



**Bruno Ribeiro Pereti**

**O olhar do exilado  
A condição de exílio em Adirley Queirós**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof. Angeluccia Bernardes Habert

Rio de Janeiro  
Março de 2018



**Bruno Ribeiro Pereti**

**O olhar do exilado:  
A condição de exílio em Adirley Queirós**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Angeluccia Bernardes Habert**

Orientadora  
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof. Aída Marques**

Departamento de Cinema e Vídeo – UFF

**Profa. Liliane Heynemann**

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof. Augusto César Pinheiro da Silva**

Vice-Decano de Pós-Graduação do CCS

Rio de Janeiro, 10 de março de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

## **Bruno Ribeiro Pereti**

Graduou-se em Comunicação Social, com Bacharelado em Cinema, na PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2014. Teve pesquisas voltadas para a relação da cidade no cinema brasileiro. Atualmente aprimora os conhecimentos na área de narrativa audiovisual.

### Ficha Catalográfica

Pereti, Bruno Ribeiro

O olhar do exilado : a condição de exílio em Adirley Queirós / Bruno Ribeiro Pereti ; orientadora: Angeluccia Bernardes Habert. – 2018.

109 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2018.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Adirley Queirós. 3. Exílio. 4. Identidade. 5. Documentário. 6. Ficção. I. Habert, Angeluccia Bernardes. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Ao meu avô,  
Edinho

## Agradecimentos

À minha mãe, Gladys, por todo apoio e carinho que me dá e pelos olhares curiosos em saber o que faço enfiado no quarto.

Ao meu pai, Ernesto, por todo carinho e por todas as caminhadas e conversas que me fazem mais aberto ao mundo.

A Paulo, por todo apoio e carinho que só um pai poderia ter.

À minha família próxima, Nicinha, Jaque e Felipe, e à distante, todos os Pereti e minha irmã e sobrinha, Auriane e Sofia, por todo afeto.

À presença de meu avô, Edinho, que estará sempre ao meu lado no volante.

A Caio, que com tanto entusiasmo me apresentou os filmes de Adirley.

A Vinícius, por sempre ouvir meus desabafos e proporcionar as piores piadas nos melhores momentos.

A Cris, que entrou no meio da jornada, mas trouxe todo o amor que eu não imaginava precisar.

Aos meus amigos de Petrópolis, Marcelo, Caterina, Giulia, Rafael, Pedro e Bruno, que sempre trouxeram leveza e os papos mais interessantes.

Aos amigos do Rio, Pedro, Rodrigo, Marcela, Bruno, Raul, Mateus, Mariah, Camilla, Rodrigo e Julia, pelas conversas e distrações.

A Angeluccia, pela inspiração das longas conversas que iam além do mestrado e por toda a paciência em me orientar.

A Dory, pelo olhar melancólico e o carinho em me receber.

A Adirley Queirós, por proporcionar um cinema tão vivo e de resistência.

À PUC-Rio e à Capes, por todo o apoio que proporcionaram para que essa dissertação fosse possível.

## Resumo

Pereti, Bruno Ribeiro; Habert, Angeluccia Bernardes. **O olhar do exilado: a condição de exílio em Adirley Queirós**. Rio de Janeiro, 2018. 109p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O estudo propõe a análise dos filmes de Adirley Queirós através de uma condição de exílio. Ao longo de sua filmografia — *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de Campo* (2009), *Dias de Greve* (2009), *A Cidade é uma Só?* (2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014) — o cineasta trabalha como tema principal a relação dos moradores da periferia do Distrito Federal com o Plano Piloto. Discute-se como Queirós opera novas identidades com os sujeitos representados através de uma busca estética que entrecruza o documentário com a ficção. Desta forma, os filmes geram uma narrativa própria de Ceilândia.

## Palavras-chaves

Adirley Queirós; exílio; identidade; documentário; ficção.

## Abstract

Pereti, Bruno Ribeiro; Habert, Angeluccia Bernardes (Advisor). **The eye of the exiled: the condition of exile in Adirley Queirós**. Rio de Janeiro, 2018. 109p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The study proposes the analysis of Adirley Queirós' films from a condition of exile. On his filmography — *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Out of Green* (2009), *Dias de Greve* (2009), *A Cidade é uma Só?* (2012) and *White Out, Black In* (2014) — the filmmaker discuss as his main theme the relationship of the residents of the Distrito Federal's suburb with Brasília. It is discussed how Queirós manipulates new identities with the subjects through an aesthetic search that crosses documentary with fiction. Thus, the films generate a personal narrative of Ceilândia.

## Keywords

Adirley Queirós; exile; identity; documentary; fiction.

## Sumário

1. Introdução	11
2. O canto da Ceilândia	15
3. Ceilândia, periferia de Brasília	36
4. Fora de Campo	44
5. Redescobrir a cidade	57
6. Questionar o passado	62
7. Narrativas de resistência	85
8. Conclusão	98
9. Referências bibliográficas	101
10. Anexo I	104

## Lista de Imagens

<b>Imagem 1</b> — frame do filme <i>Rap, o canto da Ceilândia</i> (2005)	10
<b>Imagem 2</b> — frame do filme <i>Rap, o canto da Ceilândia</i> (2005)	19
<b>Imagem 3</b> — frame do filme <i>Rap, o canto da Ceilândia</i> (2005)	21
<b>Imagem 4,5,6</b> — frame do filme <i>Rap, o canto da Ceilândia</i> (2005)	28
<b>Imagem 7,8</b> — frame do filme <i>Rap, o canto da Ceilândia</i> (2005)	34
<b>Imagem 9</b> — frame do filme <i>Rap, o canto da Ceilândia</i> (2005)	34
<b>Imagem 10</b> — frame do filme <i>Fora de Campo</i> (2009)	46
<b>Imagem 11</b> — frame do filme <i>Fora de Campo</i> (2009)	51
<b>Imagem 12,13</b> — frame do filme <i>Fora de Campo</i> (2009)	53
<b>Imagem 14,15,16</b> — frame do filme <i>Fora de Campo</i> (2009)	54
<b>Imagem 17</b> — frame do filme <i>Dias de Greve</i> (2009)	59
<b>Imagem 18</b> — frame do filme <i>Dias de Greve</i> (2009)	61
<b>Imagem 19</b> — frame do filme <i>A Cidade é uma Só?</i> (2012)	69
<b>Imagem 20</b> — frame do filme <i>Fora de Campo</i> (2009)	71
<b>Imagem 21</b> — frame do filme <i>Dias de Greve</i> (2009)	71
<b>Imagem 22</b> — frame do filme <i>A Cidade é uma Só?</i> (2012)	74
<b>Imagem 23</b> — frame do filme <i>A Cidade é uma Só?</i> (2012)	78
<b>Imagem 24,25</b> — frame do filme <i>A Cidade é uma Só?</i> (2012)	80
<b>Imagem 26</b> — frame do filme <i>A Cidade é uma Só?</i> (2012)	82
<b>Imagem 27</b> — frame do filme <i>A Cidade é uma Só?</i> (2012)	83
<b>Imagem 28</b> — frame do filme <i>A Cidade é uma Só?</i> (2012)	84
<b>Imagem 29</b> — frame do filme <i>Branco Sai, Preto Fica</i> (2014)	86
<b>Imagem 30,31</b> — frame do filme <i>Branco Sai, Preto Fica</i> (2014)	88
<b>Imagem 32,33</b> — frame do filme <i>Branco Sai, Preto Fica</i> (2014)	92
<b>Imagem 34,35</b> — frame do filme <i>Branco Sai, Preto Fica</i> (2014)	94
<b>Imagem 36,37</b> — frame do filme <i>Branco Sai, Preto Fica</i> (2014)	96



**Imagem 1** - Fila para coletar água - Campanha de Erradicação de Invasões

## 1. Introdução

E logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas.

(Edward Said)

O estudo propõe identificar a condição de exílio nos filmes de Adirley Queirós. Ao analisar sua filmografia — *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de Campo* (2009), *Dias de Greve* (2009), *A Cidade é uma Só?* (2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014) — busca-se perceber como o cineasta se aproxima dos sujeitos representados através do entrecruzamento de estilos documentais e ficcionais até chegar na situação em que os desejos dos atores servem como embriões para a feitura do filme. Nesse sentido, Adirley junto com outros habitantes de Ceilândia geram uma nova narrativa para a cidade. Uma narrativa que prolonga Brasília ao se afirmar fora dela.

Em exílio, encontra-se um sujeito que não consegue pertencer. Há uma fratura que une a todos nessa situação, uma ruptura que mesmo remendada marcará os afetos de quem o viveu. O desterrado é um estranho em um mundo novo onde tudo é desconhecido, jogado na busca por experiências que lhe tragam identificação. Ao exilado resta vestígios do lar, que por mais acolhido que seja, não consegue encontrá-lo na nova terra. Com uma sensação de incerteza e passagem provisória, o exílio parece ser o caminho de provação para o retorno inevitável ao seu lugar de origem. No entanto, diante da situação que percebe ser definitiva, o sujeito exilado inicia a busca por uma narrativa que lhe conceba identidade no desterro.

Ceilândia é a principal personagem e de onde irradia todo o cinema de Adirley Queirós. Cidade-satélite do Distrito Federal, Ceilândia é o território fundado pela população expulsa de Brasília às beiras de sua conclusão. Fruto do processo de remoção da população que construiu com as mãos “o território do não-pertencer”, Adirley encontra no cinema o meio para seu discurso que afirma a periferia e recusa o Plano Piloto.

No primeiro capítulo, tomamos como fio condutor o primeiro filme de Adirley Queirós, produzido enquanto ele estava na faculdade de comunicação da Universidade de Brasília, o curta-metragem *Rap, o canto da Ceilândia* (2005). Adirley era um dos poucos alunos no curso que vinha da periferia, e por mais acolhedor que o ambiente fosse, sentia-se deslocado e não conseguia pertencer àquele lugar. Em seu trabalho de conclusão de curso, Adirley decide filmar um documentário sobre sua cidade, sobre o ambiente que lhe era comum e pouco conhecido dos colegas. O primeiro filme de Adirley será síntese de sua filmografia, pois apresenta elementos recorrentes em seus filmes. Através das pessoas escolhidas, ele conta e ressignifica o passado histórico de Ceilândia e sua relação com Brasília; o marco principal para os relatos é a expulsão dos trabalhadores que moravam nas cercanias do Plano Piloto. Sua remoção ocasionou na criação de Ceilândia em um terreno distante da capital. Quem conta essa história na curta são *rappers* locais que fomentaram o movimento *hip hop*.

Em seguida, trataremos de contextualizar a construção de Brasília e a consequente formação da periferia. Os filmes de Adirley trabalham a remoção como situação originária que caracterizará as identidades ceilandenses.

*Fora de Campo* (2009) é o segundo filme de Adirley, um documentário feito para ser exibido na televisão que aborda a situação de jogadores de futebol originários da periferia e que tiveram uma carreira no esporte em times de pequeno porte. Com pouco mais de cinquenta minutos, o filme mostra essas pessoas tanto longe dos campos, quanto da identidade de jogador. Observamos o filme no terceiro capítulo pela perspectiva de como Adirley se aproxima desses habitantes de Ceilândia, e em como o cineasta percebe um meio de chegar a subjetividade deles pela representação, ao invés da exposição direta pelo documentário. As identidades do sujeito desterrado são colocadas em campo para compreendermos a condição do exilado.

No quarto capítulo discutimos sobre *Dias de Greve* (2009), o primeiro filme em que Adirley trabalha uma narrativa ficcional para buscar a representação dos habitantes da periferia em meio a cidade. O curta-metragem conta a história de operários que aderiram a greve sindical, mas não receberam o apoio que

esperavam do sindicato sediado na capital, tendo seus esforços sido em vão. No filme, os operários passam os dias em greve redescobrimo a cidade de Ceilândia, através de passeios de carro em grupo e partidas de futebol na rua do bairro ou no campinho de terra da vizinhança. Há nos personagens um estranhamento ao lidar com as mudanças pelas quais a cidade passou e eles não perceberam por estarem enfiados no trabalho da fábrica.

O quinto capítulo discute como Adirley trabalha uma guinada estética em sua filmografia a partir do longa-metragem *A Cidade é uma Só?* (2012). O filme vasculha a história oficial da criação de Ceilândia e questiona a narrativa que gerou o exílio de uma parte da população. Através do entrecruzamento entre documentário e ficção, o cineasta opera o contraste de relatos entre uma entrevista real e personagens fictícios, que se mesclam com os atores reais que os personificam. A figura de Nancy guiará o filme em um retorno às imagens e áudios de arquivo que retratam a criação de Brasília e a campanha de erradicação dos operários, que moravam em acampamentos nos arredores da capital, para o distante terreno em que se fundaria a cidade de Ceilândia. Os personagens Zé Bigode e Dildu, respectivamente Wellington Abreu e Dilmar Durães, servem como contraponto e expõem a situação atual de Ceilândia. Um é corretor de imóveis e o outro, faxineiro candidato a deputado distrital, e os dois representam a crise e as mudanças que a cidade sofre, além do desejo de reparação para os migrantes expulsos de Brasília e que foram os primeiros habitantes de Ceilândia.

No último capítulo, discutimos o filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014). Neste longa-metragem, Adirley mistura uma narrativa ficcional com elementos do gênero ficção científica e elementos de documentário para contar a história da invasão policial a um clube de dança de Ceilândia, o Quarentão. No filme, Marquim do Tropa e Cláudio Irineu Shokito personificam, respectivamente, Marquim e Sartana para relatarem a violência que sofreram no dia da invasão em que tiveram seus corpos fraturados, um deles ficou paraplégico e o outro perdeu uma perna. Seus personagens, assim como os atores, querem vingança, já que na vida real esse desejo de reparação tem suas barreiras que impedem a efetivação; o filme serve como campo para que eles possam realizar seus desejos. Juntos de

Dimas Cravalaças, vivido por Dilmar Durães, viajante do futuro enviado para coletar provas que sirvam para processar o Estado contra crimes cometidos contra a população negra e periférica, eles elaboram um plano para explodir Brasília com uma bomba feita de sons e frequências gravadas de Ceilândia. A explosão acontece; no entanto, sua representação se dá através de desenhos feitos por Sartana que mostram o congresso em chamas.

O exílio apresenta diversas nuances enquanto signo da condição humana. Ele é uma fratura incurável e sua tristeza essencial jamais pode ser superada, assim, toda realização em exílio é minada pela perda de algo deixado para trás (SAID, 2003, p.46). A pesquisa pelas obras de Adirley busca estabelecer a problemática do exílio como condição para gerar identidade dentro do território nacional. O sujeito diaspórico vive, percebe, interroga e reflete sua própria experiência de exílio. Através de seus filmes, o cineasta usa sua condição de exilado para olhar a periferia diante de Brasília, e encontra neles o caminho para gerar uma identidade própria para a Ceilândia.

## 2. O canto da Ceilândia

O primeiro filme de Adirley Queirós nasce como trabalho de conclusão do curso de cinema na Universidade de Brasília (UnB), lançado quando o diretor já tinha 35 anos. Pensado como um filme de 30 minutos, Adirley ganhou um concurso promovido pelo FORCINE (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual)<sup>1</sup>, que iria premiar, dentro das escolas de cinema, um filme com a realização do *transfer* de mídia digital para película. O prêmio cobria somente o custo de 15 minutos de material, o que fez com que Adirley remontasse *Rap, o canto da Ceilândia* (2005). Dessa forma, o cineasta pôde inscrever o curta-metragem em festivais de cinema, que na época ainda não aceitavam mídias digitais.

*Rap, o canto da Ceilândia* estreou no 38º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e saiu do evento com os principais prêmios para curta-metragem. O diretor conta que foi sua primeira vez em um festival de cinema, pois não fazia parte de seu cotidiano frequentar eventos de um contexto que não lhe pertencia até então. Para ele, havia a percepção de que não conseguia dialogar com as pessoas dali, se sentindo somente legitimado naquele âmbito por ter um filme concorrendo:

Fui até o Hotel Nacional com uma calça de moletom e camisa normal e entrei rapidinho com o crachá. Aí eu até brinquei que se eu não estivesse com o crachá do Festival de Brasília eu jamais entraria daquele jeito. Aquele crachá era uma porta para algo diferente, que o cinema permite (GARRETT, 2015).

Não só o mundo do cinema, mas a cidade de Brasília também ainda lhe era estranha naquele momento. Adirley conta que seu filme trouxe uma certa estranheza ao festival, pois as pessoas que frequentavam aquele espaço viram uma periferia que não imaginavam. Dessa forma, *Rap, o canto da Ceilândia* também trouxe para eles um olhar sobre Brasília que não tinham, um ponto de vista crítico e antagônico da perspectiva de quem não pertencia a capital.

---

<sup>1</sup> FORCINE é uma sociedade civil sem fins lucrativos que congrega e representa de forma permanente as instituições e os profissionais brasileiros dedicados ao ensino de cinema e audiovisual. Visando, desde sempre, o desenvolvimento e o fortalecimento dessa atividade. Disponível em: <<http://www.forcine.org.br/site/>>. Acesso em: 6 ago. 2017.

Chegar em um dos principais festivais do Brasil, situado na capital, com um filme que aborda a tensão entre periferia e centro a partir de seus personagens, sem validar a visão hegemônica que até então era comum àquele público, foi um impacto que lhe rendeu os principais prêmios: Melhor Curta pelo Júri Oficial e pelo Júri Popular.

Antes mesmo do filme estar pronto, Adirley encontrava dificuldades devido à sua origem. O corpo docente da Faculdade de Comunicação da UnB não permitira, no início, que o aluno levasse os equipamentos para a periferia, acreditava que o local era muito violento e que não havia garantia sobre o material, caso emprestado. Para filmar *Rap, o canto da Ceilândia* na periferia, ele precisou negociar para conseguir levar os equipamentos de filmagem que a faculdade cedia aos estudantes. Foi devido ao apoio da professora e cineasta Dácia Ibiapina, que na época convenceu o resto dos professores e garantiu a segurança dos equipamentos, que Adirley pôde filmar fora de Brasília. O diretor conta que isso fomentou sua vontade de produzir o filme: “Porque eles achavam que em Ceilândia iam roubar tudo — era absurdo! A coisa mais raivosa do *Rap* nasceu dessa tensão, porque alguns professores tinham ojeriza em relação a emprestar o equipamento. Então, eu brigava mesmo” (MENA et al., 2013, p.23).

Ele conta que quando chegou com os equipamentos na Ceilândia foi um deslumbre geral, tanto que quando voltava do trabalho a primeira coisa que fazia era começar a filmar. Filmava de tudo sem ter um propósito inicial, só queria documentar aquela cidade de um modo que até então não tinha visto, e acabou por ter cerca de 80 horas de material para transformar em 15 minutos de *Rap, o canto da Ceilândia*. Mal havia cinema na periferia, muito menos equipamento para se filmar. A intenção do cineasta foi aos poucos trazer essa noção do fazer cinematográfico para a periferia, algo que chegaria somente com o seu segundo filme, pois até então não havia para ele a possibilidade de continuar com aquela atividade.

Adirley Queirós entrou no cinema por acaso, o curso tinha a nota de corte mais baixa quando prestou vestibular para entrar na Faculdade de Comunicação. Naquela época, eram poucos os alunos da UnB que vinham da periferia. Assim,

quem estudava na universidade possuía uma forma de reconhecimento superior na Ceilândia.

Em entrevista para a publicação *Negativo*, Adirley conta que percebeu a importância simbólica de ser um estudante universitário na periferia quando, um dia, fora abordado por policiais enquanto se reunia com alguns amigos, e entre eles estava Cadeco, o único estudante do grupo. Nessa batida policial, o amigo apresentou sua carteirinha da UnB, o que lhe rendeu o direito de não ser revistado pela polícia. Nesse momento, Adirley percebeu o que era um privilégio pertencer à Universidade de Brasília enquanto morador da periferia: “eu queria essa carteirinha, ter gente para conversar, namorar” (Ibid., p.19).

O cineasta não teve contato com documentário até seus 28 anos, quando entrou na faculdade. Ali, naquele ambiente universitário da capital, Adirley era um *alien*, morador da periferia que nunca tinha saído do país e em sua bagagem de filmes só constavam aqueles que tinha visto no único cinema de sua cidade: pornô, faroeste e Bruce Lee.

Ao ser apresentado ao filme *Greve* (1925) de Sergei Eisenstein, Adirley não pôde deixar de se sentir espantado, era um misto de desgosto e interesse pelo filme do cineasta soviético. Com o intuito de estabelecer um diálogo naquele meio, Adirley buscou mais filmes de Eisenstein e achou na sua montagem uma ligação com a matemática. Tese que iniciou um contato maior com o professor do curso, mas, entre seus colegas, a comunicação continuou difícil. Sentia que entre ele e o resto dos alunos havia uma barreira de classe, “a Comunicação é um espaço elitista” (Ibid., p.20), disse. Havia em seu senso algo intransponível naquela relação.

Adirley Queirós conta que para chegar a ideia de *Rap, o canto da Ceilândia*, ele passou por uma jornada de descobrimento de sua cidade. Começou quando na universidade ele cursou matérias “mais políticas”<sup>2</sup>, o que lhe rendeu estudar legislação, geografia e ciências sociais. O cineasta percebeu que seu trunfo era sua história, ele vinha da periferia, e seu deslocamento lhe rendia poder sobre aquela identidade. “Se você tem uma narrativa, você é forte”, disse. No meio

---

<sup>2</sup> A expressão é usada pelo próprio Adirley (MENA et al., 2013, p.21).

desse cenário, Adirley decide repensar sua posição e participar desse “jogo de identidades”, pois podia ali pensar quem era o sujeito ceilandense, o que caracterizava, diante dos habitantes da capital, ser morador da periferia. Dessa forma, ele cria o que chama de “personagem Ceilândia”:

o cara que falava sobre Ceilândia, que não tinha obrigação com ninguém, que falava um monte de besteira, mas também um cara tipo “pé no chão”, no sentido de ser alguém que conhecia a história da cidade. Pesquisei muito durante três anos, comecei a fazer entrevista com muita gente. Tenho mais de 400 fitas: um arquivo de pessoas da cidade. Então eu comecei a fazer uma geral dessas narrativas. E comecei a entender um pouco o pessoal daqui (Ibid., p.21).

Filmar *Rap, o canto da Ceilândia* era uma atividade que, ao que tudo indicava, serviria como experiência única. Era a primeira vez que Adirley produziria um filme e talvez a última. Ele conta que o artista na periferia tem noção de que se fizer sucesso, será algo passageiro, que dificilmente esse artista consegue sair da sua comunidade e perdurar. Ao refletir sobre os *rappers* que abordou no filme e sobre sua própria situação no momento, ele reflete: “o caminho do artista de periferia é esse: você faz dois ou três trabalhos e depois você cai. Na periferia a gente não tem ilusão com relação a isso. A gente sabe que tem um momento e depois...” (Ibid., p.28).

Sendo assim, o cineasta decide não perder sua chance e faz de seu primeiro filme uma história sobre o que conhecia e onde morava. A partir dos discursos dos companheiros que permeavam o mundo do *rap* ceilandense, ele poderia trabalhar o que era aquele território que ocupava. Poderia falar da periferia de dentro dela. Adirley fazia a ponte entre aqueles que eram iguais a ele, mas que não tinham a privilégio de partilhar dos meios de produção ao frequentar uma universidade.

*Rap, o canto da Ceilândia* aborda quatro *rappers* da periferia: DJ Jamaika, Marquim do Tropa, X e Japão. A premissa de Adirley era reunir personagens que tivessem a mesma idade da cidade. Os músicos são da geração que nasceu em

plena remoção dos moradores da vila do IAPI<sup>3</sup> para o terreno que se tornaria a Ceilândia. “O corte era formatar um filme que falasse de território com homens de mais ou menos 35 anos, e que o *rap* fosse para eles uma questão de trabalho, muito mais do que musical” (GARRETT, 2015).

A vila do IAPI foi um conjunto habitacional criado nas cercanias de Brasília enquanto esta era construída. Formada por operários e suas famílias, a vila foi desmontada e seus moradores expulsos da região logo após o Plano Piloto ser inaugurado. Constituído principalmente de migrantes atraídos para o planalto central em busca de oportunidades, esse grupo foi mandado para uma região distante da capital através da Campanha de Erradicação de Invasões<sup>4</sup> (CEI) que se tornou a cidade-satélite<sup>5</sup> Ceilândia. A expulsão dos moradores do IAPI foi um movimento diaspórico que se apoiava na justificativa de bem-estar para a população da vila, no entanto esse discurso encobria o fato de que a população pobre não estava prevista para habitar a ideia de nação que vinha com a fundação do Plano Piloto.



**Imagem 2** - Campanha de Erradicação de Invasões

Assim, os operários e suas famílias que habitavam as invasões foram exilados da capital. Embora toda pessoa impedida de regressar ao seu lar seja um

---

<sup>3</sup> Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários, foi criado em 1936, expandindo suas áreas de atuação a partir de 1945 ao financiar projetos de habitação popular nas grandes cidades. Muitas regiões que haviam habitações financiadas pelo Instituto aderiram sua sigla (IAPI) no nome.

<sup>4</sup> O termo *invasão* foi usado na época para designar a região em que morava irregularmente a maioria dos operários que trabalharam na construção de Brasília.

<sup>5</sup> Termo que designa os centros urbanos do Distrito Federal, com exceção do Plano Piloto.

exilado, pode-se distinguir dentro desse contexto diferentes formas em que essa separação se dá (SAID, 2003). O pensamento de Edward Said serve para compreender como o afeto age diante do desterro, seja ele forçado, voluntário, originário ou até histórico de uma comunidade. Um ser deslocado não diferencia para si as maneiras como se deu sua desterritorialização, seja ela física ou não, os sentimentos são afetados e uma falta domina o seu olhar a partir dessa cisão.

Os refugiados são uma criação do Estado do século XX, e o termo cunhado ganhou conotação política. Desta forma, a palavra refugiado sugere, nas palavras de Said: “grandes rebanhos de gente inocente e desnorçada que precisa de ajuda internacional urgente” (2003, p.54). Na atualidade, os refugiados não são exceção, já que cada vez mais populações inteiras são sujeitadas a esse tipo de situação e violência.

Próximo ao exílio voluntário, o autor inclui os expatriados, termo que designa os sujeitos que partiram voluntariamente para outro país por motivos pessoais ou sociais, e que, diferente dos exilados, não sofrem com rígidas interdições. Como também os emigrados: indivíduos enviados a outras terras com funções específicas, a exemplo dos funcionários coloniais, missionários, assessores técnicos, mercenários, conselheiros militares e parte dos colonos brancos que chegaram na África, Ásia e Austrália incumbidos de construir uma nação naqueles lugares.

*Rap, o canto da Ceilândia* é dividido em três blocos temáticos: a remoção dos moradores da vila do IAPI, o *rap* na periferia e a condição de ser negro, pobre e marginalizado. Essa divisão não é explícita e possui uniformidade aos relatos serem compartilhados pelos *rappers* entrevistados: X, do grupo Câmbio Negro, DJ Jamaika, do Antídoto, Marquim, do Tropa de Elite, e Japão, do Viela 17. Marquim logo inicia seu relato sobre a precariedade com a qual os moradores da vila do IAPI foram removidos dos acampamentos de Brasília para o terreno distante onde formariam a Ceilândia. Enquanto fala, algumas fotos de arquivo exibem pedaços de barracos sendo colocados em caçambas de caminhões e seguindo a estrada lotados de pessoas. No discurso dos *rappers*, fica evidente o estado a que suas famílias foram sujeitadas ao serem expulsas daquela região.

Edward Said questiona o que sucede aos exilados, essa “gente arrancada de suas casas e levada às cutucadas, de ônibus ou a pé, para enclaves em outras regiões: o que essas experiências significam?” (SAID, 2003, p.49).



**Imagem 3** - Moradores da vila do IAPI são levados para o terreno em que seria fundada Ceilândia

Crianças quando exilados, os *rappers* ainda trazem essas questões em suas canções. Toda ação do exilado é baseada pela sua condição, as obras em exílio são movidas pelas suas perdas. Desde *Rap, o canto da Ceilândia*, Adirley aborda a questão de Ceilândia em contraste com Brasília, apresenta de diferentes perspectivas a condição de exílio que se deu na formação da cidade. Do lar que tinham criado precariamente nos espaços no entorno do Plano Piloto, foram removidos para uma área vazia, tendo que recomeçar tudo do zero, sem que tivessem estrutura econômica para lidar com a situação. Mais do que retirados de um território, os moradores da vila do IAPI sentiram uma ruptura mais visceral. No curta, o *rapper* Japão chega a usar o termo aborto<sup>6</sup> para designar a repressão que sofreram.

A letra de “Mundo do Crime” de Marquim entoam os créditos finais:

Estou sentado na calçada, com meus pés no chão. Prensando na minha vida, na minha situação. Na cintura, meu três oitão. A mil anos estou desempregado, meu irmão. O mundo do crime aqui na Ceilândia parece ser a única opção. Segurando o álbum de fotografias na mão, a viagem no túnel do tempo inevitável.

---

<sup>6</sup> A palavra *aborto* é utilizada por Japão para caracterizar a situação da qual Ceilândia foi fundada. O termo traz proximidade na relação entre os trabalhadores-migrantes com a cidade que ajudaram a construir.

E um pouco antes no filme, Japão está reunido no sofá com alguns amigos, o pandeiro acompanha as rimas de “Ceilândia Resistência”: “aqui é foda, mas irmão, eu amo essa porra. Ceilândia norte resistência fé, eu tô de boa”. Esse sentimento marca tanto as músicas dos *rappers* ceilandenses como os filmes de Adirley. São obras fortes que carregam discursos de afirmação, mas também expõem suas feridas originárias. Através de casos da literatura, Said aborda o contexto que caracterizou obras importantes, e o qual o crítico George Steiner (*apud* SAID, 2003, p.47) identificou como “extraterritorial”, mas que em analogia trazemos para o estudo dos filmes de Adirley, assim ele escreve:

Embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos e gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (Ibid., p. 46).

O sujeito retirado de sua terra sofre uma cisão permanente, que não se atém somente à sua situação geográfica e política, mas atinge sua identidade como ser pertencente. Para o intelectual palestino, o exílio “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (Ibid.).

*Rap, o canto da Ceilândia* começa com uma panorâmica sobre a cidade de Ceilândia ao entardecer. O céu com tons de dourado e rosa se sobrepõe ao horizonte de casas baixas e amontoadas, logo entra o *voice over*<sup>7</sup> do *rapper* X que introduz o espectador ao tom do filme: “Isso aqui é uma história de sangue, suor e lágrimas, né, meu?” Diante dessa fala, parece que encontraremos mais uma narrativa sobre a violência em geral remetida a cidade de Ceilândia, mais um filme que valida a imagem que estampa as manchetes dos jornais. O narrador continua com sua fala negativa e dolorosa que contrasta com a cidade dourada:

Isso aqui é a batalha de muita gente que conseguiu criar suas famílias, criar seus filhos, apesar de todas as dificuldades, que lutou honestamente, pra ter o seu barraco, para ter o seu pedaço de chão. Então eu acho que esse lado também deveria ser mostrado.

---

<sup>7</sup> Elemento audiovisual que consiste em uma camada de áudio não-diegético, pertencente a voz de um personagem, sobreposta a imagem.

É esse outro lado que X, nosso narrador do prólogo, quer abordar. *Rap, o canto da Ceilândia*, acima de tudo, é um filme sobre contrastes. Os planos entram a fundo na cidade, o céu dourado com tons de rosa e uma cidade feita no reboco.

Em seu primeiro filme, Adirley está longe dos dispositivos estéticos e narrativos que se tornarão marca em seu cinema. Iniciante, o cineasta se propõe a dar vez a história de sua cidade e de seus companheiros do modo mais convencional que encontrou. A ênfase é dada aos depoimentos de seus entrevistados através de um formato clássico de entrevistas. Na montagem, prevalecem blocos de temas, que seguem uma linha narrativa que vai do geral — a história de Ceilândia — ao pessoal, na intimidade de Marquim em sua casa de madeira e ferro velho.

Bill Nichols apresenta em *Introdução do documentário* (2005) os diferentes tipos de documentário de acordo com sua voz filmica, separando em seis categorias: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Como o autor explica, cada filme pode apresentar uma forma dominante, por mais que outros formatos e vozes permeiem a obra. A estrutura de *Rap, o canto da Ceilândia* dialoga com o que Nichols analisa como um documentário expositivo, pois agrupa seus fragmentos em função de um argumento guiado verbalmente, por mais que não apresente a voz de um narrador, característica que o autor remete aos filmes dessa categoria.

Os documentários expositivos dependem das informações transmitidas verbalmente e acabam por relegar as imagens a um papel secundário. No filme de Adirley, servem para situar as vozes dos entrevistados — que funcionam no lugar do narrador tradicional — e para ilustrar o passado histórico que evocam. A montagem nesse tipo de filme serve mais para estabelecer continuidade do argumento ou perspectiva verbal, do que estabelecer um ritmo ou padrão formal.

Os relatos abordam a cidade em que moram, como ela foi fundada a partir da expulsão dos operários e suas famílias que moravam em acampamentos em Brasília, os quais participaram da construção da capital, e entrecruza esse tema com o histórico do movimento *hip hop* ceilandense. Esse cenário musical rendeu grupos de *rap* como Câmbio Negro e Tropa de Elite, que obtiveram certa

repercussão no contexto nacional. Através das entrevistas dos *rappers* X, Jamaika, Marquim e Japão sobre a cena *hip hop* da cidade e suas trajetórias artísticas, eles traçam a relação histórica da periferia com o Plano Piloto.

Não há estúdio ou algo do tipo, produzido de forma bem simples e direta, as entrevistas são feitas nas casas dos próprios entrevistados. Estivessem sozinhos ou não, diante de um sofá ou cercado de colegas na sinuca de um bar, os *rappers* falam de sua situação inseridos nela. Integrados com a comunidade, Adirley os mostra em relação com a cidade.

No livro *Cineastas e Imagens do Povo*, Bernardet analisa a crise de um modelo de documentário em voga no Brasil no início dos anos 60, que foi “marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade” (BERNARDET, 2003, p.11). Através dos filmes selecionados, Bernardet expõe a paulatina aproximação dos cineastas com o outro de classe representado, para então chegar ao discurso próprio deste. Se nos determos em uma discussão próxima ao que Bernardet efetua em seu livro, poderemos perceber como o filme de Adirley ao mesmo tempo que sugere um discurso próximo daqueles representados, também acaba por expor uma distância:

Porque esses caras do rap são da minha geração, eles são meus amigos, e essa era a oportunidade que eu tinha para falar sobre eles. A gente se encontrava muito, a gente brigava muito, ia para os bailes... Eu circulava nesse ambiente e era muito amigo dos caras. E o que eles cantava na época (MENA et al., 2013, p. 22).

Adirley trabalha em *Rap, o canto da Ceilândia* dois temas que se entrecruzam: a relação entre Ceilândia e Brasília, e o contexto do *rap* ceilandense. Enquanto o diretor não faz parte do mundo do *rap* — não sendo ele músico ou profissional da área —, ele compartilha da mesma vivência na periferia do Distrito Federal, e assim é próximo dos entrevistados.

Bernardet vai identificar, a partir do “modelo sociológico”, a predominância de duas vozes, a da *experiência* e a do *saber*. Sua análise identifica o cineasta como possuidor da *voz do saber*, pois é ele quem detém o escopo maior de saberes sobre o tema abordado, enquanto os entrevistados funcionam como

exemplos de *voz da experiência*, servindo, desta forma, como artifício argumentativo e legitimando o discurso do cineasta.

No tema sobre a relação Ceilândia-Brasília, Adirley ocupa a posição do *saber*, que instiga os sujeitos a debater dentro do discurso pretendido. “As falas dos personagens ou entrevistados são tomadas como exemplo ou ilustração de uma tese ou argumento, este, muitas vezes, elaborado anteriormente à realização do filme” (LINS; MESQUITA, 2011, p.21). O cineasta conhece aqueles *rappers*, e sabe da relação crítica que eles têm sobre a capital, porém, ele insere o tema no discurso deles:

Tinha uma linha que eu buscava, que eu trazia para a conversa com eles; inclusive para ter aquilo da maneira que eu queria na montagem. Eu queria, por exemplo, que alguém falasse mal de Brasília e provoquei o Japão um tempão. Ele fala assim: “Eu não moro em Brasília não, eu moro na Ceilândia.” Era uma gravação num bar, tinha uma plateia ao redor, e eu disse: “Esse rap seu aí, cara, só fala em Brasília, é uma merda.” Aí ele falou: “E para você, Brasília o que é?” E começa aquele discurso raivoso. É óbvio que ele pensa assim, mas eu potencializei aquilo enquanto direção (MENA et al, 2013, p.27).

Portanto, o cineasta se vale dos discursos coincidentes — dele e dos entrevistados — para abordar a Ceilândia. Bernardet analisa os filmes não através do tema proposto, mas pela forma em que eles são confeccionados, encontra nessa camada o discurso dos cineastas. Adirley não partilha do mesmo cenário do *hip hop* que seus entrevistados, mas busca, ao inserir a problemática da formação de Ceilândia, a proximidade entre ele e seus sujeitos.

Adirley Queirós evidencia ainda nesse seu primeiro filme a distância entre cineasta e objeto. Em *Rap, o canto da Ceilândia*, o discurso se apoia na estética do documentário expositivo e em uma certa distância sujeito-objeto, Adirley detém os meios de produção e o controle do discurso e das representações desses indivíduos. Enquanto, em seus últimos filmes, Adirley opera estéticas que partem também do sujeito representado, gerando uma narrativa subjetiva e pessoal diante do tema que se propõe a trabalhar. O cineasta encurta essa distância entre eles, inserindo-os nos meios de representação, tornando-os não somente protagonistas do discurso, mas indivíduos que operam suas representações.

Desde seu primeiro filme, Adirley parece consciente do seu *público potencial*. Aqui utilizamos o termo de Bernardet, que na análise de *Viramundo*

(Geraldo Sarno, 1965) identifica haver na produção do filme um público em mente, com o qual seu discurso se tornaria eficaz. No caso de *Rap, o canto da Ceilândia*, que prenuncia sua filmografia adiante, pode-se identificar dois tipos de interlocutores: o espectador de Brasília, que possui uma visão hegemônica sobre a Ceilândia, e o espectador ceilandense, que pode se reconhecer no filme e gerar novos pontos de vista através da obra.

Somos apresentados ao primeiro entrevistado e narrador do prólogo: X, *rapper* do antigo grupo de *hip hop* ceilandense Câmbio Negro e depois artista solo. Sua fala parece ser a continuação do discurso do prólogo, que assim emenda: “eu costumo dizer que toda letra que a gente escreve, toda letra é uma história e toda história dá uma letra, não é velho?”. Ao olhar em retrospecto a filmografia de Adirley Queirós, podemos perceber a síntese de seu cinema nessa frase proferida por X. Seus filmes se direcionam em mostrar um ponto de vista novo da Ceilândia em relação à sua situação de periferia de Brasília, que desvelam nuances e identidades diferentes daquela veiculada e percebida por quem vive fora da cidade. Além de servir como meio para operar novas identidades aos sujeitos representados.

Diversos *travellings* rápidos percorrem a cidade de Ceilândia em diferentes momentos do dia, ao som de “C.E.I - Compasso e Indignação” de DJ Jamaika, música que conta sobre o cotidiano da Ceilândia, uma realidade dura e violenta. O prólogo do filme mostra outra característica dos filmes de Adirley, que evita mostrar a violência e a miséria de sua cidade. Não é questão de maquiagem a realidade social e econômica do lugar, mas sua intenção é de não repetir o que toda manchete sobre a cidade já diz. Esse lado de Ceilândia já é bem conhecido e facilmente encontrado caso alguém queira ver, e, para o cineasta, seu papel é expor além disso.

O *rapper* Marquim é apresentado pela primeira vez. Ex-integrante do grupo Tropa de Elite, ele será sujeito recorrente nos filmes de Adirley, aparecendo mais tarde em *A Cidade é uma Só?* (2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014). Ele conta que Ceilândia foi formada por moradores da vila do IAPI, um assentamento que era localizado nas redondezas de Brasília, que por incomodar as autoridades

devido sua proximidade em relação ao Plano Piloto e ser constituída por famílias pobres, foi removida dali. “Vamos tirar essa favela daqui, jogar a uma hora de distância daqui, foi o que fizeram”, conta o músico. A sentença dada àqueles que não pertenciam ao projeto de um novo Brasil fora o exílio. Jogados para longe da capital, os exilados eram migrantes que deixavam suas terras com a esperança de novas oportunidades e, após assentarem, se viram diante da situação de não poderem retornar e nem ficar nas vilas criadas. Para o psicólogo Serge Moscovici, os “desterrados de muitas outras sortes não têm nem a esperança de reencontrar seu lugar nem a possibilidade de se estabelecer de uma forma duradoura em outros lugares”<sup>8</sup> (MOSCOVICI, 1993, p.19). Foram relegados a um espaço com condições mais precárias do que viviam e não tinham outra opção ou voz para reclamar.

Tirado da terra em que nascera, o exilado é um desterrado irrecuperável. Marquim relembra em uma narrativa de desterro incessante a criação de Ceilândia:

Nasci na vila do IAPI, não lembro como vim de lá pra cá. Devo ter vindo daquele paus de arara, naqueles caminhão. O povo nordestino que veio de lá pra cá, a maioria do povo carente, veio, trabalhou, ralou, e arrancaram o pessoal a força praticamente, lá da vila do IAPI e jogaram aqui.

Os mesmos migrantes nordestinos que saíram de suas terras para buscar uma possibilidade de futuro nos descampados que viriam a ser Brasília através de seu esforço, foram removidos dos cantos que encontraram após a conclusão. “Voluntariamente forçados, os exilados obrigados à estrada, viajantes de bagagens leves, jovens ou velhos, homens e mulheres, submetidos a uma condição que recusam a levar por mais tempo”<sup>9</sup> (Ibid., p.19), do mesmo jeito que chegaram, foram expulsos.

A vila do IAPI era uma comunidade dentro do Plano Piloto, onde viviam em péssimas condições os operários da construção de Brasília e suas famílias. Os

<sup>8</sup> Tradução própria. Original: desterrados de muchas otras suertes no tienen ni la esperanza de reencontrar su hogar ni la posibilidad de establecerse de una forma duradera en otros lugares.

<sup>9</sup> Tradução própria. Original: Voluntarioso forçados, los exiliados obligados a los caminos, viajeros ligeros de equipaje, jóvenes o viejos, hombres y mujeres, avejentados bajo una condición que rechazan llevar por más tiempo.

habitantes possuíam energia e água em poucas quantidades e precariamente. Em uma situação já indigente diante do que construíram, essas pessoas foram retiradas desse local para um lugar distante da capital no qual nem essas condições básicas e precárias havia.

O *rapper* X comenta sobre a diferença entre a Ceilândia atual e de como era quando ele e sua família chegaram, explica a importância da construção da caixa d'água, que permitiu distribuir água para toda a comunidade, que até então se prestavam a filas diárias com baldes na mão para colher um pouco de água dos poços. “O que é a caixa d'água de Ceilândia. Caixa d'água não é só uma caixa com água pra servir a gente não, velho. Aquilo ali é símbolo de uma história de luta, mermão”, diz o *rapper*. Tomar posse de um território e buscar se enraizar são os anseios do exilado.



**Imagem 4** - Caminhão pipa traz água para a Campanha de Erradicação de Invasões



**Imagem 5** - Construção da caixa d'água de Ceilândia



**Imagem 6** - Caixa d'água de Ceilândia

A caixa d'água é também um meio de ressignificar aquele território. No livro *A Natureza do Espaço* (2008), Milton Santos fala como a técnica é aspecto intrínseco na formação do espaço. Compreender a técnica onde o “humano” e o “não-humano” são inseparáveis é essencial para analisar seu papel na constituição do espaço geográfico. Através dela se dá a mediação entre os sistemas de ações e os sistemas de objetos que geram a técnica, no caso, a falta de água e a solução encontrada através da construção da caixa d'água. Os sistemas técnicos marcam as

diversas épocas, desde que vistos pelo seu aspecto material e pelo imaterial. A técnica é um processo básico originariamente externo ao espaço, mas aos moldes dos estudos de Santos, ela é compreendida como forma central para entender o meio geográfico como um processo situado no tempo. Assim, a lembrança do comentário corresponde a importância dada por Milton Santos ao estudo da técnica:

É por demais sabido que a principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pelas técnicas. As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço (SANTOS, 2008, p.29).

Para trabalhar a questão da técnica como base da explicação geográfica, Santos considera a própria técnica como um *meio*. Com isso, o objeto técnico será central nesse enfoque, desde que se considere tanto os objetos fabricados e os naturais como um todo, de acordo com seu uso possível. Assim, “será objeto técnico todo objeto susceptível de funcionar, como meio ou como resultado, entre os requisitos de uma atividade técnica” (SERIS apud Ibid., p.38).

Ressalta-se a importância de analisar os elementos em sua totalidade, “só o fenômeno técnico na sua total abrangência permite alcançar a noção de espaço geográfico”, e a técnica se encaixa na prerrogativa:

Sem dúvida, a técnica é um elemento importante de explicação da sociedade e dos lugares, mas, sozinha, a técnica não explica nada. Apenas o valor relativo é valor. E o valor relativo só é identificado no interior de um sistema de realidade, e de um sistema de referências elaborados para entendê-la, isto é, para arrancar os fatos isolados de sua solidão e seu mutismo (Ibid., p.45).

A caixa d'água de Ceilândia é evocada pelos *rappers* com um valor de resistência para os habitantes da cidade — símbolo encontrado desde o hino da cidade até o brasão do time de futebol de Ceilândia — e ela dá força a construção da cidade como um todo. Milton Santos discute a importância de perceber a relação dos elementos que constituem um espaço geográfico, pela noção de totalidade ele estuda a compreensão do mundo como um sistema que funciona a partir da interdependência de seus elementos. Consequentemente, apreender o fenômeno técnico pelo seu caráter de sistema dá o tom de como devemos ver a relação das formas e as vidas que as animam. Santos utiliza a noção de técnica de

Maximilien Sorre, em que ela “estende-se a tudo o que pertence à indústria e à arte, em todos os domínios da atividade humana” (Ibid., p.35). Dessa forma, o entendimento do espaço através da técnica só será efetuado se compreendermos em sua total abrangência.

A relação entre técnica e espaço configura todo o objeto da geografia. Dele podemos analisar as influências que a ação sofre, e exerce, mediante o processo constitutivo do espaço. Segundo Pierre George (*apud* Ibid., p.33):

A influência da técnica sobre o espaço exerce de duas maneiras em duas escalas diferentes: a ocupação do solo pelas infra-estruturas das técnicas modernas (fábricas, minas, *carrières*, espaços reservados à circulação) e, do outro lado, as transformações generalizadas impostas pelo uso da máquina e pela execução dos novos métodos de produção e de existência.

Os objetos técnicos carregam história e tem neles sua intenção originária e a atual. O objeto é um testemunho atual da ação, e nisso Santos analisa que as ações do presente incidem sobre os objetos vindos do passado. No objeto está não só sua intenção atual, como a técnica que o originou. Os objetos técnicos, assim como o próprio fenômeno técnico, são meios de apreendermos empiricamente o tempo.

O espaço é identificado pela dinâmica que o transforma, sendo esta devido aos sistemas de objetos que condicionam como se dão as ações e os sistemas de ações que levam à criação de objetos ou se realizam sobre objetos preexistentes.

Toda ação se dá no espaço e ela é constituída por um segmento identificado, denominado *ato*. Santos, através de E. Rogers (Ibid., p.78), denomina o ato como um comportamento orientado que visa um objetivo final. Um sistema de ações é composto por diversos atos, assim, “a ação é a execução de um ato projetado e o sentido da ação é o correspondente do ato projetado” (SCHUTZ *apud* Ibid., p.78). A ação, desta forma identificada pela geografia, é um processo que prevê modificar a situação em que se insere.

Dentro da busca ontológica do espaço, Milton Santos aborda diferentes teorias da filosofia, entre elas a filosofia que lida com a produção de conhecimento, para tratar a noção de intencionalidade. O seu intuito com ela é de que possamos apreender como o sujeito é inseparável de seu exterior, sendo a

intencionalidade “uma espécie de corredor entre o sujeito e o objeto” (Ibid., p.91).

No que Santos atenta das diferentes formas de analisar os objetos e as ações:

Objetos naturais e objetos fabricados pelo homem podem ser analisados conforme o seu respectivo conteúdo, ou, em outras palavras, conforme sua condição técnica, e o mesmo pode ser dito das ações, que se distinguem segundo os diversos graus de intencionalidade e racionalidade (Ibid., p. 24).

Através da noção de intencionalidade podemos compreender uma faceta da relação entre objeto e ação. Santos cita Jean Beaufret ao comentar que “a intencionalidade é o traço fundamental do convívio em geral” (Ibid., p.89), estando ela presente em todo pensamento que visa um fim, assim, não haveria “pensamento sem um objeto pensado” (BRENTANO *apud* Ibid., p.89). Por isso, conclui Santos através de B. Latour, que a intencionalidade “transforma a distinção, a separação, a contradição, em uma insuperável tensão entre o objeto e o sujeito”. Sendo essa noção eficaz na análise da relação entre o homem e o seu entorno, que dessa forma evoca o tema central da geografia: os objetos e as ações tomados em conjunto.

Símbolo de luta, a caixa d’água é o objeto que produz aquele espaço de pertencimento em Ceilândia. Ali estão cristalizados a ação que levou a conquista de condições básicas para viver, tanto quanto o enraizamento naquele território.

Em certo momento, na primeira vez que aparece o *rapper* Japão, Adirley instiga ao perguntar se o músico é brasileiro, que imediatamente recebe uma resposta afirmativa. O diretor continua sua instigação que logo é cortada pela retratação de Japão ao recusar a identidade de brasileiro e emenda “Sou ceilandense, de corpo e alma”. Japão reforça a situação “abortiva” dos ceilandenses, que mesmo não nascidos ali, se reconhecem como crias desse aborto. Os sujeitos representados no filmes de Adirley são crias desse exílio, nasceram antes ou junto da criação de Ceilândia, eles não se reconhecem como desterrados, mas admitem a identidade que foi criada a partir desse processo de remoção. “Eu fui jogado pra cá, cara. Meu pai ajudou a construir o Plano Piloto, minha mãe limpou bunda de filho-de-papai, tá ligado”, Japão emenda, “os caras expulsaram a gente, então hoje me sinto representante do Distrito Federal. Sou do Distrito Federal, sou ceilandense, não sou brasileiro”. O sujeito desterrado tem

necessidade de reconstruir uma identidade, e para Edward Said esse processo se daria a partir de “descontinuidades” já que “o *páthos* do exílio está na perda de contato com a solidez”, e o exilado não viveria sem um sentimento de ausência que daria a todas as coisas uma noção de incompletude (SAID, 2003, p.52). No entanto, há no reconhecimento de sua identidade o contraponto. Stuart Hall atenta que uma identidade particular não pode ser definida apenas por sua presença positiva, ela depende também do estabelecimento de limites. Uma identidade define o que é em relação ao que não é (HALL, 2003, p.85). Adirley trabalha a identidade ceilandense diante dessa reflexão, ao afirmar-se enquanto oposição às representações de Brasília.

As ações do exilado se darão inevitavelmente “contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente” (SAID, op.cit., p.59). Diferente de se reconhecer pertencente a uma cidade, Japão expõe que ser da Ceilândia é viver em contraste com Brasília. Sua identidade advém de um reconhecimento e de uma negação.

Adirley vai buscar em seus filmes criar uma nova identidade para Ceilândia, uma que aja sobre a afirmação daquele lugar e de suas pessoas que não estejam assujeitadas ao discurso hegemônico que as colocam em situação marginalizada. O termo *cidade-satélite* é interessante para pensar a relação que as cidades do Distrito Federal operam diante da capital. A Constituição Federal de 1988, no artigo 32, veda a divisão do Distrito Federal em municípios (FERNANDES, 2009, p.27), assim, ele é dividido em regiões administrativas, sendo Brasília a principal. No entanto, as regiões administrativas são popularmente chamadas de cidades, e acrescidas do termo “satélite” por terem Brasília como centro, por mais que algumas delas, como Planaltina e Brazlândia, tenham sido fundadas antes da construção da capital. A palavra satélite significa um corpo, natural ou artificial, que orbita um outro maior. Reconhece-se enquanto subordinado a algo, e as cidades assim denominadas foram criadas a partir de um centro para servi-lo. No caso de Ceilândia, repositório de sujeitos que não pertencem ao Plano Piloto. O discurso de DJ Jamaika ilustra como a cidade era até então reconhecida: “Falava que era da Ceilândia, era bandido, bicho. Ó os

nomes do lugar, Planeta dos Macacos, Caldeirão do Diabo, Vila do Cachorro Sentado... onde só tinha bandido, pra eles só tinha bandido”.

O exílio como punição, como lugar em que os párias era sujeitados a viver excluídos. Mediante a esse significado, o discurso do *rapper* X vem fazer um paralelo: “Tudo que era de ruim jogavam pra nós aqui. Era como se a Ceilândia fosse a terra sem lei, fim do mundo. Isso era uma coisa que revoltava a gente”.

O *rap* nasceu como forma de protesto. Trabalhar a cultura do local é também trabalhar o seu local. Uma identidade mista que não se resume a lados bons ou ruins, mas uma busca em se reconhecer como parte dessa identidade cultural. Jamaica diz: “A gente que levantou a bandeira da nossa área, mesmo. De levantar a bandeira Ceilândia e sacudir ela, e falar que a gente mora aqui. E aqui é bom, mesmo sendo ruim, aqui é bom”. Se afirmar dentro do território, afirmar a terra que lhe permitiu criar raiz. Japão relembra uma das letras mais famosas de X ao cantar “sou negão careca da Ceilândia mesmo e daí?”. O *rapper* reconhece a força desse canto, um grito de afirmação em meio à periferia. “O devido reconhecimento não é apenas uma cortesia que devemos às pessoas. É uma necessidade humana vital”<sup>10</sup>, atesta Charles Taylor (1994, p.26) ao discutir a ligação entre reconhecimento e identidade, sendo fundamental para definir as características do ser humano.

Adirley mostra os músicos pela cidade, caminham pelo bairro, cuidam dos filhos, compram CDs. Mais do que identificá-los como músicos, Adirley busca mostrá-los como sujeitos da cidade. Acima de tudo, ceilandenses. Esses trechos remetem à categoria que Bill Nichols denomina de observativo, consistindo em filmes que se propõem a observar os outros se ocupando de seus afazeres. “Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros” (NICHOLS, 2005, p.148). O cineasta vai deixar de lado a fala deles como operadores do discurso, para utilizar suas interações na cidade como evocação argumentativa.

---

<sup>10</sup> Tradução própria. Original: Due recognition is not just a courtesy we owe people. It is a vital human need.



**Imagem 7,8** - O *rapper* X assiste uma apresentação sua na televisão

O *rapper* X fala: “o *hip hop* me deu nome, fama, carreira, minha esposa que eu conheci em São Paulo foi graças ao *rap*, graças ao *hip hop*, mas em contrapartida ele me deu uma carteira de trabalho em branco”. A situação da arte dentro da periferia é um dos temas de Adirley, que para ele significa trabalho. Pode dar chance ou não. Assim foi com X e assim era com Adirley, que demorou para ter no cinema seu meio de renda principal.



**Imagem 9** - O *rapper* Marquim escova os dentes nos fundos de casa

O filme se encaminha ao fim, e os planos médios de entrevista dão lugar à câmera curiosa que adentra a casa de Marquim. Suas falas ecoam em *voice over* enquanto ele escova os dentes na bica dos fundos da casa: “Brasília? Brasília eu enxergo assim, um muro que separou os pobres dos ricos. Tanto que pra você sair daqui pra Brasília dá cinquenta minutos de viagem. Esse muro vai pra vários lados, o preconceito. Quantos daqui de Ceilândia tá na universidade pública aí?” Esse discurso chega não só no espectador, mas é direcionado a Adirley. Ele, então estudante da UnB, possui diante daquela relação uma posição social de privilégio. Mesmo que se reconheça junto daqueles sujeitos representados, ele tem acesso a um outro espaço.

*Rap, o canto da Ceilândia* não aborda o contexto contemporâneo da produção do *rap* de Ceilândia, não é sobre os músicos em atividade e no topo de seu sucesso artístico. Ao contrário, Adirley buscou sujeitos de sua geração que tiveram algum grau de influência através de sua música, mas que naquele momento se encontravam desempregados ou sem estabilidade financeira, “caras comuns”, como disse Adirley (MENA et al, 2013, p.23). O cineasta busca no filme contar a história da cidade a partir desses sujeitos que falavam sobre a situação da periferia e que acompanharam o processo de remoção dos habitantes da vila do IAPI de Brasília para o terreno em que se formaria a Ceilândia.

Em seu primeiro filme, Adirley expõe esses sujeitos e suas histórias para mostrar um lado não visto. Ele reaviva fotos das “invasões”, conta o cotidiano e gera um discurso em oposição ao Plano Piloto. Seu filme apresenta sujeitos, mas ainda não possui o grau de subjetividade estética de seus filmes mais recentes.

Marquim continua a relatar o difícil acesso de estudantes da periferia na universidade da capital. Diz que quando olham para Brasília, parecem não ver toda a periferia que existe em torno dela. E termina o filme ao afirmar: “Não moro em Brasília, moro na Ceilândia”.

### 3. Ceilândia, a periferia de Brasília

A viagem rumo a Brasília, através do Planalto Central, é uma jornada de separação. Faz o viajante confrontar-se com a separação entre a Brasília modernista e o Brasil de todos os dias.

(James Holston)

Em 21 de abril de 1960, inaugurou-se o que seria a promessa de um Brasil moderno. Muito embora o Plano Piloto<sup>11</sup> tenha sido executado no governo de Juscelino Kubistchek, a mudança da capital era um projeto de longa data que vinha do século XVIII. Sob o nome “Nova Lisboa”, a previsão de mudança da capital para o interior do país já inundava os desejos dos planejadores de uma nova nação.

Construir a capital no interior do país acarretaria uma série de mudanças estruturais relativa às áreas da agricultura, industrialização, povoação do interior e geração de emprego. Como atenta Reinaldo Reis Jr, o processo de desenvolvimento no país sofreria um decisivo impacto com a interiorização da capital nos moldes como fora projetada e executada. “A partir de Brasília fundiu-se a convicção de que o Brasil estava preparado para figurar no rol dos países desenvolvidos” (REIS JR, 2008, p.22).

Os planejadores da construção da nova capital previram que a partir da cidade se irradiaria uma transformação em toda a realidade social brasileira. Por meio de uma nova ordem social, acreditaram que instauravam uma nova lógica de relações sociais para todo o país. Reis Jr observa que mesmo construída sob os padrões de racionalidade, planejamento e geometria, esse ponto de vista não levava em conta o processo histórico como condicionante dos valores sociais.

Em 1956, a economia brasileira apresentava um quadro de grandes desequilíbrios e grandes déficits fiscais, agravados por dificuldades de financiamento externo. Em desacordo com as políticas ortodoxas recomendadas

---

<sup>11</sup> Plano Piloto é a Região Administrativa I (RA-I) do Distrito Federal brasileiro. Foi a primeira RA contemplada com planejamento urbanístico com o objetivo definido desde seu surgimento, muito embora já haviam cidades pré-existentes à inauguração de Brasília, como é o caso de Brazlândia (RA-IV) e Planaltina (RA-VI); O Plano Piloto é dividido em setores, tais como as Asas Norte e Sul, Noroeste, Setor Militar Urbano, Setor de Indústrias Gráficas, Granja do Torto, Vila Planalto e Vila Telebrasília.

para esse contexto, Juscelino optou por um conjunto de políticas econômicas que investiam em aumento do gasto público apesar dos desequilíbrios econômicos. Chamada de “desenvolvimentismo”, essa opção por crescimento ao invés de estabilidade foi apresentada sob a bandeira do nacionalismo. Assim, JK lançou seu famoso programa de industrialização e modernização do Brasil, o Plano de Metas. A construção de Brasília fora fruto consequente do nacional-desenvolvimentismo da época.

O Plano de Metas apresentado ao povo brasileiro tinha um caráter nacionalista, cuja consagração só seria possível com a profunda industrialização do país. “A solução para o subdesenvolvimento nacional, com todas as suas injustiças sociais e tensões políticas devia ser a industrialização urgente”. Tendo em vista as particularidades que o governo procurou implementar (Ibid., p.20).

A construção de Brasília não estava prevista nas 30 metas iniciais, sendo estas concernentes à energia, transporte, alimentação, indústria de base e educação. Entretanto, após iniciada sua construção, Brasília tornou-se a metassíntese do programa de governo de JK. Segundo Reis Jr, dessa forma esperavam que, por meio da nova capital, se consagrariam as condições para que o país realizasse a transição do processo de desenvolvimento. “Brasília devia tornar-se uma cidade de iguais, a cidade do futuro” (ECO, 1976, p.244).

Encabeçado pelos arquitetos e urbanistas Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, o Plano Piloto representava o ideário arquitetônico do movimento modernista arquitetônico. O que mais chamava a atenção sobre a estética do modernismo era a possibilidade de reinscrever o futuro através de operações de apagamento de um passado não desejado. “Na retórica de Lúcio Costa reside a intenção de fundar a cidade — ‘sem história’” (Ibid., p.30). James Holston, em *A Cidade Modernista* (1993, p.30), analisa a afinidade do modernismo enquanto ideologia do desenvolvimento, pela qual os governos tentam reescrever a história de seus países.

Brasília serve como um estudo de caso, alinhado em dois pressupostos. Em primeiro plano, as tentativas de autoridades políticas modernas que, por meio de instrumentos como arquitetura, planejamento urbano, administração burocrática, forjam novas formas de associações coletivas e hábitos pessoais impulsionando a sociedade. Em segundo, a observação das coletividades inseridas e participantes desses projetos, intencionalmente ou não que acabam transformando os planos

arquitetônicos e urbanísticos originais. [...] O Plano Piloto não é o resultado do processo histórico brasileiro, mas um mito a ser incluído na consciência nacional (Ibid., p.30).

A construção do Plano Piloto tem início no dia 3 de novembro de 1956, com um contingente de 232 trabalhadores, chegando a marca dos 2500 operários no final de janeiro de 1957 (Ibid., p.37). Chegam no Planalto Central trabalhadores de todos os cantos do Brasil, que trazem em suas bagagens, e nas de suas famílias, a esperança de um futuro. Ali eles poderiam trabalhar, ganhar dinheiro para se sustentar e participar da criação daquele espaço que, esperavam eles, poderia servir como um lugar para se estabelecer.

Os migrantes são, então, dispostos em acampamentos provisórios para que pudessem trabalhar. Esses lugares serviriam para acomodar os operários durante o período da construção, até que fossem realocados após a conclusão das obras, com o objetivo de se manter o projeto conceitual de Lúcio Costa. Dessa forma, em vistas de se preservarem as diretrizes originais, os novos assentamentos estariam sob a tutela da NOVACAP<sup>12</sup> para que pudessem oferecer acomodações decentes, econômicas e que possuíssem saneamento básico para toda a população operária.

Em um primeiro momento, a construção da nova capital se mostrava como uma oportunidade para mudar a vida dos trabalhadores de várias regiões do país. No entanto, Brasília previa funcionar como uma “cidade administrativa”, e não incluía nesse projeto a permanência dos operários após sua conclusão. Em consequência do grande fluxo migratório para Brasília, somado à falta de ofertas de emprego ou projetos sociais efetivos para ali residirem, começam a nascer os focos das chamadas “invasões” em torno do Plano Piloto. O termo “invasão” expõe a falta de acolhimento e “uma condição criada para negar a dignidade” (SAID, 2003, p.48), em que os migrantes se encontravam, já em exílio por não conseguirem a estabilidade do enraizamento.

---

<sup>12</sup> Companhia Urbanizadora da Nova Capital é uma empresa estatal do Distrito Federal, sancionada por Juscelino Kubitschek com o objetivo de construir a nova capital. Era responsável pelas obras públicas, urbanização, fornecimento de energia, abastecimento de água, tratamento de esgoto e administração de terras públicas.

Desde a chegada, havia a visível distinção dos tipos de trabalhadores envolvidos na construção de Brasília. Da posição profissional até onde se encaixavam social e economicamente, a discriminação para com os operários provinha da própria fala que lhes era direcionada:

Havia os termos “pioneiro” e “candango”, duas categorias de distinção social. O primeiro foi utilizado para se referir à elite de técnicos, engenheiros, arquitetos, autoridades políticas; a segunda remetia aos operários submetidos, às vezes, a condições subumanas em longas jornadas de trabalho. Estes diversos grupos de migrantes, em sua maioria nordestinos, nômades, aventureiros, construíram a cidade e, diante da mudança social que esta lhes impôs, reconstituíram seus diversos valores, referenciais de identificação, muitos dos quais entraram em sérios conflitos com aquilo que se considerou como referencial de modernidade e transformação da sociedade brasileira (TAVARES, 2009, p.25).

Reis Jr usa o termo trabalhador-migrante para se referir aos indivíduos que participaram da construção de Brasília. Eram eles, em sua grande maioria, de origem agrária, com baixa ou nenhuma escolaridade, que trabalhavam na lavoura desde a infância. Esses trabalhadores-migrantes, no período de construção, foram alocados em alojamentos precários, sem higienização e expostos ao calor e ao frio. A lógica dos acampamentos estava de acordo com as estratégias dos planejadores, que não permitiam que os migrantes decidissem sobre a construção de suas habitações, para que não acarretasse em dispersão populacional que pudesse ocupar áreas destinadas à edificação da obra.

Relata-se que, além de condições de moradia precárias e de relações conflituosas entre os próprios trabalhadores, devido a situação estressante e exploradora em que eram submetidos, a rotina de trabalho era exaustiva: “os operários começavam a trabalhar às 6 horas da manhã, até às 12h, com intervalo de uma hora, e novo turno de trabalho até às 18hrs. Alguns ainda em serão iam até 22, 24hrs da noite” (REIS JR, 2008 p.61). O trabalho era pago pela NOVACAP por hora de serviço, o que ocasionava em cargas horárias de 14 a 16 horas por dia. Muitos operários se prestavam a esse tipo de exploração para que pudessem sobreviver, já que não havia ali nenhuma outra forma de se sustentar.

A exclusão desses trabalhadores, que formavam a espinha dorsal da construção de Brasília, chegava também na representação imagética da criação da capital. Os filmes produzidos durante as obras se valiam de imagens de estradas,

edifícios, tratores e caminhões, além de personalidades internacionais e autoridades governamentais, sem que mostrasse a mão-de-obra usada para efetuar tudo aquilo.<sup>13</sup> Como Reis Jr atenta, os cinejornais da época procuravam não incluir as imagens dos trabalhadores comuns da construção civil. Dessa forma, legitimavam “o estado de exclusão desses sujeitos” (Ibid., p.71).

Quando foi inaugurada, Brasília estava incompleta. Não possuía as condições para ser uma capital, muito menos uma cidade. “Em síntese, em 1960 estava-se inaugurando em parte um símbolo, em parte uma capital, não uma cidade” (OLIVEIRA *apud* Ibid., p.32). O programa residencial previsto não foi realizado por completo, tendo somente metade das unidades residenciais. Dos estimados 20 mil habitantes, a NOVACAP estava preparada para alojar uma população máxima de 10 mil. Dentro da população esperada, não contava-se com os trabalhadores-migrantes.

Dada a inauguração de Brasília, em 1960, era previsto pelo governo local que um terço dos trabalhadores voltassem para seus estados, um terço ficasse em Brasília e o restante se voltasse às atividades agrícolas em áreas próximas. Apesar da situação precária em que viviam nas vilas operárias, ainda assim eles as consideravam melhores do que as presenciadas em seus estados de origem e a maioria optou por permanecer nos arredores de Brasília, sendo as vilas mais conhecidas a Vila do IAPI, Morro do Querosene e Placa das Mercedes (PEREIRA, 2016, p.1).

As vilas nas quais os operários se assentaram nas cercanias do Plano Piloto eram denominadas pelo termo “invasão”. Esses espaços era constituídos por um conjunto de moradias que fugiam dos padrões urbanísticos estabelecidos pelo poder público, instaladas irregularmente em áreas de propriedade pública ou privadas, e que careciam de infraestrutura. Seus habitantes em geral eram formados pela população de baixa renda (OLIVEIRA, 2008, p.107). Mesmo diante da falta de serviços de iluminação pública, esgoto e água encanada, os trabalhadores-migrantes mantinham uma estrutura social estabelecida, onde preservavam e recriavam aspectos característicos dos locais de origem. Através de encontros, festas para dançar forró, plantações de árvores em quintais, além de um

---

<sup>13</sup> Vladimir Carvalho, no livro *Cinema Candango*, apresenta uma lista de filmes produzidos entre 1960 e 2002 que apresentam diferentes pontos de vista e representações sobre Brasília, vide Anexo I.

comércio informal definido como “rolo”, os habitantes das invasões conseguiram manejar a situação que viviam em Brasília (PEREIRA, 2016, p.2; TAVARES, 2009, p.28).

De acordo com Breitner Tavares, um levantamento feito em 1969 pela Secretaria de Serviço Social concluiu haver quase 15 mil barracos com uma população superior a 80 mil pessoas, sendo mais de dois terços compostos por famílias com renda familiar de até dois salários mínimos. A mais numerosa dessas vilas era a do IAPI.

Vinicius Pereira conta que com a justificativa de que as vilas operárias estavam em uma área chamada de anel sanitário, o governo estabeleceu que a permanência dessa população poderia trazer riscos ao saneamento da capital. Construiu-se, então, a Estrada Parque do Contorno, que estabelecia uma fronteira em volta do Plano Piloto para que mediasse a sua preservação. “A própria estrada funcionava como anel sanitário e apenas seriam permitidas as construções de casas isoladas com grandes distâncias de mais de 1Km entre cada uma como previu Lúcio Costa” (PEREIRA, 2016, p.2). Assim, estabeleceu-se um referencial de preservação ambiental que norteou a expansão urbana, ocasionando na remoção das vilas operárias e na criação das regiões administrativas.

Caracterizada como “saneamento estético”, essa medida serviu para afastar a população mais pobre da capital, enquanto os “pioneiros”, funcionários considerados de elite, foram beneficiados com a criação de outros espaços próximos do Plano. A partir dessa premissa o governo criou a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), que tinha como objetivo conscientizar a população dos motivos para a remoção das vilas e propagandear, entre os moradores, as melhorias nas condições de vida que possuíam. Mesmo contra sua vontade, a remoção dos trabalhadores-migrantes teve início no dia 27 de março de 1971 (Ibid., p.2).

A criação das cidades-satélites ao redor do Plano Piloto fora resultado da ausência de planejamento do destino dos operários que ergueram a capital. Localizadas muito longe do Plano Piloto, o planejamento da periferia refletiu o mecanismo de segregação socioespacial (REIS JR, 2008, p.35). As populações

removidas ficaram distantes do centro gerador de trabalho, o que acabou por desenvolver uma economia informal. “A segregação planejada aconteceu na forma como se realizou a distribuição da terra e os mecanismo de seu uso” (Ibid., p.36).

Os habitantes da vila do IAPI foram deslocados para o que viria a ser Ceilândia, cidade que carrega no nome o estigma das remoções. Rômulo Oliveira (2008, p.120) relata que inicialmente a cidade seria um setor habitacional de umas das primeiras cidades-satélites, Taguatinga. No entanto, apesar da vinculação pela proximidade, a malha urbana não é contínua, havendo um córrego entre as duas cidades. Posteriormente surge o nome Ceilândia, sendo vista como a segregação da segregação.

Quando os moradores chegam na região, encontram um lugar sem nenhum preparo para recebê-los. Destinados para lá com a justificativa de melhoria em relação ao lugar do qual foram expulsos, o local não possui nenhum tipo de estrutura de água ou esgoto, questões que haviam conseguido manejar na Vila do IAPI. Além disso, houve significativa redução na renda familiar devido a distância entre a periferia e o centro, pois impossibilitava a participação das mulheres e filhos na composição da renda, já que agora deviam arcar com o custo adicional referente ao transporte até o Plano Piloto. Vinicius Pereira (2016, p.3) relata que as mulheres geralmente trabalhavam como lavadeiras, mas como não havia serviço de água encanada em Ceilândia, e o mesmo demorou a ser implantado, essa atividade não poderia mais ser realizada.

A Ceilândia, nos anos 70, constituía uma materialização espacial injusta, pois estava distante da oferta de trabalho, que era basicamente na construção civil (aproximadamente 30 km de Brasília), antes mais acessível a partir das vilas. Exceções constituíam as atividades construtivas de moradias, às vezes sob a forma de mutirão, no próprio espaço de Ceilândia. Os transferidos para Ceilândia viram desestruturar-se o mercado de trabalho, que passou a demandar demorados percursos de mais de uma hora, além de gastos como deslocamento, que antes eram feito a pé ou de bicicleta (TAVARES, 2009, p.29).

Aos poucos, os moradores de Ceilândia foram conseguindo tomar posse daquele território para o qual foram banidos. Com habitantes oriundos de diversas localidades do país, principalmente do Nordeste, começam a nascer os primeiros

ceilandenses, provenientes do trajeto de expulsão dos operários que ergueram o Plano Piloto. Fundada em 1971, sob as condições mais precárias encontradas na região, foi em dezembro de 1974 que os cidadãos conseguiram uma de suas maiores conquistas: a caixa d'água.

Após sua inauguração, os moradores da cidade comemoraram o que viria a ser o maior símbolo de Ceilândia. Com 30 metros de altura e referência para indicar localizações pela região, a caixa d'água está presente no hino da cidade e no escudo do Ceilândia Esporte Clube. A força simbólica do reservatório provém das dificuldades que os moradores tiveram que passar após sua expulsão da capital. A caixa d'água se torna o meio para os habitantes se enraizarem naquele espaço. Edward Said (2003, p.56) observa que ter raízes é a necessidade mais importante, e menos conhecida do ser humano.

A cidade de Brasília foi criada através de uma narrativa de modernidade e desenvolvimento que não se realizou, e que não incluiu desde o princípio a camada populacional que seria base de sua estrutura. Após atrair migrantes de diversas partes do país, esses sujeitos foram banidos das cercanias do Plano Piloto, não podendo pertencer àquela ideia de nação que se planejava ali. “Brasília transformou-se na própria imagem da diferença social” (ECO, 1976, p.246). Diante desse contexto, fundou-se a principal personagem dos filmes de Adirley Queirós, a cidade de Ceilândia.

## 4. Fora de Campo

Adirley Queirós jogou futebol profissionalmente até os 25 anos, atuando por volta de oito anos no esporte. Quando se aposentou da carreira de atleta, foi ser professor particular de matemática, física e química para poder sobreviver. Conta que colocou um anúncio no jornal para divulgar as aulas, e uma mãe ligou para saber se ensinava trigonometria. Ele respondeu que sim, mas desculpou-se por não poder dar aula para a filha dela até o próximo mês. Adirley, na verdade, não sabia trigonometria, e durante esse tempo foi à biblioteca aprender tudo o que podia para, assim, ensinar a matéria (GARRETT, 2015). Em seu segundo filme, *Fora de Campo* (2009), Adirley trouxe para a tela a história de jogadores de futebol de times de base do Distrito Federal.

Diante do futebol profissional, Adirley escolheu jogadores da Ceilândia que em algum momento chegaram a chamar a atenção, mas na época da produção se encontravam deixados de lado, sem o sucesso que alimenta as ambições de diversos jovens Brasil afora. O filme mostra um pouco da vida desses indivíduos, a maioria já não tem mais relação com o esporte, com exceção de Paulinho da Grécia, que após ser jogador se tornou árbitro, e Maninho, jogador em atividade que aos 32 anos ainda não conseguiu estabilidade no meio. São personagens à margem. Novamente, Adirley busca nesse recorte inicial abordar a relação da periferia diante da capital. Não são as partidas de futebol que o compelem, mas as identidades desses sujeitos fora dos campos.

Além dos campo de futebol, o título evoca o campo do filme. Jacques Aumont faz a distinção entre quadro e campo no cinema, sendo o primeiro a delimitação da imagem plana e o último a porção de espaço imaginário — “uma porção de espaço em três dimensões análoga ao espaço real no qual vivemos” (AUMONT et al, 1995, p.20) — contida dentro do quadro, “como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço” (Ibid., p.21). O que não está contido no quadro, o fora de campo, é o invisível que prolonga o visível. “O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do

último” (Ibid., p.24). Mesmo que haja essa diferença, ambos pertencem — campo e fora de campo — ao mesmo espaço imaginário. Não à toa Maninho se destaca em meio aos outros entrevistados, pois por ele acompanhamos a interdependência entre a vida cotidiana na periferia, com dificuldades para pagar as contas e conseguir locomoção até o treino, e a vida nas partidas de futebol. O fora de campo é fundamental para a compreensão do que acontece em campo.

Adirley segue uma estrutura similar a *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) ao predominar o modo expositivo guiado pelas falas dos entrevistados, que argumentam sobre a situação do jogador de futebol de times de base. Entremeadado pelo modo observativo que segue Maninho, único jogador profissional em atividade, na sua jornada de morar na periferia e percorrer quilômetros de estrada todos os dias para poder participar dos treinos.

Chuteiras usadas e velhas estão amontoadas no plano que inicia *Fora de Campo*, algumas cartelas são sobrepostas às imagens e contextualizam a situação do futebol no Brasil e os personagens a serem retratados:

cerca de quinhentos clubes de futebol existem no país, porém somente quarenta fazem parte da primeira divisão. Apenas 8% dos jogadores que atualmente profissionalmente fazem parte desta elite de clubes. O resto joga em clubes menores, onde não há condições financeiras e direitos trabalhistas.

A primeira sequência mostra a concentração no vestiário dos jogadores do time de Brasília. Em uma partida no estádio do Cruzeiro, os jogadores se reúnem em um círculo enquanto oram em comunhão. Eles vibram com a expectativa de mais um jogo.

Enquanto, em *voice over*, acompanhamos a narração de uma partida de futebol, provavelmente aquela em que os jogadores entraram, os planos apresentam um homem que faz as marcações em giz no campo de terra vazia. Sobre as imagens, o título do filme: *Fora de Campo*.

Uma partida acontece naquele campo de terra, e pela clareza do som, acompanhamos o árbitro Paulinho da Grécia, ex-jogador de futebol que fez sucesso em times do exterior. Adirley buscou o recorte de indivíduos que foram considerados bons jogadores quando atuaram profissionalmente nos times de

base, carregaram muita expectativa de sucesso profissional e financeiro. No entanto, por não conseguirem obter a continuidade do sucesso, encerraram as carreiras para buscar novas profissões que pudessem sustentá-los. Entre eles há um enfermeiro, um guarda de segurança do metrô e um comerciante. Desses, Paulinho é o único que continua a trabalhar com futebol.

Em seguida, alguns homens bebem e brincam para a câmera. A equipe de filmagem não é mostrada, por mais que sua presença seja exposta pelos comentários que Bé, ex-artilheiro e atual segurança no metrô, faz brincalhão para ela. Eles estão irreverentes naquele ambiente, sem aparentar desconforto com a equipe. Mais a frente no filme, Bé mostra à equipe sua casa e vídeos da época em que jogava. Sua esposa aparece e traz irreverência à cena, principalmente quando o ex-jogador analisa suas jogadas e se compara com Romário<sup>14</sup>. Bé foi ídolo do Vila Nova Futebol Clube, enquanto no estádio é reconhecido por alguns fãs da época em que jogava, nos corredores da estação de metrô não passa de mais um anônimo. O crítico Daniel Caetano observa como o filme de Adirley serve como registro da trajetória pela qual esses jogadores passaram:

Para eles, o filme acaba se tornando a maneira de registrarem a memória de suas trajetórias. Já estão aposentados como jogadores, mas podem mostrar as provas dos seus feitos de juventude: troféus, fotos, recortes de jornal. O tema mais forte, então, é a passagem do tempo e o fim das ilusões: acabada a carreira, o saldo é ínfimo e cada um tem que se virar para sobreviver (CAETANO, 2012).



**Imagem 10** - Bé assiste gravação de suas partidas de futebol

<sup>14</sup> Como atacante, Romário chegou a ser considerado um dos melhores jogadores de sua época, tendo participado da conquista do Tetracampeonato na Copa da Mundo de 1994 e atingido a marca de mil gols.

A nostalgia é grande parte do exílio. Lembrança íntima do que foi e de quem foi. O exilado sabe que os lares são provisórios, e o estar no mundo é constituído enquanto identidade (SAID, 2003). Como esta, a lembrança se constrói de reminiscências de diversos episódios pessoais e históricos deixados para trás. Os objetos guardam esse passado que não lhe pertence mais, e que ganha um novo ar diante de novos olhos. Ao relembrar seu passado através de notícias e imagens de arquivo, esses sujeitos podem relembrar uma identidade que assumiam quando estavam do lado de lá. Evoca-se a saudade de um tempo em que tudo parecia estável e bem sucedido, acreditava-se na promessa e recusava-se a fratura originária. No fundo, essa nostalgia remete a origem do exílio, de uma ideia de paraíso perdido. “O exílio não é só um estado físico, espacial e temporal, também é um estado mental” (MONTAÑÉS, 2006, p.29).

O exílio representa a vida vivida fora da ordem habitual (SAID, op. cit., p. 60). Como ele é o centro de tudo, modifica-se a consciência interior e faz com que o sujeito viva em situação limite, intensificando a necessidade de se cruzar a fronteira em que habita. O exilado encontra-se diante de um lugar novo e estranho que lhe exige buscar respostas sobre sua identidade.

Híbrida e multiforme, a identidade diaspórica está em um *entre-lugar*, pois vive entre o dentro e o fora. Como observa Amanda Montañés (2006), a dupla identidade caracterizada pelas conjunturas históricas pessoais e estruturais definem a diáspora. Apoiado na diferença, o conceito de diáspora funda-se na construção de uma fronteira de exclusão, de uma oposição rígida entre o dentro e o fora e depende da construção de um “Outro”.

O sujeito exilado tem sua identidade fraturada, a partir disso ele vai se definir diante do contraste. Ao viver no *entre*, seu discurso busca uma volta a si. Já que a terra não é mais algo em que possa se agarrar, somente evocar, o desterrado precisa operar novas formas para mediar sua existência, para, assim, não ser consumido em nostalgia. O exilado deve se apropriar de sua condição, no intuito de que não se assujeite diante do regresso desejado, mas irrealizável.

Ao 38 anos, Wlade é ex-jogador e atual enfermeiro. Ele conta tudo por que passou, sem o sucesso que quis alcançar no futebol. Em *Fora de Campo*, Adirley

percebeu o que ele considerou como o poder da representação: “Representar pode mostrar muito mais do que não representar, vamos dizer assim: pode ser muito mais forte, muito mais sincero. Talvez a representação seja muito mais sincera do que a suposta não-representação” (MENA et al, 2013, p.55). No caso de Wlade, ele conta que a câmera serviu para revelar os desejos do enfermeiro, que um dia chegou em seu carro, com cordões de ouro e uma garrafa de vinho na mão, o cineasta ficou espantado com a figura que logo emendou: “agora eu quero ser o cara atleta que se deu bem”. Essa identidade admitida por Wlade era o que Adirley buscava, mas que acabou por não inserir mesmo tendo filmado e criado ali no dia um roteiro, que seguia o jogador até a feira da cidade e encontraria amigos assumindo essa nova identidade (Ibid., p.57). É nesse momento não incluído, que Adirley conta com tanto entusiasmo, que “a ficção convoca o real” (GUIMARÃES, 2011, p.73), onde o papel que Wlade escolhe representar revela um pesar de não ter conseguido realizar seus desejos.

Esse momento é chave para compreendermos a guinada estética que Adirley percorrerá mais a frente com seus filmes. Ele busca operar novas identidades com os indivíduos que traz para seus filmes. Wlade se vale da presença da equipe de filmagem, do filme a ser feito, para realizar uma identidade que nunca chegou a pertencer a ele. Naquele momento ele pôde manifestar seu afeto. Manuel Castells (1999, p.23) entende por identidade a fonte de significado e experiência, assim, um processo de construção de significado operada a partir de um processo de individuação. “A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER *apud* HALL, 2002, p.9).

Stuart Hall (2002) discute sobre a formação da identidade cultural através do processo caracterizado como “crise de identidade”. Para compreender o sujeito das identidades modernas que estão sendo “descentradas”, o autor distingue três concepções de identidades: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo parte de uma concepção “individualista” em relação ao processo identitário. Aqui, o indivíduo seria “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2002, p.10), sua essência emergiria desde seu nascimento e não mudaria ao longo do processo de desenvolvimento do sujeito. Portanto, a noção de identidade não sofreria influência do ambiente e de outros indivíduos, sendo una e estável até sua morte. É uma visão engessada que não leva em conta o contexto social em que o humano está inserido.

Ao levar em conta a interação entre o indivíduo e a sociedade, a noção de sujeito sociológico se vale da mediação da cultura, dos valores e sentidos no mundo em que habita. A identidade sociológica reflete a crescente complexidade do mundo moderno e a noção de que o “núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente” (Ibid., p.11). Ele ainda teria, nos dizeres de Hall, o “eu real”, mas este seria modificado na contínua relação com as culturas e identidades que entrasse em contato.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” — entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “n’s próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (Ibid., p. 11).

Porém, tornou-se variável e provisório o processo de identificação do qual o indivíduo projeta-se em sua identidade cultural. O sujeito, antes unificado e estável, está se tornando fragmentado, composto de várias identidades, por vezes, contraditórias ou não-resolvidas. Assim, “as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais” (Ibid., p.12).

Nesse sentido, é produzida a noção de sujeito pós-moderno que, diferente do sujeito do Iluminismo, não é definido biologicamente, mas historicamente. Sua identidade não é fixa, essencial ou permanente, mas formada e transformada

continuamente. A identidade pós-moderna está em constante processo de descentração devido às formas pelas quais é representada ou interpelada nos sistemas culturais que a rodeia. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos”, dentro dele há “identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções”, de forma que suas “identificações estão sendo continuamente deslocadas” (Ibid., p.13).

Dessa forma, Stuart Hall esboça os avanços no pensamento que moldaram os sujeitos das sociedades modernas. Sociedades que não são mais constituídas por indivíduos soberanos e unificados, mas indivíduos que sofrem processo de subjetivação constante devido à relação com outros sujeitos e gerando novas identidades. “As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (Id., p. 14). São caracterizadas, assim, pela diferença, sendo atravessadas por diferentes antagonismos sociais que produzem diversas identidades para os indivíduos.

“O Wlade representaria um cara que se deu bem — isso na cabeça dele. Ia ser muito bonito”, comenta Adirley. O ex-jogador trabalha como enfermeiro, e diz que para se aposentar são trinta anos de serviço, mas que começou agora.

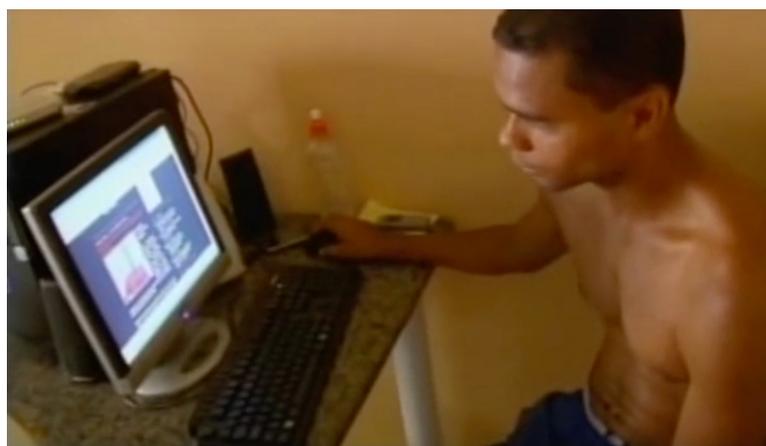
Wlade comenta que poderia estar diferente se tivesse estudado ou até entrado em cinema. A distância entre o cineasta e o sujeito representado volta nesse filme de Adirley. Se Marquim falava sobre o privilégio de estudar na UnB em *Rap, o canto da Ceilândia*, aqui Wlade conta da vantagem de algo que ele considera mais estável e direcionado ao fazer cinema. No entanto, enquanto fala e evidencia essa distância, ele se aproxima ao conversarem como velhos amigos. Adirley serve de ponte entre seus iguais e os meios de produção.

Enquanto Adirley Queirós fala com Wlade, chega Evandro. Comentam de estar filmando e Evandro pergunta a Adirley se parou de jogar bola. O cineasta foi jogador profissional de pequenos times como o Taguatinga e o Ceilândia Esporte Clube. Contexto que coloca o cineasta em proximidade com esses sujeitos. Wlade fala da saudade de jogar e dirige essa questão para Adirley. Trata o diretor como um ex-colega. Adirley responde que sente, Wlade não acredita muito e atesta que sente muita saudade.

Como uma cartografia dos sujeitos de Ceilândia, Adirley produz o seu segundo filme dentro do ambiente em que conhece, novamente para mostrar um lado que não é usual. A busca por criar uma narrativa que dê significado àquela terra e comunidade.

Os personagens principais falam sobre o outro lado da fama do futebol, dizem da vida de quem não conseguiu o sonho de jogar em um time maior. Aos 32 anos, idade avançada para um atleta, Maninho é um jogador em atividade, conta que um pai almeja ao colocar o filho no futebol o sucesso e ganhos financeiros: “sonha em ir prum Flamengo, Corinthians, Vasco, um time de grande porte. A maioria o que acontece? Os sonhos são frustrados.”

Novamente aparece a situação como trabalho. Se em *Rap, o canto da Ceilândia* a questão profissional aparecia como dificuldade na periferia através dos *rappers* X e Japão, que discutiam percepção de reconhecimento contra a real situação que viviam, aqui Maninho vai fazer essa ponte. O jogador comenta que ele é um trabalhador como qualquer outro, mas que não ganha nenhum benefício, como férias ou décimo terceiro, e que dos 15 times que já jogara, só três assinaram sua carteira. São promessas feitas em vão. O futebol aparece na vida de Maninho como paixão, e, diante de sua fala inicial, deve ter entrado em sua vida como uma promessa, porém, o tempo lhe trouxe a constatação que não iguala as expectativas.



**Imagem 11** - Maninho lê matéria de jornal sobre ele

Em outra sequência, na casa de Maninho, o jogador olha uma matéria antiga na internet. Adirley pede que Maninho leia a matéria para eles, ela fala

sobre quando ele entrara antigamente no time do Gama. Sobreposta a sua narração, diversas imagens de matérias de jornal ilustram o futuro promissor que o jogador tinha pela frente. A recordação desse momento entra em contraste quando lida no presente nada glorioso. A matéria termina gerando expectativa de bom desempenho para o time naquela temporada, o que Maninho contrapõe “tudo deu errado”.

Adirley utiliza o futebol como premissa para seu discurso da Ceilândia marginal à Brasília. Acaba por evidenciar, através do esporte, quanto o ser humano mais comum sofre quando compra as maravilhosas imagens do paraíso que é o “lá fora”, lugar de promessas ao alcance das mãos que desejarem e tentarem ao máximo. No Brasil, o futebol é visto como o caminho de fuga da pobreza que assola o país, que dá esperança de ser alguém apto a sonhar.

Bezerra, também ex-jogador e que hoje atua como camelô, fala da dificuldade de pagamento pra quem está na terceira e quarta divisão, ele teve pagamentos horríveis, às vezes tendo jogado por prato de comida. Ele traz o ponto de que a grande mídia só mostra o lado “bonito da coisa, não mostra o lado terrível”, chega a comparar esses jogadores a um estado de escravidão. Adirley continua aqui sua busca por um outro lado, por uma outra identidade não hegemônica. Seus filmes são sobre os ceilandenses, e voltados para eles se reconhecerem ali ao ter suas histórias expostas, histórias essas, por vezes, veladas.

O segundo filme de Adirley, foi produzido através do programa de fomento DocTV<sup>15</sup> e TV Brasil, formatado para ser exibido na televisão. Adirley conta que sua estrutura se pautou devido a exibição televisiva. Quando fora exibir no cinema, ele retirou as cartelas iniciais (MENA et al, 2013, p.54). Elas serviam para atingir seu público ideal que estaria diante da televisão. A câmera e o diretor são muito presentes ao longo do filme, Adirley não busca desvelar uma história que lhe é distante, mas inserir sua proximidade com o assunto. Ele quer criar a história de uma comunidade reconhecível.

---

<sup>15</sup> 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.

O segurança Bé conta sua trajetória no futebol. As matérias de jornais servem ao mesmo propósito que com Maninho, elas trazem o passado de promessas do jogador. Novamente, as matérias evocam um futuro promissor, no entanto, observamos pelo filme que as expectativas não se cumpriram.

Matérias de jornais estrangeiros introduzem a sequência de Paulinho da Grécia. Diferente das outras, de Bé e Maninho, não conseguimos ler sobre o que falam, mas devido à sua exposição ser igual a das matérias dos colegas jogadores, podemos supor que ilustram a mesma expectativa e elogios a Paulinho. Ele sente saudade dos tempos em que jogava. “Fazer o quê, o tempo não volta. Não é igual a fita, que você bota lá e dá retorno, não. Mas é assim mesmo, a vida continua”, comenta, desolado, o árbitro.

Amanda Montañés (2006, p.33) encontra na saudade o sentimento característico do coração envelhecido que relembra melancolicamente os tempos idos, enquanto que o equivalente alemão da palavra saudade, *Sehnsucht*, seria a expressão da adolescência cheia de esperanças e ilusões, que vive com o olhar firmado num futuro prometedor, mas incerto. Diante da busca por um sentido na nostalgia, o homem comum vive nas perambulações e nos pensamentos.



**Imagem 12** - Maninho (esquerda) espera ônibus



**Imagem 13** - Maninho vai de bicicleta para o treino

Adirley acompanha a dificuldade de Maninho chegar até Brasília para jogar. O único jogador em ativa dos entrevistados é recorrentemente mostrado em movimento. Tanto no início em sua bicicleta, como ao esperar o ônibus e aceitar caronas. Ceilândia e Brasília são distantes, é um caminho grande que ele tem que percorrer todo dia para o treino e receber pouco, às vezes nem receber. Ele

comenta que os clubes chegam a parcelar em cinco vezes o pagamento de um mês. O movimento, ou errância, aqui ilustram essa distância. Vem trazer o personagem da cidade, o personagem da cisão.

O exílio como estado mental é o sentimento de perda primordial. Ao percorrer todo dia essa distância que separa a periferia do centro, Maninho recria o movimento que os candangos percorreram quando expulsos da capital. A estrada possui significado ambíguo, é tanto a conexão que permite o jogador trabalhar quanto lembrança constante da separação.

O técnico do time de Maninho faz um discurso motivacional a seus jogadores antes de entrarem em campo, fala sobre as possibilidades do futebol, trata o esporte como um dos únicos meios que podem “fazer o pobre virar rico”. De olhar desamparado, Maninho ouve no canto o discurso, enquanto o técnico repete as mesmas promessas já ouvidas tantas vezes. Maninho é ali seu contraponto, testemunha de que não é dessa forma que acontece.



**Imagem 14** - Maninho escuta o técnico antes da partida



**Imagem 15** - Maninho não compartilha a comemoração dos colegas



**Imagem 16** - Maninho sai do estádio antes do time

O Brasiense Futebol Clube vence a final da segunda divisão, mas enquanto os companheiros de time comemoram, Maninho exige aos dirigentes o pagamento que lhe devem. Ele se recusa a compartilhar os gritos efusivos de seus companheiros e se serve da câmera para expor a dívida que o time tem com ele. O jogador é consciente da presença e função denunciadora da câmera, e esta mantém o plano nele. Há toda uma comemoração em volta de Maninho, mas o que interessa é como ele destoa de todos os outros atletas ao se manter convicto em garantir seus direitos. O filme compactua com Maninho e não desvia o olhar. Enquanto os atuais vencedores continuam a comemorar, Maninho deixa o estádio, sem uniforme e de mochila nas costas. Dois meses após a final da segunda divisão, Maninho está desempregado, sem time. “Com seu silêncio final, Maninho permite que *Fora de Campo* registre a amargura que sente ao ver as oportunidades perseguidas ao longo da carreira não se concretizarem. É um retrato cruel desse ambiente de sonhos e desilusões” (CAETANO, 2012).

*Fora de Campo* termina com Maninho contando de seu contrato de um ano com o time Dom Pedro, e a oportunidade de jogar contra o Botafogo na Copa do Brasil. Partida que Maninho esperava poder brilhar e chamar a atenção, e assim ser contratado por algum time de fora de Brasília. A sequência é tensa, pois espera-se que o jogador possa finalmente atingir o sucesso que anseia. No entanto, seu time não apresenta potencial necessário para ganhar de uma time da série A como o Botafogo e perde. Maninho está desolado.

Sobre as imagens finais, três cartelas são postas:

- Maninho tem 32 anos e joga futebol profissionalmente desde os 17 anos.
- Tem 11 títulos na carreira, entre eles o de campeão da série B do Campeonato Brasileiro.
- Graças aos títulos conquistados, é considerado um dos jogadores mais importantes da história do futebol no Distrito Federal.

Adirley comenta em entrevista para a publicação *Negativo* (MENA et al, 2013, p.55) que as cartelas foram colocadas para Maninho, pois considerava que o filme o apresentava como um jogador fracassado, e não queria mostrar dessa forma o atleta. O cineasta se preocupa com a reação de Maninho, que veria o filme com sua família. Adirley faz filmes voltado para a identidade ceilandense, para os moradores de Ceilândia se reconhecerem e poderem gerar novas identidades.

Para Manuel Castells (1999), as identidades organizam significados. Seguindo seu pensamento, o significado é a identificação simbólica, por parte de um sujeito, da finalidade da ação praticada por ele. Em seus filmes Adirley parte da construção narrativa para operar novas identidades, e com elas gerar uma nova narrativa de Ceilândia.

## 5. Redescobrir a cidade

Adirley conta que o argumento de *Dias de Greve* (2009) veio quando teve contato com a obra de Albert Camus no curso de cinema da UnB. Escreveu um argumento de filme que seria a adaptação do conto “Os Mudos” e se passaria na periferia, assim buscava discutir como a greve de sindicatos operava longe do centro.

*Dias de Greve* conta a história de operários na periferia que aderem à greve sindical, porém eles trabalham numa fabriqueta no interior da cidade que só consegue sobreviver devido aos serviços de um só cliente. Eles mal tem apoio do sindicato, o que leva a greve a ser um fracasso. Adirley queria trazer esse sentimento de estranhamento com a cidade, através de sujeitos que não mais a conheciam, por viverem constantemente no trabalho para poderem sobreviver.

O filme é a primeira produção criada pelo CEICINE (Coletivo de Cinema em Ceilândia), um grupo formado por Adirley Queirós, Wellington Abreu, Francisco Amorim e Breitner Tavares que busca realizar e refletir sobre o cinema na periferia. Desde o início se propunha a pensar um cinema que fosse diferente do que eles consideravam o “cinema de Brasília”, que visava não ter “as relações de produção, relações de filmagem, o modo como as pessoas se comportam” nesses outros filmes. Nas palavras de Adirley:

Acho que o cinema de Brasília tinha uma certa arrogância, uma ideia muito central que era assim: Brasília é Brasília. Eles não conseguiam enxergar nada para além disso... Todos os personagens que não eram de Brasília eram “pontas” ou atuavam como marginais, vilão... Sempre se criou estereótipos em relação às cidades-satélite. Eram também muitas vezes “filmes de apartamento”: histórias fechadas, filmes em que a gente não conseguia ver uma identidade mais explícita do que fosse Brasília (MENA et al, 2013, p.40).

O cineasta queria a negação desse tipo de cinema que ele identificava ser característico das produções feitas em Brasília. Para ele os filmes deveriam sair dos apartamentos e ir para a rua, assumir a cidade e suas formas, sua luz. A cidade deveria ser além de cenário, um personagem presente e que dialogasse com os sujeitos ali representados. Adirley faz em *Dias de Greve* um filme que nasce da tensão na cidade, uma cidade redescoberta. A greve proporcionaria àqueles

operários o tempo de ócio que necessitavam para vivenciá-la, no entanto a greve acaba por fracassar. Os trabalhadores percebem que estão desamparados em relação ao sindicato por estarem longe do centro, e que o tempo que ficaram sem trabalhar na fabriqueta só fez com que se agravasse a situação precária em que viviam.

Adirley, pela primeira vez, cria um filme completamente ficcional em sua narrativa. Um filme de resistência que se baseia em seus personagens redescobrirem a própria cidade. *Dias de Greve* questiona a alienação vivida pelo operário que precisa trabalhar integralmente, direciona sua produção à outra cidade que não a sua, seu serviço o consome tanto que não aproveita mais o seu próprio lar. Adirley ocupa os espaços com os corpos desses sujeitos. Entramos em contato com Ceilândia pela perspectiva dos personagens, que ocupam com seus corpos e ações a cidade. “São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos quanto rapidamente perdidos” (COMOLLI, 2008, p.180). A perambulação é elemento chave em seus filmes, pois serve como manifestação do conflito e transforma a paisagem em espaço. Milton Santos (2008) diferencia paisagem e espaço pelo elemento da ação. Enquanto paisagem seriam as formas, o espaço se faz na interação entre as formas e a vida que as animam. Os personagens que perambulam pela Ceilândia estão em constante tensão com ela, e a veem em contradição ao Plano Piloto.

*Dias de Greve* tem duração de 24 minutos, e Adirley conta que só filmara cerca de 34 minutos. Sua intenção era ter uma representação mais direta possível que englobasse qualquer eventualidade. Mesmo trabalhando através do regime ficcional, o cineasta queria apreender aquelas pessoas que interpretavam papéis que se misturavam à sua própria vida. Sua busca pela forma mais naturalista de filmar esbarrava no fazer documental, qualquer evento que acontecesse ou atrapalhasse a produção era bem vindo.

Na primeira cena, temos uma reunião entre os operários nos fundos de uma casa. Eles discutem se voltarão ou não para o trabalho, um deles propõe acabar com a greve, mas os outros são totalmente contra. Ao longo do filme,

percebemos que este prólogo se trata de um *flashback* que nos situa sobre a temática do filme.

Somos apresentados pela primeira vez a Dilmar Durães, sujeito que estará em todos os filmes de Adirley a partir de *Dias de Greve*. Aqui ele interpreta Marcelão, amigo próximo de Assis, interpretado por Wellington Abreu, e que não mede muito as palavras na hora de falar. Assis é o protagonista e somos levados pela história através de seu ponto de vista. Ex-jogador e machucado de uma perna, Assis anda com dificuldade em sua bicicleta pelas ruas de Ceilândia. O “lugar” é espaço de crise e subjetividade. O exilado vive em situação de abandono (MOSCOVICI, 1993) e para ele os muros da cidade só lembram a cisão sofrida. Adirley trabalha longos planos de personagens à deriva pela cidade. São guiados pelo ócio e abandono, não podem trabalhar devido à greve, e ao mesmo tempo não conseguem apoio direto do sindicato. O que resta é vagar, e nesses momentos eles olham para si. O desterrado é um estranho em um mundo novo onde tudo é desconhecido, jogado na busca por experiências que lhe tragam identificação.



**Imagem 17** - Assis pedala com dificuldade devido a perna machucada

Os personagens estão sempre perambulando pela cidade, os planos são longos e os enquadram de lado, com a cidade ao fundo a passar. Esses momentos nos compelem a focar neles, que parecem vagar sem rumo. No entanto, chamamos a atenção também esse espaço por qual passam e não parece se destacar. A cidade ganha profusão pelo olhar desses homens, ela contém “vestígios ao mesmo tempo de uma inscrição e de um apagamento, vestígios mais ou menos próximos

de nós, mas que a operação cinematográfica convoca e coloca todos no presente” (COMOLLI, 2008, p.180). Nesses longos planos com os personagens a vagar, a cidade deixa de ser cenário e se torna conflito, com os operários sempre a questionar.

*Dias de Greve* ecoa situações e personagens encontrados em *Fora de Campo*. Assis é ex-jogador que agora trabalha em uma fábrica, em outro momento seu amigo Marcelão pergunta se o companheiro não sente falta de jogar bola. Em *Fora de Campo*, Wlade fizera a mesma pergunta a Adirley. O cineasta busca cercar seus filmes com personagens reconhecíveis de Ceilândia, sujeitos que possam gerar identificação para os espectadores da própria cidade. Almeja uma comunidade imaginada que resulte da fabulação de personagens do seu cinema, que não precise só se encontrar em coadjuvantes relegados a papéis marginais. Adirley quer o protagonismo da periferia.

Assis sai cedo de casa, anda com dificuldade na bicicleta devido ao seu machucado na perna. Filma-se o tempo perdido, o tempo de ócio, que, se deveria vir sustentado pelo financiamento do trabalho, aqui ele derroca num fim insustentável. Para trabalhadores da periferia, que não possuem ajuda do centro, só lhes resta um gesto vazio, já que a finalidade de conseguir seus direitos é impossibilitada pela realidade da situação. Não é algo que lhes é negado, mas algo impossibilitado de haver. Dessa forma, Assis vê sua cidade pela distância que separa a periferia do centro, nela, a impossibilidade. *Dias de Greve* é sobre a impossibilidade, de não conseguir o que lhes é direito. Ao contrário dos trabalhadores do centro, no filme, a distância é uma barreira e divisão. Devem seguir o exemplo dos trabalhadores da capital, do sindicato, mas para eles não existe a possibilidade de acordo, já que não existe algo para conseguir. O que eles podem ter é esse tempo de ócio que lhes foi negado, e nisso redescobrir a cidade, mas esse movimento só os leva ao vazio, pois é uma situação irreparável.

Os companheiros de Assis o esperam diante da fabriqueta na qual trabalham. Marcelão reclama de estar fechado, diz que o patrão quer medir poder. O patrão abre o portão para os receber ostentando uma carranca. Uma pequena fábrica de estruturas de aço, eles cortam, soldam, lixam, montam. Batista, o

patrão, os vigia de perto. No intervalo, ele chama Assis e mais um companheiro para sua sala. Explica que não pode negociar um aumento com eles enquanto não entregar o pedido e ser pago. Seu cliente é a linha ferroviária que liga as cidades até Brasília.



**Imagem 18** - Assis parado diante das grades do metrô quando volta para casa

O exilado tem em seu olhar a nostalgia e melancolia de um retorno que não se realizará. É uma dor irrecuperável que assola o sujeito desterrado. Assis acaba o serviço e na volta para casa fica diante das grades do metrô, cliente para o qual trabalham. Algumas pessoas entram nos vagões e seguem para seu lares. Fora, Assis os observa. O operário monta em sua bicicleta e volta para casa, ele anda com dificuldade devido a sua perna machucada.

## 6. Questionar o passado

A cidade filmada se desdobra em um conjunto de temporalidades paralelas, de histórias sobrepostas. O cinema escolhe exaltar a cidade dos mistérios, das conspirações.

(Jean-Louis Comolli)

“Brasília é uma ficção” foi como Adirley Queirós definiu seu projeto no argumento que escreveu para o financiamento de *A Cidade é uma Só?* (2012). O filme foi parcialmente produzido pelo edital do Ministério da Cultura e da TV Brasil, que se propunha a comemorar os 50 anos da fundação da cidade de Brasília. A partir de *A Cidade é uma Só?*, identifica-se uma guinada estética nos filmes de Adirley, que busca permear o documentário com dispositivos ficcionais. Não somente como forma de ilustrar alguma passagem, criar contraste de pontos de vista ou encenar memórias não arquivadas.

*A Cidade é uma Só?* é um filme que revira a história de Brasília da perspectiva da fundação de Ceilândia, enquanto constituída pela população expulsa do Plano Piloto. Formada em maioria pelos operários que trabalharam na construção da capital e de suas famílias, Ceilândia era um terreno vazio distante do centro para onde os trabalhadores foram relegados. Seguimos três moradores da cidade-satélite em seu dia-a-dia.

Através de Nancy Araújo acompanhamos a proposta narrativa de *A Cidade é uma Só?* de recontar a história de Brasília por uma perspectiva marginal. Em seu núcleo, identificamos duas abordagens, a da história de Nancy e a contada por ela. Na primeira, a acompanhamos em casa e nas rádios em que canta; na segunda, ela conta para a equipe de filmagem a história da remoção dos moradores da vila do IAPI, e como se deu a Campanha de Erradicação de Invasões através de propagandas que buscavam inserir um sentimento de união entre os moradores da capital e os operários expulsos. A campanha visava tratar o assunto como se fosse para o bem-estar da população, e não como remoção dos moradores indesejáveis. Nancy nos liga ao passado de Ceilândia.

Enquanto por Nancy segue-se o modelo mais tradicional de entrevistas no estilo documental, com os outros personagens, Zé Bigode e Dildu, o filme os acompanha de modo observativo em suas jornadas diárias. Nesses núcleos, a

câmera atesta sua presença no mundo histórico e se engaja no íntimo e imediato desses personagens que têm suas vivências atreladas a cidade. Um deles é Zé Bigode, agente imobiliário que anda pela cidade em busca de terrenos para vender; o outro é Dildu, faxineiro que, nas horas vagas, investe em sua campanha política para ser deputado distrital, visando representar os moradores de Ceilândia e buscar para eles uma indenização decorrente da remoção da vila do IAPI.

Adirley conta em entrevista para a revista *Negativo* que buscava no filme trabalhar a partir do estranhamento dos personagens em relação à cidade. É o primeiro filme em que o cineasta vai até Brasília registrá-la e, para ele, é imprescindível colocar em sua abordagem o olhar de quem se vê deslocado naquela cidade. Para ele, a cidade de Brasília é uma construção narrativa, e chega a compará-la a um holograma, devido à sua percepção de irrealidade com o que ela apresenta diante do que se diz ser. “A gente só passa por ela, a gente não vive nela, não experimenta a cidade [...]. A gente está no subsolo, a gente é empregado doméstico, a gente é vigia noturno, a gente é guarda, a gente não está usufruindo o que seriam as benesses da cidade” (MENA et al, 2013, p.62).

Milton Santos, em *Por uma outra globalização* (2001), analisa como o mundo, constituído por um conjunto de essências e de possibilidades, não existe para ele próprio e é apenas efetuado para os outros. Para o geógrafo baiano, é devido aos espaços e lugares que se efetuam diante da ação humana que o mundo é revelado. “Os lugares são, pois, o mundo, que eles reproduzem de modos específicos, individuais, diversos. Eles são singulares, mas são também globais, manifestações da totalidade-mundo, da qual são formas particulares” (SANTOS, 2001, p.112). Dessa forma, ele analisa no âmbito nacional que para ser cidadão de um país extenso e de sociedade desigual como o Brasil, a cidade integral constitui-se em escalas subnacionais, a começar pelo nível local. Santos especifica que no caso brasileiro a realização da cidadania reclama uma revalorização dos lugares e uma adequação de seu estatuto político. Seguindo esse pensamento, nos voltamos a situação em que Ceilândia foi fundada. *A Cidade é uma Só?* parte da campanha que marcou esse momento de remoção dos moradores da vila do IAPI,

evocada pelo *jingle* criado na época sob o título “A cidade é uma só”. O título do filme vem propriamente questionar essa afirmação trazida na canção.

Se a campanha buscava afirmar a união entre a capital e os moradores “realocados”, a realidade encontrada após a criação de Ceilândia não corrobora com a intenção inicial. Brasília é a capital do país, um território investido de símbolos nacionais e por si um signo de nação. Os operários que trabalharam na construção da cidade, a maioria migrante e pobre, foram expulsos daquele espaço, logo, expulsos daquela concepção de nação que se criava ali. A campanha se propunha a mostrar que aquelas pessoas ainda faziam parte da cidade. No entanto, Milton Santos mostra que, para haver a possibilidade de cidadania, é indispensável a redistribuição de recursos, prerrogativas e obrigações. O que os operários e suas famílias expulsos de Brasília encontraram no novo local foi um terreno vazio e sem estrutura alguma. A parca distribuição de água e saneamento precário que conseguiram no IAPI não havia no lugar que se tornaria Ceilândia.

Enquanto os governantes mantinham a narrativa de um processo bem sucedido, com moradores em um lugar mais bem estruturado, ao contrário do que possuíam nas cercanias de Brasília, não era o que esses desterrados viviam. Exilados de uma ideia de nação, os moradores de Ceilândia vivem marginalizados diante do Plano Piloto. Adirley, morador de Ceilândia e cria direta desse exílio, encontra em seus filmes uma maneira de reparar a representação de sua cidade diante a ótica de periferia violenta de Brasília, e acaba por criar uma nova narrativa para si. Através dos filmes de Adirley, Ceilândia ganha uma narrativa própria, afirmadora e de resistência.

O exilado busca criar sua narrativa particular como forma de gerar sentimento de pertencimento diante da exclusão de sua nação. Além da barreira, o sujeito busca pertencer, tornar mais palatável sua dor irrecuperável (SAID, 2003, p.49). Diante da ideia de nação que lhe foi cindida, o exilado busca criar uma outra identidade nacional que possa suprir essa falta.

Stuart Hall (2002) abordará a questão da identidade nacional como sendo uma das principais fontes de identidade para o sujeito. Atenta que as identidades são construções históricas, e não características biológicas, e da mesma forma é

percebida a identidade nacional. Por mais que o mundo moderno considere a identidade nacional como parte da natureza essencial do sujeito, ela é uma narrativa de unificação da sociedade moderna.

O autor se vale de duas correntes filosóficas para apresentar a importância que a identidade nacional tem sobre a noção de sujeito. Primeiramente cita o filósofo conservador Roger Scruton, que argumenta:

A condição do homem exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo — como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar (HALL, 2002, p.48).

Em seguida, cita, a partir de uma visão mais liberal, o filósofo Ernest Gellner que constata que “ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas aparece, agora, como tal” (Ibid., p.48). Portanto, reforça-se a consideração tratada por Hall que as identidades nacionais fazem parte de uma narrativa de *representação*, e não um dado com o qual nasce o sujeito. “Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos — *um sistema de representação cultural*” (Ibid., p.48).

Os sujeitos não seriam apenas cidadãos legais de uma nação, mas comungariam uma ideia de nação que parte da representação feita dentro de sua cultura nacional. Nesse sentido que podemos compreendê-la como uma “comunidade simbólica” que gera o sentimento de identidade e forte união.

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas (Ibid., p. 49).

O autor analisa que uma cultura nacional é, assim, um *discurso*, moldado com símbolos e representações através de instituições culturais e uma narrativa histórica que agencie uma origem comum. Esse discurso constrói sentidos que influenciam e organizam as ações e concepções que se tem de si. Portanto, o que

diferenciaria uma nação da outra é a forma como elas são imaginadas, e como essas narrativas se relacionam com outras narrativas.

Essa noção de identidade nacional composta através de uma narrativa de representação serve para compreendermos a proposta do cinema de Adirley Queirós, pois essas representações e os símbolos gerados que influenciarão as maneiras do sujeito se perceber como pertencente ou não à comunidade imaginária.

A partir da questão de quais estratégias representacionais são acionadas para construir o senso comum de pertencimento nacional, Stuart Hall elabora cinco estratégias discursivas:

Há a narrativa de uma nação, contada através de diferentes formas culturais e midiáticas que fornecem uma série de eventos históricos, imagens, símbolos, rituais nacionais que representam as experiências partilhadas, além de perdas, triunfos e desastres que unem e dão sentido à nação. “Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte” (Ibid., p.52).

Em seguida, há a ênfase numa origem intemporal, uma essência formada que se assemelharia a noção do sujeito do Iluminismo. Uma identidade nacional representada como primordial, que permaneceria imutável apesar de qualquer crise histórica.

A terceira estratégia consiste no que Hall chama de *invenção da tradição*, noção remetida aos historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Se trata de tradições que parecem ou alegam ser antigas, mas que teriam uma origem recente ou, por vezes, inventada. São um conjunto de práticas que buscam imbuir certos valores e normas de comportamento através da repetição e, dessa forma, criar uma noção de continuidade com um passado histórico adequado.

A quarta estratégia parte da ideia de um *mito fundacional* que dá origem à nação, ao seu povo e seu caráter nacional num passado muito distante. Esses mitos podem, além disso, gerar uma contra narrativa que rompa com um discurso

colonizado e criar a identidade nacional necessária para a união de um povo antes submetido às narrativas de outra nação.

Por último, a identidade nacional pode ser simbolicamente baseada na ideia de um *povo original*. Fruto da terra na qual se basearia o núcleo nacional, porém, como atenta Hall (Ibid., p.56), raramente é esse povo primordial que exercita o poder.

Portanto, a identidade nacional representa a união de sujeitos sob um mesmo estado-nação político e através de uma identificação com a cultura nacional. Independente das diferenças de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los em uma identidade cultural que possa representar a todos como pertencente a “uma mesma e grande família nacional” (Ibid., p.59).

Além do discurso de união, a cultura nacional é também uma estrutura de poder nacional:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (Ibid., p. 62).

Seguindo o mesmo pensamento, Manuel Castells considera que a identidade coletiva é construída a partir da matéria-prima fornecida pela história, geografia, pela memória coletiva, pelos aparatos de poder e outros fatores que constituem a sociedade. Essas matérias são, então, “processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significados em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço” (CASTELLS, 1999, p.23).

Ele considera que o conteúdo simbólico dessa identidade é em grande medida determinada por quem constrói a identidade coletiva e para quem essa identidade é construída, bem como de seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem. Enquanto Stuart Hall (2002) atenta que a identidade coletiva — atribuída à nação — é também uma estrutura de poder, Castells parte que a construção social da identidade ocorre em um contexto marcado por relações de poder. Assim, ele faz três distinções entre as identidades

coletivas: identidade legitimadora, identidade de resistência e identidade de projeto.

A *identidade legitimadora* é introduzida pelas instituições dominantes da sociedade, e funcionam como meio de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais. Em contrapartida, a *identidade de resistência* é criada pelos atores sociais que se encontram em condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica de dominação, e assim constroem trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou, como atenta, opostos a estas.

A terceira distinção caracterizar-se-ia quando os atores, munidos de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao efetuá-la, buscam transformar toda a estrutura social. “Obviamente, identidades que começam como resistência podem acabar resultando em projetos, ou mesmo tornarem-se dominantes nas instituições da sociedade, transformando-se assim em identidades legitimadoras para racionalizar sua dominação” (Ibid, p.24).

*A Cidade é uma Só?* conta a história da formação de Ceilândia através das remoções em massa dos operários da vila do IAPI em Brasília, para discutir o atual momento da cidade. Enquanto removiam as famílias, uma campanha em meio a mídia promovida pelo governo ganhou força, e visava criar a imagem de uma cidade unida. A campanha que tinha o *jingle* “A cidade é uma só”, chegou a tocar nas rádios e convocava os moradores de Brasília a acolherem a periferia em nome da unificação sob uma identidade nacional. O filme de Adirley vem para questionar essa noção que se criou na origem de Ceilândia, e evidenciar uma outra narrativa que não se baseia em uma falsa união. *A Cidade é uma Só?* ressignifica essa narrativa, para através dela formar outra que gere identificação aos ceilandenses.

Em seus filmes, Adirley expõe a cidade através de seus moradores. Além de viverem ali ou falarem sobre ela, eles muitas vezes perambulam como que sem destino. Isso é muito presente em *A Cidade é uma Só?*, identificado principalmente pelo personagem de Zé Bigode, que em grande parte do filme está

em seu carro pelas ruas de Brasília e Ceilândia. A perambulação gera uma cartografia de fundo, que exhibe diversos cantos da cidade; aos sujeitos e aos espectadores da cidade-satélite, essas paisagens geram identificação. No entanto, para os espectadores não ceilandenses, essas paisagens contextualizam uma cidade não reconhecível até o momento. É uma identidade que foge da representação usual da mídia jornalística, que, até então, entrava no imaginário como um lugar violento.

Para o cineasta, esses espaços vazios servem como argumento contra a especulação imobiliária em curso na cidade. Adirley conta que faz parte de sua experiência, e da sua geração, caminhar pela cidade, pois ele vê de alguma forma essa ação como que símbolo de se apossar do território, “e essa onda de espaço vazios está acabando por conta da especulação imobiliária” (MENA et al, 2013, p. 30).



**Imagem 19** - Dildu no carro com Zé Bigode, tentam ir embora de Brasília

O cinema e a literatura do exílio estão impregnados de lembranças e recordações da cidade, que em certos momentos deixa de ser espaço real para converter-se em evocação. Dildu e Zé Bigode estão no carro por Brasília e, em meio a tantos cruzamentos, não conseguem achar a saída que leva à estrada de volta para Ceilândia. Em um plano médio no banco de trás, observamos juntos de Dildu os prédios de Brasília, e a cada volta o faxineiro se mostra mais ansioso em sair daquele lugar que considera opressor. “A cidade ausente-presente; lugar de múltiplos significados, espaço metafísico e imaginário onde se transmuta o tempo” (MONTAÑÉS, 2006, p.29).

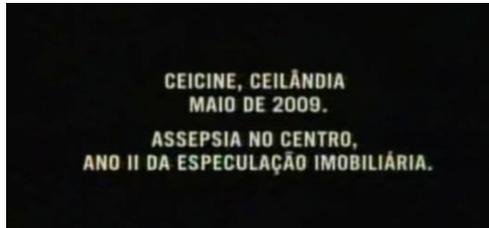
Não só das imagens Adirley faz seu campo de batalha, mas a experiência de colocar seus sujeitos de encontro com aqueles espaços enquanto personificados na narrativa ficcional gera questionamentos deles e de quem encontram. Adirley trabalha em *A Cidade é uma Só?* o que almejava fazer com Wlade em *Fora de Campo*: gerar um personagem junto do sujeito, que ao ir de encontro com o cotidiano da cidade cria uma nova identidade. Ao afetar tanto o sujeito representado como o mundo em que atua, essas novas identidades implicam no filme uma subjetividade única.

Sobre a planta baixa de Brasília ouvimos o som de um carro que estaciona. O mapa da cidade de Brasília pega fogo, o plano corta para o personagem Zé Bigode saindo de seu carro. Zé Bigode fala ao telefone com Clodoaldo, que está na casa sendo construída ao longe. Zé é personificado por Wellington Abreu, o Assis de *Dias de Greve*. Ao criar esse personagem de um corretor que percorre a Ceilândia em busca de terrenos e casas para vender, Adirley quis que não se tratasse somente de uma atuação, mas uma *performance* em que o ficcional atingisse o real. Assim, Wellington, através de Zé Bigode, realmente está buscando terrenos que possa agenciar a venda, a equipe o acompanha em busca desses encontros.

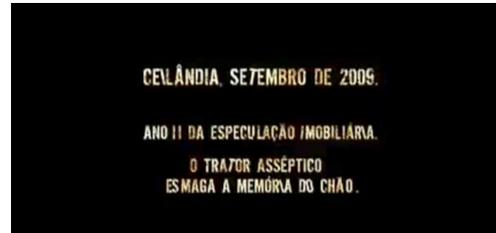
Através da *performance* é que os atores no filme de Adirley “fazem atravessar o *mundo das imagens* pelo *mundo da vida*” (BRASIL, 2011, p.1). Há o imbricamento entre a imagem e a vida, quando este começa, é transfigurado pelo filme e continua para além dele, porém transformado. “Ele se produz em continuidade e, ao mesmo tempo, em descontinuidade com o mundo. Compõe a vida da personagem no filme e fora do filme, assim como seus gestos, suas palavras, suas roupas, a mobília do seu quarto, seus encontros” (Ibid., p.2). Zé e Dildu, este personificado por Dilmar Durães, não seriam personagens, mas identidades reconhecíveis que afetariam a vivência real.

Clodoaldo fala que o dono das terras loteou tudo e que a expectativa é que tudo seja vendido, e a partir dessas vendas possibilite criar vias que liguem o bairro em ascensão a outros bairros vizinhos. “Se não comprar agora, não compra nunca mais”, diz Clodoaldo diante da oportunidade que oferece a Zé Bigode. Em

*Fora de Campo* e *Dias de Greve*, os créditos finais exibiam uma contagem anual diante da especulação imobiliária, que, segundo Adirley, vem modificando todo o espaço da Ceilândia. É diante desse contexto que se inicia *A Cidade é uma Só?*.



**Imagem 20** - Créditos finais de *Fora de Campo*



**Imagem 21** - Créditos finais de *Dias de Greve*

O desenho da planta baixa do Plano Piloto queima em brasas enquanto a cartela de título é riscado por um X. Na época da remoção dos moradores da vila do IAPI, os barracões que seriam levados pelo governo eram marcados com um grande “x” em suas portas. Diante dessa marca, não poderiam mais ficar ali na região. O *voice over* de Oscar Niemeyer se sobrepõe diante dos planos que mostram estreitas ruas de terra batida no interior de Ceilândia, a narração é usada como contraste irônico devido a situação em que os moradores da periferia vivem: “aí está Brasília, tantos anos passados. A cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole”.

Enquanto entramos mais a fundo pelas ruas de terra batida dos moradores de Ceilândia, uma voz masculina grave ecoa na rádio e fala sobre o planalto que se transformará no centro das altas decisões nacionais; o locutor enxerga no futuro do país a alvorada de uma nação. Os áudios, que remetem a uma Brasília de futuro promissor e imponente, são usados como contraste da atual situação da cidade. Enquanto os locutores evocam uma cidade gloriosa, Adirley exhibe a realidade do povo que não está inserido nessa ideia de grande nação. Um lugar não é um quadro independente das ações, mas é um “espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro” (SANTOS, 2001, p.114). *A Cidade é uma Só?* questiona a herança histórica de Brasília e revela mais sobre o

espaço do Distrito Federal em contradição com o ideário evocado pelos seus planejadores.

Como Brasília, a cultura no mundo deve sua formação a grande contribuição de migrantes ao longo dos tempos. Desde exilados que foram “desbravar” as terras desconhecidas até intelectuais, artistas e minorias perseguidas que fugiram de seus lares e acabaram assentando em outra terra. Edward Said (2003) atenta que não podemos ver de forma romântica esse passado que formou sociedades pinceladas com uma cultura mista e heterogênea, e que agregou a seu convívio artistas exilados. A história da humanidade poderia ser escrita a partir das histórias de exílio (MONTAÑÉS, 2006, p.15), já que desde o início o ser humano tem vivido em permanente opressão e fuga, seja de si mesmo ou dos outros.

Também tem realizado grandes ações, grandes construções: conquista de terras remotas, fundação de cidades, guia de grandes migrações, descobrimento de continentes, exploração de mares, governo de povos. Todas essas obras “magníficas” em sua grande maioria foram feitas graças ao labor dos refugiados, asilados, prisioneiros de guerra, escravos, todos vítimas da opressão e expulsão (Ibid., p.15).

O exílio acabou por ser condição prévia para o desenvolvimento social e humano. Gerou-se uma arte internacionalista que, em muito, se alimentou de expatriações de diversos escritores e artistas, e ocasionou em uma arte moderna produzida em parte por escritores desterrados, assim, apartados de sua cultura nacional, de sua tradição e idioma nativo. Como relembra Amanda Montañés, por isso a palavra *moderno* “carrega tantas conotações de desarraigamento, desorientação, ironia, alienação, fratura, sentimentos e emoções que fazem com que a arte moderna provoque em nós uma perturbação tão profunda quanto a admiração que nos inspira” (Ibid., p.16).

Em contraste, Edward Said analisa que a situação contemporânea não compreende o mesmo nível de dimensão encontrado no passado. Estaríamos vivendo a “era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração de massa” (SAID, 2003, p.47), consequência da extensa escala da guerra moderna e dos regimes

totalitários. As obras dos exilados evidenciam fraturas muito maiores da qual elas carregam. Portanto:

Tendo por fundo esse cenário amplo e impessoal, o exílio não pode ser posto a serviço do humanismo. Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós” (Ibid., p. 47).

Nossa época é marcada pelo signo do desterro, que traz na bagagem do desenvolvimento tecnológico, cultural e estético, as guerras e ambições imperialistas que geram imigrações em massa, com uma extensa camada de refugiados e pessoas deslocadas. O exílio é o produto humano imposto a outro ser humano, que arranca milhões de pessoas de sua tradição, família e geografia. “A terra dos desterrados é a ausência de terra dos que têm terra” (MONTAÑÉS, 2006, p. 19). Adirley acompanha Nancy no arquivo nacional para garimpar fotos da época da vila do IAPI, vemos as imagens que estampavam o início de *Rap, o canto da Ceilândia*, onde os moradores já formavam um espaço para se fixar e logo foram removidos.

Diante de uma fogueira, rostos já conhecidos da filmografia de Adirley. Dildu, personificado por Dilmar Durães, e Marquim do Tropa, que improvisa um *rap* sobre a Ceilândia “tão grande que é notícia em jornal”, que recebe os visitantes “com amor e com carinho”. Campo comum de Adirley em sua busca por uma narrativa de olhos afetuosos sobre a Ceilândia.

A sequência que segue são imagens de arquivo ao som de uma marchinha. Conta a história da formação de Brasília. Uma voz grave de locutor informa: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”. Com montagem consciente dessa contradição, o plano corta para Dildu que emenda em um “será?”. Ele está de carona no carro de Zé Bigode pelas estradas de Brasília. Dildu quer sair logo dali, ele relaciona aquela região com morte, quer voltar pra sua terra que é segura. “Asa Norte, Norte, morte, morte”, diz. Ceilândia é onde se sente seguro, é seu asilo. Simon Schama (1996) propõe que pensemos a paisagem através da memória

e lembrança que repousa sobre a sua superfície, já que não haveria distinção entre a natureza e a percepção humana, “na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas” (SCHAMA, 1996, p.17). Assim, Dildu enxerga em Brasília não só o que ela apresenta no presente, mas a carga histórica que se distribui pelo planalto. Dildu-Dilmar não se reconhece pertencente àquela cidade e sua ideia de nação, há um sentimento que o impele para fora.



**Imagem 22** - Dildu e Zé Bigode andam por Brasília

Ao analisar as paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo, Andréa França (2002) traz dois autores para discutir a ideia de nação como uma comunidade que se cria a partir de uma narrativa. Benedict Anderson propõe, por um viés antropológico, a definição de nação como uma comunidade política imaginada. O autor pretende fugir de considerar a nação como ideologia e discute tratá-la como associada a “parentesco”. Assim, ele considera ser *imaginada*, pois “nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas” (ANDERSON, 1989, p.14), e *comunidade*, ao observar que uma nação é sempre tomada como um companheirismo profundo e horizontal. França, para configurar mais especificamente essa designação de comunidade imaginada, traz a expressão usada pelo sociólogo Arjun Appadurai, “comunidade de sentimento”. A imaginação para Appadurai é propriedade do coletivo e não uma faculdade do indivíduo, “um grupo que começa a imaginar e sentir juntos”<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Tradução própria. Original: a group that begins to imagine and feel things together

(APPADURAI, 1998, p.8). Essa comunidade não seria demarcada pela terra física e geográfica, mas através de um “devir coletivo que permite a experimentação de algo que escapa a um estado de coisas” (FRANÇA, 2002, p.65).

Nancy canta na rádio uma canção sobre alguém que tinha planos de estudar, trabalhar, viver no Plano Piloto, mas as expectativas não casaram com a realidade e ela foi jogada para a periferia. O Plano Piloto como um sonho, um objetivo, inalcançável aos habitantes da periferia.

A nostalgia do exílio remete a uma lembrança da cidade da infância. “O exilado sabe que num mundo secular e contingente, os lares são sempre provisórios. Apesar disto, termina elaborando a imagem do lar que foi forçado a abandonar e para o qual não sabe se vai voltar.” (MONTAÑÉS, 2006, p.29) A identidade do exilado é híbrida e multiforme, pois está diante da impossibilidade de retornar ao lar, assim, vive-se a experiência de estar dentro e fora, em um entre-lugar.

Adirley, diretor e personagem, entra na casa de Nancy. Ela é uma das personagens principais desse documentário. Ali na cozinha com Nancy está Dildu, personagem que arrisca o real. Nesse momento, Adirley adquire estatuto ficcional. Cria-se uma situação dupla do filme que vemos e o filme que no filme se faz (MESQUITA, 2011, p.56). O filme que assistimos começa antes da equipe de filmagem aparecer. “Assim, quando a equipe ‘entra’ em cena, apresentada por Nancy, em sua casa, a Dildu e Dandara, ela já adentra um universo de relações e vivências que (segundo nos é sugerido) antecede o próprio filme e independe de seu olhar” (Ibid., p.56). Cláudia Mesquita observa como esse jogo estético em que entrecruza o documentário e o ficcional gera novos significados. Dildu é apresentado por Nancy como se fosse seu sobrinho e desconhecido da equipe de filmagem, porém Dildu é Dilmar, que já aparecera em *Dias de Greve* (2009) de Adirley.

Em seguida, uma reportagem de televisão conta sobre as contratações que a NOVACAP efetuou para trazer operários para a construção de Brasília. Trabalhadores que, segundo o repórter, ficaram em acampamentos e invasões. A narração de Cid Moreira contextualiza sobre o vertiginoso crescimento de Brasília

através das invasões, e que apresentavam condições precárias de conforto e higiene. O narrador emenda: “a solução encontrada pelos administradores foi a mudança maciça daquele povo para onde se pudesse harmonizar os serviços públicos e dar condições melhores de vida àquela gente até então favelada”.

O repórter conta que a NOVACAP também foi responsável pela remoção dos moradores da vila do IAPI para a cidade-satélite de Ceilândia. Diante das imagens de diversas famílias miseráveis em caminhões atolados, o repórter conta que a região para qual eram levados se encontrava deserta e fora preparada para receber os novos moradores.

Nancy relata que, na época, eles diziam que os moradores de IAPI seriam levados para uma área com infraestrutura que pudesse recebê-los, mas que não fora nada disso que encontraram as famílias expulsas. “Eles queriam achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre, tirar a coisa feia que era próxima de Brasília e trazer pra um lugar mais distante possível”, conta a entrevistada.

Brasília como capital do país serve de símbolo para uma ideia de nação. Ao banir os moradores da vila do IAPI de suas cercanias, não seria forçado refletir que os expulsam também dessa concepção de nação. Edward Said (2003) relaciona o exílio com o nacionalismo, já que este seria uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo e a uma herança cultural. O nacionalismo afirma uma pátria criada pela partilha cultural e rechaça os estragos feitos pelo exílio. O autor relaciona a interação entre nacionalismo e exílio ao que ele considera a dialética hegeliana do senhor e do escravo, sendo opostos que informam e constituem um ao outro. Nos estágios iniciais, os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação, o mesmo se dá na busca do exilado para criar uma identidade para si. Ao se ver diante da separação, e se opor ao outro, o desterrado pode perceber-se.

O exílio é uma solidão vivida fora do grupo, que não consegue se ver em comunhão. No entanto, um grupo em exílio, uma comunidade banida em meio a uma concepção de nação, busca nessa habitação comunal criar seu próprio discurso. “Ter raízes é talvez a necessidade mais importante e menos reconhecida da alma humana” (SAID, 2003, p.56). Se torna imperativo para a própria

sobrevivência da comunidade criar sua própria narrativa. Gera-se a necessidade do exilado de reconstruir uma identidade diante um discurso de segregação. “O ponto crucial é que uma situação de exílio sem essa ideologia triunfante — criada para reagrupar uma história rompida em um novo todo — é praticamente insuportável e impossível no mundo de hoje” (Ibid., p.50).

Nancy conta que as autoridades viam os pobres como um problema a ser resolvido. “Não era retirar, era expulsar”, relata. Os moradores da vila do IAPI não foram avisados do procedimento a qual eles seriam submetidos, eles simplesmente foram expulsos para um lugar longe de Brasília. Em *Rap, o canto da Ceilândia*, uma das primeiras questões levantadas no filme é sobre a história de Ceilândia, contada pelo *rapper* Marquim através da remoção dele e de sua família da vila. Nesse sentido, o curta de Adirley serve como um prelúdio para *A Cidade é uma Só?*.

Em *A Cidade é uma Só?*, se opera sempre o contraste entre a visão maior que se tem sobre Brasília e a realidade de quem é da periferia. Adirley conta que a história do Distrito Federal deveria ser contada através de um filme de gênero de terror, que mostrasse como as concepção de segregação social, espacial e racial estavam presentes na construção da cidade de Brasília (RAMOS, 2014, p.23). Em cada cena do filme há um jogo de contrastes elaborado na tensão entre o sujeito ceilandense e a paisagem de Brasília. Os momentos em que Dildu é captado dormindo no ônibus ou seguindo viagem para a capital, percorrendo a longa distância que separa a periferia do Plano Central, servem como evidência histórica e da situação dependente que vivem os moradores de Ceilândia. Adirley conta que as viagens de ônibus que fazia diariamente para suas aulas na Faculdade de Comunicação na UnB foram catalisadoras para compreender como se dava a relação centro-periferia. Um *voice over* proveniente de arquivo de áudio apresenta o locutor de rádio que diz: “os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul. Todo o vasto sistema circulatório de um país cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura”. Dildu dorme no ônibus.

Além de contar sobre a remoção dos moradores da vila do IAPI para o que viria a ser Ceilândia, Nancy canta nas rádios canções sobre a relação do morador da periferia do Distrito Federal e também recria arranjo sobre o *jingle* “A cidade é uma só”, música que fora o hino das campanhas de erradicação e da qual ela participou quando criança na gravação que era transmitida pelas rádios. A letra da canção segue assim:

Vamos sair da invasão. A cidade é uma só. Você que tem um bom lugar para morar, nos dê a mão, ajude a construir nossos lar. Para que possamos dizer juntos, a cidade é uma só. Você, você, você, você vai participar. Porque, porque, porque, porque a cidade é uma só.



**Imagem 23** - Nancy canta na rádio

Nancy emenda em um relato de como era fantástico cantar essa música quando criança. Acreditava que contribuía para uma cidade melhor. Ela apresenta um relato nostálgico sobre a história de Ceilândia, ao mesmo tempo que apresenta um olhar crítico quando relata os pormenores da remoção. Nancy não consegue esquecer o lar materno, os momentos que passara representando aquele movimento. Seu discurso é ambíguo.

Adirley conta que a ideia inicial do projeto era produzir um documentário e que tivesse Nancy como entrevistada principal. No entanto, após os primeiros estágios de produção, o cineasta percebeu que o discurso de Nancy reforçava uma narrativa hegemônica e não apresentava o contraste que ele buscava apresentar. A entrevistada acaba por se tornar uma personagem-narradora que apresenta um ponto de vista, sua função está em recordar o passado através da experiência e motiva a busca por documentos da época. Nancy não apresenta as vivências atuais

de Ceilândia, e sem esse núcleo o filme se tornaria tendencioso, Adirley quer criar com seu filme um contra-discurso<sup>17</sup> àquele já dominante. Dessa forma, o cineasta inseriu na estrutura narrativa do filme os personagens Dildu e Zé Bigode, que contrastam em ponto de vista sobre a história de Nancy.

Dildu e Zé são identidades criadas a partir de Dilmar e Wellington, pertencentes a uma geração posterior a de Nancy e que têm em suas vivências as consequências da fundação de Ceilândia, proveniente de uma remoção forçada das cercanias de Brasília. Claudia Mesquita (2011) discute como Dildu e Zé Bigode, por possuírem maior autonomia ficcional, permitem a produção e registro pelo filme da vivência particular da cidade e de seus espaços no presente. A autora observa como Dildu opera dramaturgicamente para inscrever o passado no presente, como a exemplo a campanha para deputado distrital que almeja o pagamento da indenização nunca recebida pelos moradores removidos. As perambulações de Zé pela cidade, evidenciando o processo de especulação imobiliária que vive a cidade e as distorções espaciais que a periferia sofre, constituem a vivência cotidiana que Adirley quer mostrar. Assim, o filme expõe como o presente da Ceilândia é tributário de algum passado derivado de representações oficiais. Mesquita identifica que os problemas e contradições do presente se conectam com decisões políticas historicamente situadas:

A cidade excludente atual prolonga a cidade excludente do passado, mascarada por *slogans*, *jingles*, propagandas, campanhas, reportagens, declarações de intenção política — por toda sorte de representação idealizante, enfim, que cercou a construção e os primeiros anos da nova capital federal (MESQUITA, 2011, p.53).

São exibidas notícias sobre as erradicações, fotos de barracos postos abaixo e o quadro no jornal avisando de quando exibiriam o *jingle*. Algumas meninas cantam o *jingle* no que parece ser um vídeo de arquivo da época. Mais a frente, acompanharemos Nancy produzindo esse vídeo. Ela e a equipe de filmagem recriam em estúdio o que fora a gravação da canção que Nancy

---

<sup>17</sup> Utilizo o termo apresentado por Claudia Mesquita (2011) para designar o papel que os filmes de Adirley efetuam diante da noção de narrativa hegemônica usada sobre o passado histórico de Brasília e de Ceilândia.

participou na infância. Nancy relata que quando criança não sabia da ligação entre a canção e a campanha de erradicação, emenda ao informar que o nome Ceilândia veio como complemento para a sigla CEI<sup>18</sup>.



**Imagem 24** - Coral de meninas cantam o *jingle* "A cidade é uma só"



**Imagem 25** - Nancy organiza o coral

Nancy acompanha a equipe de filmagem até os arquivos oficiais de Brasília e ali procuram fotos que sejam referentes à época da remoção da vila do IAPI. Ela se emociona quando encontra um foto da fila que se formava entre os moradores para que pegassem água. Adirley está presente na cena e acompanha essa escavação pelas lembranças. Ela lê uma matéria do dia primeiro de abril de 1971 que dizia que Ceilândia estava quase completa, Adirley atenta para a coincidência de ser o dia da mentira, o que Nancy corrobora, pois o lugar estava longe de estar completo, como diziam. Eles observam como a campanha sobre a erradicação era grande, como havia matérias no jornal e hoje nada se fala sobre.

Nancy conta que na época uma equipe chegava no local e marcava com um grande X o barraco para mostrar que seriam removidos. Essa equipe justificava o ato com a expressão de que estavam legalizados para serem transferidos. Não havia, para aquelas famílias marcadas, opção de ficar. As autoridades queriam aquele terreno, e nada podia ser feito para recorrer.

Claudia Mesquita (2011) observa as operações dramatúrgicas que Adirley opera em seu documentário sobre a história de Brasília e Ceilândia, identifica como o filme problematiza a memória oficial e produz um contra-discurso que confronta os documentos. *A Cidade é uma Só?* conecta o passado ao presente, confronta o oficialismo e trabalha contra o mascaramento e o esquecimento. Essas

<sup>18</sup> Campanha de Erradicação de Invasões.

operações, como identifica a autora, se dão na “articulação entre atualidade dramática (o presente sofrido, lúdico, inventivo, contraditório e aberto de alguns pouco moradores de Ceilândia, por vezes compartilhado em cena com a equipe de cinema) e distanciamento ‘historizador’” (Ibid., p.68). Essa articulação ocorre na montagem em paralelo que conecta o núcleo de Nancy e o de Dildu e Zé Bigode.

Dildu continua sua campanha eleitoral ao lado de Zé Bigode. Entre suas bandeiras de campanha estão a indenização para os antigos moradores da vila do IAPI, Morro do Urubu, Placa da Mercedes, Curral das Éguas<sup>19</sup>, que foram abortados na Ceilândia sem nenhum respaldo. O termo *aborto* usado por Dildu ecoa o *rapper* Japão, de *Rap, o canto da Ceilândia*. Adirley conta que a criação desses personagens é coletiva, parte somente de alguns indícios dados pelo diretor e que a partir disso o sujeito age livremente. O filme agiria como meio de catalisar essas identidades que ressignificarão o real em contato com esses sujeitos. Para criar Dildu, Adirley pediu que Dilmar pensasse em um sujeito que ele achasse ser característico de Ceilândia. Podemos achar semelhanças entre os personagens que Dilmar personifica, personagens que trazem uma relação de Ceilândia, que não servem à ficção, mas ao real que entram em contato. Nesse duplo arriscar, os filmes de Adirley operam identidades reconhecíveis. Em sua pesquisa, Talita Ramos identifica que o cineasta busca fazer filmes que dialoguem com a periferia, que criem identidades características da região. Esses personagens, ao contrário de filmes produzidos fora da periferia, são colocados em posição de herói, mas um heroísmo que consiste em ser da periferia e assumir essa origem como algo positivo (RAMOS, 2014, p.56). Ele busca gerar identificação com os espectadores da periferia.

Nesse imbricamento entre o real e o imaginado, em que ocorre a *performance*, Cláudia Mesquita (op. cit., p.58) relata que Adirley comentou que no processo não é Dildu quem faz a campanha, mas Dilmar Durães que sai às ruas com santinhos na mão, interage com as pessoas, lida com suas recusas e tenta convencê-las a ouvir seu recado. Nesse momento, Dilmar opera uma nova

---

<sup>19</sup> São os nomes das habitações que foram removidas na época e posteriormente deram origem a Ceilândia e outras cidades-satélites.

identidade, presente para o filme, mas que arrisca a existência real. Ele não só representa Dildu, mas o vive naquele cotidiano. Sua identidade se faz na relação com as pessoas com que interage e se relaciona. “A imagem parece abrigar uma experiência. Em outros termos, diríamos que ela é um lugar não apenas de representação, mas de *performance*; lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam *processos de subjetivação*” (BRASIL, 2011, p.5).



**Imagem 26** - Dildu distribui panfletos de campanha

Esse processo de construção de identidade é que produz sujeitos. Para Castells (1999), sujeitos são indivíduos que criam uma história pessoal e atribuem significado a todo o conjunto de experiência da vida individual. Dessa forma, o autor designa que o sujeito é o ator social coletivo, que atinge o significado holístico da experiência quando expandindo-se no sentido da transformação da sociedade. Transformar a sociedade, atingi-la, é o prolongamento do projeto de identidade.

Zé Bigode anda de carro enquanto conversa com a equipe de filmagem, Adirley é seu interlocutor. Ele conta que Ceilândia crescera, mas que tudo foi mal feito, sendo mal distribuído. A presença de Zé no filme serve para conhecermos os cantos da cidade, o personagem está sempre perambulando em seu carro em busca de loteamentos para vender. O cineasta conta que, igual a Dildu, Wellington realmente realizava transações e abordagens em imóveis para discutir a venda. Nancy é o passado, Dildu, o presente e Zé, o vislumbre do futuro da cidade. Ceilândia é a principal questão do filme, ela é o “lugar em transformação — objeto de intervenção do poder estatal —, transformação que acaba por implicar

intensamente a vida daqueles que ali habitam. O presente da cidade evoca intervenções feitas no passado” (BRASIL, 2013, p.89).

André Brasil também observa em uma cena de *Zé Bigode* como, através dele, Adirley se engaja em um discurso que o personagem traz sobre a rápida transformação da cidade sob a pressão imobiliária. O autor fala do momento em que Zé, andando de carro junto com a equipe de filmagem, para o carro no local que combinara com um possível cliente. Zé-Wellington se dirige para a câmera e pede que a equipe fique onde está. Para André Brasil, esse olhar convoca o diretor para a cena, que “ao inserir como personagem no drama ele mostra como esse discurso crítico é compartilhado com aqueles que compartilham também, com ele, a difícil realidade da periferia”. Assim, o filme se engaja em um “discurso de resistência” (Ibid. p.97).



**Imagem 27** - Dildu contra a carreata

Dildu continua sua campanha nas ruas, carrega na camisa que veste o X que era marcado nas casas que seriam derrubadas na vila do IAPI. Ele pretende, com esse símbolo, ressignificar o que acontecera de ruim no passado. A pé, de mochila nas costas e com os santinhos de campanha na mão, Dildu-Dilmar segue de encontro com a carreata da campanha presidencial de Dilma. Um homem a pé contra dezenas de carros em meio aos descampados de Brasília.

*A Cidade é uma Só?* corrobora com o que Stuart Hall diz em *Da Diáspora* (2003), quando analisa que a cultura não é uma viagem de redescoberta, de retorno, mas é produção. Ela depende de um conhecimento da tradição enquanto mutação. O desvio através do passado nos capacita a produzir a nós mesmos como novos sujeitos. “Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós,

mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições” (HALL, 2003, p.44). As identidades culturais estão à frente do sujeito, sempre em processo de formação cultural. Diante do imbricamento entre vida e imagem, André Brasil (2011, p.4) reflete que as imagens são um espaço concreto de intervenção no mundo vivido, e, ao intervir nelas, intervém-se em uma coletividade, nas suas formas de comunidade.

Dildu está cansado pela campanha eleitoral nas ruas da periferia, ele senta diante de um muro que exhibe uma frase grafitada: “i os aplausos deichem pra depois...”. A *performance* refere-se menos a uma completude do que a um desejo de realização. Adirley usa o cinema como forma de criar uma narrativa afirmadora de Ceilândia. Diante do exílio, da exclusão de uma ideia de nação, o cineasta apresenta um trabalho que une ficção e documentário para gerar seu contra-discurso àquele que deu origem a sua cidade. Como Edward Said atenta ao observar a obra de artistas desterrados, eles “conferem dignidade a uma condição criada para negar a dignidade — e a identidade das pessoas” (SAID, 2003, p.48).



**Imagem 28** - Dildu segue em sua campanha eleitoral

Nancy, Dildu, Zé, Dilmar, Wellington, Adirley, todos são identidades de Ceilândia que buscam ressignificar as experiências do desterro. Através dessa operação, o filme gera uma narrativa própria da comunidade ceilandense. O plano final exhibe Dildu-Dilmar andando em direção ao horizonte de poeira e terra batida de Brasília. Uma locução de arquivo se sobrepõe a essa imagem: “os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se. Todo um vasto sistema circulatório de um país, cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura”. Dildu está de volta em seu emprego de faxineiro.

## 7. Narrativas de resistência

Eu gosto das disputas políticas, independente de eu fazer cinema ou não. Como eu faço filmes, isso se manifesta aí.  
(Adirley Queirós)

Nos anos 80, a diversão noturna em Ceilândia era o baile do Quarentão. Um clube de dança no interior da cidade que abrigava em média 800 pessoas por noite. O lugar ficou muito conhecido na geração de Adirley por ser o lugar onde começou o *rap* ceilandense e pelas apresentações dos grupos de dança da periferia. Em uma marcante noite de 1986, o baile do Quarentão foi agitado por uma invasão policial. Seguindo ordens, a polícia invadiu o clube violentamente com o intuito de acabar com as atividades do local. No fim da noite, diversas pessoas foram feridas, em sua maioria negros.

*Branco Sai, Preto Fica* é um filme que entrecruza elementos do gênero ficção científica e documentário. O projeto de Adirley era contar a história da invasão do Quarentão, porém, os sujeitos e vítimas desse incidente não queriam reviver tão diretamente esse passado traumático, o que levou o cineasta a criar, junto deles, uma história de vingança. Adirley se vale da condição de fabulação para cruzar o passado traumático desses sujeitos representados com uma trama que envolve elementos de ficção científica. De acordo com Bráulio Tavares, em *O Que é Ficção Científica* (1992), a fabulação designa uma narrativa que não se propõe a descrever de forma naturalista a realidade, mas a criar um mundo próprio que possa servir como modelo alterado do nosso. Adirley, então, busca essa outra forma de representação para permitir que os sujeitos que vivenciaram e sofreram com a invasão pudessem relatar o que passaram e produzir uma nova narrativa a partir disso.

O filme retorna com duas pessoas já conhecidas dos filmes de Adirley, Dilmar Durães e Marquim do Tropa, e somos agora apresentados a Cláudio Irineu Shokito. *Branco Sai, Preto Fica* recorre ao artifício da viagem no tempo para tratar dos relatos sobre a invasão policial ao Quarentão. Dimas Cravalanças, vivido por Dilmar, é um viajante do tempo que chega em uma Ceilândia distópica, por volta do ano 2030, em que se vive uma ditadura policial com “agentes do

bem-estar social”. Marquim do Tropa vive o radialista Marquim e Shokito, o mecânico de próteses Sartana. A missão para qual Dimas foi enviado consiste em juntar provas sobre a invasão ao Quarentão com o intuito de retornar ao futuro que pertence e assim processar o Estado brasileiro a pagar indenização por danos cometidos contra a população negra e marginalizada. Marquim e Sartana são os personagens que vivem a invasão, porém, desse evento um restou paraplégico e o outro, sem uma perna. Esses dois personagens se confundem com os atores e trazem em seus corpos a marca da agressão policial. Os depoimentos de Marquim e Shokito são costurados através de *voice over* nas cenas ficcionais, e, próximo do final, os vídeos desses relatos são exibidos por Dimas como provas que ele conseguiu coletar para o processo.

Adirley conta que a invasão do Quarentão foi um marco muito forte na geração dele, tanto por tirar deles um lugar em que podiam se divertir e produzir cultura, quanto por ferir tantas pessoas, como seus colegas Marquim e Shokito. Ele relaciona esse evento a um sentimento de amputação, para os amigos física, mas também uma “amputação da cidade” (ANDRADE et al, 2015), já que os lugares onde iam para se divertir, como o Quarentão, foram criminalizados.

Era um trauma fortíssimo na vida desses meus dois amigos: Marquinhos e João Vitor, que sofreram amputações no próprio corpo. Um trauma de toda uma cidade, uma comunidade que é a Ceilândia. [...] Branco Sai, Preto Fica é sobre isso: dois amigos de infância que tiveram seus corpos amputados realmente. Nós fizemos este filme, foi uma conjunção de muitos desejos (VELOSO, 2014, p. 118).



**Imagem 29** - Marquim em sua estação de rádio

Adirley filma esses sujeitos em movimento, pessoas amputadas e com mazelas físicas. A escolha em deixar planos longos como o de Marquim saindo do

carro, retirando sua cadeira de rodas do automóvel, chamando o elevador, entrando, subindo, ou até mesmo de Sartana andando com dificuldades, não cria somente um ritmo lento, mas segue o tempo dos obstáculos cotidianos que esses corpos fraturados vivenciam. A decisão de um plano longo assim nos aproxima mais desses sujeitos nos impondo suas dificuldades. Não é só a violência que viveram anos atrás, mas o trauma se estabelece nas pequenas dificuldades do dia. A violência não se faz no ato em si, mas no que resta, nas consequências e marcas que deixa.

Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* — a dos sujeitos filmados (COMOLLI, 2008, p.60).

O filme inicia com Marquim chegando em sua casa cheia de aparatos mecânicos e uma estação de rádio no porão. Ele põe a agulha no disco que coloca para rodar, começa uma batida e Marquim se torna o narrador de uma história: “domingo, sete horas da noite, já tô com meu pisante, minha beca”. Ele conta em primeira pessoa sua saída à noite ao Quarentão, narra as batidas que ouve no clube. Uma foto toma o plano: é a frente do Quarentão, há um amontoado de gente ali. Ele improvisa uns versos sobre os dançarinos do Quarentão e algumas fotos com garotos dançarinos aparecem para ilustrar. Mais fotos da boate cheia tomam a tela enquanto Marquim continua sua narração. Ele se movimenta através de uma cadeira de rodas devido ao incidente que provocou a perda dos movimentos da perna, no Quarentão, ele era dançarino. Continua com a narração, seu personagem no relato atenta que algo estranho acontece no baile. Mais fotos são usadas para ilustrar a narração de Marquim, e aos poucos elas apresentam gente amontoada enquanto é narrada uma confusão gerada dentro do baile. O som de tiro e vidro quebrado atravessam a trilha. Latidos, o narrador emula sua reação ao *spray* de pimenta e mais fotos aparecem, granuladas e confusas. Ele tira a agulha do disco quando conta que pararam o som. Agora Marquim deixa de lado sua voz no relato e personifica os policiais que gritam: “Bora, bora, bora, puta prum lado e viado pro outro, bora porra! Anda porra. Tá surdo, negão? Encosta ali.” Foto de dançarinos negros com as mãos para o alto. “Tô falando que branco

lá fora e preto aqui dentro, branco sai, preto fica, porra!” Marquim relata sua indignação e impotência no meio da situação, conta como se vivesse de novo aquela experiência, o que aconteceu com ele. Um tiro seco e o letreiro com letras pretas sobre fundo claro: BRANCO SAI, PRETO FICA.



**Imagem 30** - Dançarinos no Quarentão



**Imagem 31** - Ampliação e desfoque da fotografia emula, junto com discurso de Marquim, a confusão durante a invasão policial no Quarentão

O plano da narração de Marquim não é contínuo, mas o efeito de presente é constituído enquanto ele nos insere em uma narrativa próxima e pessoal. A sincronicidade da ação narrada com a nossa experiência como espectador se dá enquanto acompanhamos com ele o que ocorreu e ocorre. O que sabemos de antemão é o trauma, o seu corpo fraturado, que até então é sua condição, mas se torna índice da violência praticada por aqueles que detém o poder sobre o marginalizado quando nos é contado o passado.

Os sujeitos de *Branco Sai, Preto Fica* vivem uma vida apartada, o desterro sofrido na origem de Ceilândia chega ao extremo em seus corpos, recorrente da invasão ao Quarentão. Marquim e Sartana vivem uma condição exilada, em que o sentimento de desterro não se fecha somente na proposição espacial e geográfica. Jean-Luc Nancy (1996) propõe ver o exílio como a própria condição do homem moderno. Recusa pensar o exílio como uma passagem positiva diante de uma situação que nega o sujeito, e caracteriza-o como signo inerente a existência.

Há na tradição ocidental o *tópos* da existência como exílio. Nancy observa que se hoje esse *tópos* volta cheio de inquietude e interrogação, após ter sido por muito tempo o da existência como passagem, é porque nossa experiência parece ser de várias maneiras a experiência de um exílio definitivo e sem retorno.

O filósofo francês compreende que na existência moderna, ou no sentido moderno da existência, o que conta não seria mais a posição do ser em ato e nem da realização do ser em sua forma final. A existência do homem moderno seria compreendida pelo fora, pelo momento da saída. Nesse sentido em que propõe, haveria uma espécie de exílio constitutivo da existência moderna, sendo este um exílio fundamental.

A questão do exílio é a questão dessa partida, desse movimento sempre iniciado e que nunca deve terminar:

Segundo o significado dominante, exílio é um movimento de saída do que lhe é próprio: fora do lugar próprio (e nesse sentido é também, o solo, certa ideia de território), fora do pertencimento, fora da propriedade em todos os sentidos e, portanto, fora do lugar próprio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar da presença do próprio em geral<sup>20</sup> (NANCY, 1996, p.35).

No entanto, nossa tradição coloca a questão do exílio diante de um paradoxo. De um lado, ela apresenta esta saída fora do próprio — de si — como a desgraça por excelência, como aquilo em que se podem resumir todas as desgraças. Por outro, apresenta o exílio como uma possibilidade positiva do ser ou da existência, a qual a desgraça é indispensável para a realização do ser.

Se unirmos essas duas interpretações, chegaremos no que Nancy denomina de *dialética do exílio*: “o exílio é uma passagem pelo negativo ou pelo ato mesmo da negatividade, compreendida esta como motor, o recurso a uma mediação que garanta que a expropriação termine reconvertendo-se em uma reapropriação”<sup>21</sup> (Ibid., p.36). Nesse sentido, o exílio é compreendido como uma provação entre a ausência e a redenção.

Ao ver o exílio como transitório, esse pensamento dialético não o enxerga seriamente, pois compreende sua negatividade como meio de suprimir a si

<sup>20</sup> Tradução própria. Original: Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general.

<sup>21</sup> Tradução própria. Original: El exilio es un pasaje por lo negativo o el acto mismo de la negatividad, comprendida ésta como el motor, el recurso a una mediación que garantiza que la expropiación termine reconvirtiéndose en una reapropiación.

mesma. Portanto, Nancy recusa esse modelo dialético do exílio como passagem probatória. Deve-se levantar uma negatividade não dialetizável do exílio, uma negatividade pura e simples que não conduz a nada, não se reconverte em nada. Essa perspectiva não seria um elogio ao errar, a desapropriação que por vezes se pratica de forma cruel, mas indica a tarefa de se pensar o próprio como exílio, de se pensar esse exílio como propriedade do ser.

Fora desse modelo dialético, Nancy propõe, então, pensar a existência como exílio, sendo ele mesmo a propriedade do ser. Não como movimento fora de algo próprio, para o qual se retornaria ou para o qual seria impossível o regresso, mas o exílio como constituição mesma da existência. Nesse modelo de pensamento, o exílio não é algo que sobrevêm à condição anterior do ser, nem em relação com o mesmo, mas é a sua dimensão.

Se o próprio é exílio, pode-se denominar como asilo a dimensão de propriedade. “O asilo é o lugar de quem não pode ser preso (é o sentido do grego *ásylos* — aquele que não pode se converter em presa)”<sup>22</sup> (Ibid., p.38). Pensar o exílio como asilo é pensá-lo como a propriedade do próprio, no sentido que se está abrigado no exílio, e não pode ser expropriado dele. Nancy compreende que o asilo no exílio se dá de três formas: pelo lugar do corpo, pelo lugar da linguagem e pelo lugar do “estar com”.

O corpo é tradicionalmente o nome do exílio, no sentido que o identifica como um lugar de passagem para um regresso transcendental. Todavia, o corpo pode ser pensado como a exterioridade na qual a interioridade se aloja. Não se é o corpo, tão pouco se passa pelo corpo, para chegar a outra parte. Então, é o corpo o exílio e o asilo onde algo como o “eu” fica exposto, forma em que se encontra o ser. Nesse sentido, a linguagem foi pensada como exílio do sentido, este que não pode ser expressado, não é expressável. Assim, se o sentido é algo que abrange uma infinidade de significados que não se esgotam, sendo ele mesmo o exílio, é a linguagem o seu asilo. Na união do corpo e da linguagem, o “estar com” designa a relação com os outros, que não são nem interioridade, comunidade, ou a

---

<sup>22</sup> Tradução própria. Original: El asilo es el lugar de quien no puede ser atrapado (es el sentido del griego *ásylos* — aquel que no puede convertirse en presa, en botín).

exterioridade da multidão, mas o “junto a”. Essa última forma compreende a proximidade através do estranhamento, o estar perto diante de uma separação.

No entanto, pensar o asilo como um lugar, um território que acolhe o sujeito em exílio. Nascer na Ceilândia é nascer em exílio e no asilo. Lugar para onde foram expulsos, lugar do qual fizeram espaço de pertencimento. Como a identidade dúbia do exilado, Ceilândia funciona como símbolo do desterro, mas território reapropriado. Brasília os atraiu com uma narrativa de esperança, dali fariam seu lar. Ceilândia foi fundada pelas dificuldades do desterro. Ao retratar sua cidade diante da remoção, Adirley não busca o regresso, mas a afirmação dela. Sujeitos que não buscam mais a volta, mas se identificam no exílio, que manejam se apropriar da identidade imposta. Fazer da desapropriação sua identificação.

Alfredo Suppia e Paula Gomes observam como em *Branco Sai, Preto Fica* a barreira geopolítica que exclui a periferia do Plano Piloto deixa marcas nos corpos dos oprimidos. “O corpo é uma geografia tão violentada quanto a do Planalto Central, ou de outros centros urbanos brasileiros” (SUPPIA & GOMES, 2015, p.392). Os autores identificam que nesses corpos mutilados se submetem o regime estético da ficção e do documentário, em uma pela impossibilidade que no futuro distópico esses moradores da periferia encontram para entrar na capital do país — foi instituído um posto de migração que não permite a passagem sem que haja passaporte —, e em outro por não conseguirem mais realizar as coreografias de dança. Marquim e Shokito compartilham com seus personagens os corpos mutilados, as lembranças e a nostalgia de uma época que lhe foi tomada.

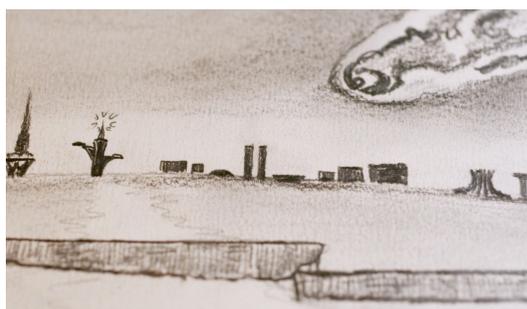
Em entrevista (GARRETT, 2014), Adirley diz que a vontade de inventar um personagem e uma trama ficcional para contar sobre a invasão veio de Marquim. Era muito doloroso para ele contar de forma direta o incidente, é uma memória que ele não gosta de falar. Shokito partilhava desse mesmo sentimento de Marquim. Os dois tinham um desejo de reparação muito forte guardado dentro deles, eles sabiam que não poderiam reaver o que perderam, mas gostariam de se vingar. O filme acabou se tornando esse meio de efetuar sua vingança. Adirley conta que a ideia da bomba que jogam em Brasília no final do filme veio durante as filmagens, a equipe queria destruir a capital de alguma forma. O cineasta relata

que para Marquim não haveria diálogo com o que o Plano Piloto representa em sua história. Ele queria tirar o futuro de quem lhe tomou o passado. Daí surge a cena final em que explodem o congresso nacional.

Filmar pode ser: designar um lugar para o outro e aí enclausurá-lo — tanto por contrato (os atores) quanto por convenção (aqueles que, flagrados no esforço de sobreviver, devolvem às câmeras aquilo que elas lhes emprestam). O inverso disso possivelmente seja dar início à obra do lugar do outro, lugar a ser construído com ele, lugar que coloca em jogo o nosso, e talvez o ameace, e talvez também lhe dê sentido (COMOLLI, 2008, p.12).



**Imagem 32** - Marquim ajusta a bomba de frequências



**Imagem 33** - Bomba é lançada contra Brasília

Grande parte da vida do exilado é investida em compensar a perda desorientadora, que visa criar um mundo novo para governar (SAID, 2003, p.54). “Para o homem nascido em exílio, a realidade não é uma origem, um fato externo: é um produto, uma coisa que ele deve criar de novo para ser sua e ele estar incluído nela”<sup>23</sup> (MOSCOVICI, 1993, p.22).

Nesse imbricamento entre o real e o ficcional, onde gera-se a *performance* em que Marquim do Tropa se realiza em Marquim radialista e Shokito em Sartana, esses sujeitos operam novas identidades para si. Eles realizam afetos reais que ressignificam uma narrativa de ruptura que levam em seus corpos e em suas memórias. A identidade é formada e transformada continuamente em relação a como se é representado ou interpelado nos sistemas culturais. Para Stuart Hall, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, muitas vezes contraditórias e deslocadas, mas que visam buscar identificação de si próprio. Ele considera que ao invés de utilizarmos o termo *identidade* seria mais apropriado

<sup>23</sup> Tradução própria. Original: Para el hombre nacido en el exilio, la realidad no es un origen, un dato exterior: es un producto, una cosa que él debe crear de nuevo para que sea suya y él esté incluido en ella.

usar *identificação*, pois assim perceberíamos como um processo em andamento. A identidade surge de uma falta que é preenchida a partir do exterior, pelas formas como o sujeito imagina ser visto pelos outros (HALL, 2002, p.39). A identidade é então essa busca por uma unidade, uma jornada para recapturar o prazer de uma ideia de plenitude.

A identidade está envolvida no processo de representação, e, como analisa Hall (op. cit, p.72), a moldagem e remoldagem de relações espaço-tempo de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. Marquim e Shokito queriam pertencer a essa narrativa de vingança, poder achar nessa representação uma maneira de se identificarem. Através do filme, Adirley consegue operar essas identidades. Seguimos o pensamento de André Brasil (2011) para perceber que o filme acaba sendo produzido em *mão dupla*, pois, de um lado, ficcionalizaria vidas reais, que levemente se desprende do real e, de outro lado, produz-se algo à deriva da ficção, provocada pela vida ordinária dos personagens. Assim, “a vida ordinária *produz* ficção — produz imagens — e, em via inversa, *se produz* nas imagens, e produzida *na e pela* ficção” (BRASIL, 2011, p.3).

Marquim passeia de carro à noite. Seu rádio é invadido por uma frequência que avisa:

se você está ouvindo esta faixa é porque está sobre a área de controle da cidade de Brasília. Por gentileza, tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da Polícia do Bem Estar Social irá abordá-lo no próximo guichê. Caso não possua o passaporte, evite constrangimento e retorne ao seu núcleo habitacional.

A transmissão de rádio volta ao que estava passando, Marquim segue pela estrada. A questão do passaporte é uma questão territorial, Adirley materializa a exclusão vivida pelos moradores da periferia. A identidade nacional não é um produto biológico, que acompanha o sujeito em seu nascimento, mas é formada e transformada no interior da representação. As culturas nacionais são compostas não somente por instituições culturais, mas também por símbolos e representações. “Uma cultura nacional é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2002, p.50). Assim, as culturas nacionais

produzem sentidos e significados para que o sujeito possa se identificar, e assim construir uma identidade. A necessidade de um passaporte estabelece a exclusão de Marquim e dos moradores da periferia da cultural nacional simbolizada por Brasília.

Os personagens de *Branco Sai, Preto Fica* acabam por se encontrar em uma situação em que não pertencem a nenhum lugar. O exilado ocupa uma posição ambígua, pois não pertence mais à terra que partiu, e nem consegue pertencer por completo onde vive seu degredo. A esse sujeito remete-se a própria separação, já que vive essa dupla condição. Assim, em permanente fuga, o desterrado se encontra aberto ao mundo. “O *páthos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p.52). Em meio à cidade que o acolhe, o que lhe sobra é a nostalgia, já que em seu âmago lhe toma o desejo do regresso.



**Imagem 34** - Sartana vê a cidade através de sua câmera



**Imagem 35** - Marquim vê a cidade através de seu televisor

Dimas é um agente do tempo encarregado de vir ao passado para conseguir provas que ajudem a processar o governo por danos cometidos contra a população negra e marginalizada. Os acessórios que dão vida à trama de ficção científica são feitos com sucatas, com objetos improvisados. Dimas é um agente do chão, da rua, o contrário do visual limpo e moderno característico a filmes do gênero. Sua nave espacial e máquina do tempo é um *container* que em ação emana luzes coloridas de festas, uma música dançante e chacoalha demais. Não há nada nessa nave se não o espaço vazio de um *container*. Quando a nave viaja, ela não passeia por linhas luminosas e dissonantes, mas é o trilho do trem, o mesmo trilho que os trabalhadores de Ceilândia, Brasília e arredores pegam para ir para o trabalho e então voltarem para casa. Nessa passagem, torna-se evidente o

deslocamento social dos filmes de Adirley, não se trata de um agente classe média, mas dos pobres que ficam lá embaixo, dos que tem que pegar o trem. Sua viagem não é nada mais do que um passeio coletivo.

Sartana está em casa fotografando Ceilândia à noite, não vemos o que fotografa. Da casa dos personagens, a cidade só se faz presente pelo extracampo, seja pelas janelas gradeadas de Sartana ou pelos televisores de Marquim. A cidade distópica chega filtrada sem que a percebam diretamente, não interessa a eles verem como ela se propõe, mas sim como eles a percebem. As diferentes janelas os encarceram na percepção traumática que sofreram. “Pouco a pouco, a cidade filmada substitui toda cidade real, ou melhor, se torna o real de toda cidade” (COMOLLI, 2008, p.179), como a câmera de cinema, seus olhares modificam o que veem.

O que resta ao exilado é criar uma identidade coletiva que possa resistir à identidade legitimadora imposta pelas autoridades que o colocaram nessa situação. Uma identidade destinada à resistência leva a formação de comunidades. “Ele dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável” (CASTELLS, 1999, p.25). Os sujeitos-personagens de *Branco Sai, Preto Fica* encontram através do regime ficcional uma forma mais direta de resistência. Adirley filma o inimigo, não o rosto dele, nem suas ações, mas as consequências que ele provocou nos corpos de suas vítimas.

Marquim e Sartana armam um plano de atingir Brasília com uma bomba. No entanto, não é uma bomba convencional, mas se trata de um artefato produzido a partir de fragmentos sonoros gravados por Marquim e DJ Jamaica (o mesmo de *Rap, o canto da Ceilândia*). A dupla alimenta a bomba com sonoridades das ruas de Ceilândia, músicas de *rap* como a de Dino Black e também forró, do grupo musical Família Show. O que eles coletam é a identidade cultural originária da periferia, produto do exílio.

A bomba é lançada sobre Brasília, no entanto, ela ocorre no imaginário. Sua explosão é representada pelos desenhos que Shokito fez ao longo do filme. Em meio às imagens do congresso em chamadas e pessoas gritando desesperadas,

está Dimas, agente espacial em sua nave-container. Shokito o desenhara sobre o Plano Piloto, este personagem que efetua a vingança tão desejada por eles. A fábula atravessa o real e efetuam-se identidades com as quais os desterrados se identificavam como forma de superar um trauma, uma cisão.



**Imagem 36** - Dimas em sua nave-container



**Imagem 37** - Dimas personifica a bomba lançada

Quando Dimas, ou melhor, Dilmar atira para a câmera, ele atira também em direção a equipe que o põe em uma determinada *mise-en-scène*, que enclausura seu corpo para um discurso. Nesse momento, o real arrisca e faz sua aparição, “inesperado, imprevisível, força própria do fora-de-campo, o real é o que fende a cena da representação, permitindo que o mundo venha a perfurar o filme, arejá-lo com a irrupção do impensado e do que é irredutível ao cálculo” (CAIXETA, GUIMARÃES *in* COMOLLI, 2008, p.40).

Pois Adirley não serve só como meio para efetuar essa vingança, essa desforra, mas os toma, como diz Comolli (2008, p.74), e esse é também um ato violento. “Como, aliás, fazer um filme sem entrar na violência de um gesto que faz vir ao mundo alguma coisa que não é dele e que, por estar nele, abre conflito?” (*ibid.*), questiona o autor. Dilmar e Adirley estão cientes dessa relação conflituosa que se estabelece entre o filmado e a equipe de filmagem, e o filme não se abstém disso. O tiro para a câmera, que no presente da filmagem foi direcionada para a equipe, no presente da projeção tem como direção o espectador. Este, que é tão violento quanto a equipe, faz parte dessa captura da imagem, do corpo, da história, do trauma do outro. “Quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto. Essa volta do olhar para si mesmo me coloca em cena” (*Ibid.*, p.83). Nesse momento, o espectador não está só ao lado de Marquim, Sartana e Dimas, mas

também do lado do Governo e da polícia que os atacaram e o atacam todos os dias. Não é a sala escura que vai diferenciá-los, na verdade, ela os agrupa. “Eis porque o cinema é a mais política de todas as artes: ele força e, às vezes, constrange o espectador a se incumbir — imaginariamente — de uma parte da *mise-en-scène*, a se virar nela, e então elaborar sentido” (Ibid., p.106).

Nos créditos finais, os últimos dizeres trazem a inscrição: “da nossa memória fabulamos nós mesmos”. Frase forte e síntese do cinema que Adirley acaba por produzir. Para o cineasta, é imprescindível que os sujeitos da periferia sejam porta-vozes de suas representações e que possam ressignificar a situação em que vivem. A fabulação cinematográfica foi o campo de batalha da qual Adirley escolheu para resistir. Além disso, ele atenta para o uso não regular da palavra “nóis”, que é uma forma comumente usada em sua comunidade.

*Branco Sai, Preto Fica* chama atenção devido à sua estrutura que mescla ficção científica e documentário, no entanto, o que buscamos discutir até aqui foi como Adirley se aproxima dos afetos e representações dos sujeitos que busca evidenciar em seus filmes, e que são companheiros da mesma cidade, geração e vivência. Se em *A Cidade é uma Só?*, o cineasta buscava no passado uma forma de questionar a narrativa de segregação que formou Ceilândia, em *Branco Sai, Preto Fica* ele se volta para o futuro. Se a realidade não permite o mesmo nível de transformação que o cinema, neste ele realizará o início de uma mudança. Adirley convoca o futuro para o presente, e, com uma equipe ceilandense, cria uma narrativa própria para sua cidade.

## 8. Conclusão

Os filmes de Adirley são direcionados a influenciar o meio de que fala. Ele conta que os *rappers* que entrevistara em *Rap, o canto da Ceilândia* começaram a se articular politicamente em torno da cidade de Ceilândia depois do filme, pois foi a partir dele que eles perceberam o forte imaginário que cercava a periferia (MENA et al, 2013, p.29). Assim, o cineasta visa criar uma narrativa que ressignifique o sistema de representação de Ceilândia e sua condição de exílio.

Ao fazer um cinema voltado para a cidade com os moradores dali, Adirley acaba por gerar identidades que atingem a obra filmica. Ele busca expor subjetividades reconhecíveis a quem são representados. Ao mediar essa representação, o filme opera processos de subjetivação, dá espaço a esses indivíduos não se assujeitarem enquanto sujeitos periféricos e marginalizados, e permite dar vazão a afetos e projeções.

As sociedades são constituídas de *mise-en-scènes* cruzadas, empilhadas, distintas e confundidas, claras e obscuras, brutais e refinadas etc. Cada indivíduo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mise-en-scènes* sociais pelas quais passa, sua própria *mise-en-scène*. Filmar um outro é confrontar *mise-en-scène* com aquela desse outro (COMOLLI, 2008, p.100).

Os filmes de Adirley não fogem desse confronto, e neles há seu vislumbre, seja com Wlade querendo representar ser um jogador bem-sucedido, ou a necessidade de cartelas em função de Maninho em *Fora de Campo*. O cineasta continua com os mesmos sujeitos, não pula para outra batalha, ele continua o confronto e sabe que dele há a possibilidade e as ferramentas de juntarem forças direcionadas a um desejo em comum.

A pesquisa encontra nos filmes de Adirley, não propriamente a condição de exílio, mas as identidades dos sujeitos em exílio; jogados onde tudo é desconhecido, eles buscam experiências que lhes tragam identificação. Quando o sujeito possui identidade, ele acaba por reaver um domínio do espaço, ele imbui o espaço com sua subjetividade. O exilado reflete sua própria experiência de exílio, e Adirley, através de seus filmes, usa sua condição de exilado para olhar a Ceilândia diante de Brasília, e encontra neles um meio de gerar uma identidade própria para a periferia.

Há uma distância entre cineasta e objeto na filmografia de Adirley, pois mesmo que faça parte daquele meio que representa, ele é o sujeito que detém os meios de produção e o controle do discurso e das representações dessas pessoas. Em seus últimos filmes, *A Cidade é uma Só?* e *Branco Sai, Preto Fica*, Adirley opera estéticas que partem também do sujeito representado, e assim acaba por gerar uma narrativa pessoal diante do tema que se propõe a trabalhar. O cineasta encurta a distância entre ele e os indivíduos representados ao inseri-los nos meios de representação, tornando-os não somente protagonistas do discurso, mas pessoas que também operam suas representações.

“O cinema era exatamente essa espécie de delírio que, ao exaltar o real, fazia duvidar da realidade do mundo” (Ibid., p.11). O representado pode nos parecer mais real do que todas as realidades e é nesse aspecto que Adirley adere a narrativas que possam expressar os traumas e resistências da população marginalizada ao trazer a Ceilândia para o protagonismo.

Adirley busca cercar seus filmes com personagens característicos de Ceilândia, indivíduos com os quais os espectadores da cidade possam se identificar. Almeja uma comunidade imaginada que resulte da fabulação de personagens do seu cinema, que não precise só se encontrar em coadjuvantes relegados a papéis marginais, mas que proporcione o protagonismo da periferia.

Pois há resistência também por parte da representação. O mundo da relação, aquele das relações de assujeitamento, das relações de força, das construções de poder, é também o mundo da representação, da delegação, da definição dos limites de si pela passagem pelo corpo do outro (Ibid., p.104).

Como todos os filmes de Adirley se passam em Ceilândia, o cineasta acaba por explorar a cidade por diferentes facetas, às vezes, as mesmas locações são utilizadas em diferentes filmes, mas os enquadramentos não. Em *Rap, o canto da Ceilândia*, Marquim anda de cadeira de rodas pela cidade, em *Dias de Greve*, Assis anda pela cidade de bicicleta, em *A Cidade é uma Só?* Dildu está quase sempre a pé. Em *Branco Sai, Preto Fica* a cidade é mostrada de cima, à noite e pelo fundo da rua. O diretor traz a perspectiva de quem mora na periferia, e assim cria um novo imaginário da cidade.

Adirley opera com seu cinema uma narrativa que visa afirmar Ceilândia. Diante do exílio, da exclusão de uma ideia de nação, o cineasta apresenta um trabalho que une ficção e documentário para gerar seu contra-discurso àquele que deu origem a sua cidade. Ele confere dignidade a uma condição criada para negá-la (SAID, 2003, p.48).

Manuel Castells (1999) identifica que após a identidade criada como forma de resistência, ela pode se tornar o que ele identifica como identidade de projeto, que serve para criar novas formas a partir de si. Os filmes de Adirley partem de sujeitos exilados, em uma condição de desterro insuperável. Ao invés de expor os sujeitos de Ceilândia simplesmente diante da dificuldade que é viver na periferia, ele ressignifica seu cotidiano e cria um contra-discurso à narrativa dominante. As identidades na filmografia de Adirley ainda são de resistência, porém, alcançaram o nível de projeto ao operar novas formas a partir de si.

## 9. Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANDRADE, Fábio et al. **Entrevista com Adirley Queirós**. Revista Cinética. <<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>> Acessado em: 20/05/2017

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

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

BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. Compós, 2011.

\_\_\_\_\_. **Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em *A cidade é uma só?***. *Negativo*, 2013.

CAETANO, Daniel. **Um filme com dramas reais de personagens da segunda divisão**. <<http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/01/um-filme-com-dramas-reais-de.html>> Acessado em: 20/05/2017

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Os (des)caminhos da identidade**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol.15, n 42, 2000.

CARVALHO, Vladimir. **Cinema Candango: matéria de jornal**. Brasília: Cinememória, 2002.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERNANDES, Marcos Antonio Oliveira (org.). **Constituição da República Federativa do Brasil**. São Paulo: Rideel, ed. 15, 2009.

FRANÇA, Andrea. **Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo**. Revista Alceu, v.2, n 4, jan/jun 2002.

FREITAS, Kênia. **Branco Sai, Preto Fica**. Multiplot! <<http://multiplotcinema.com.br/2015/04/branco-sai-preto-fica-adirley-queiros-2014/>> Acessado em: 24/02/2017

GARRETT, Adriano. **Conheça a carreira do diretor Adirley Queirós**. Cinefestivais. <<http://cinefestivais.com.br/conheca-a-carreira-do-diretor-adirley-queiros/>> Acessado em: 08/06/2017

GUIMARÃES, César. **A cena e a inscrição do real**. Revista Galáxia. São Paulo, n. 21, jun. 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOLSTON, James. **A cidade modernista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LOPES, Débora. **Branco Sai, Preto Fica é puro apocalipse**. Vice <[https://www.vice.com/pt\\_br/article/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse](https://www.vice.com/pt_br/article/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse)> Acessado em: 24/02/2017

MENA, Maurício Capos; REIS, Claudio; IMANISHI, Raquel. **Entrevista Adirley Queirós**. Revista Negativo, v1, n1, 2013.

MERTEN, Luiz Carlos. **Branco Sai, Preto Fica põe ficção científica na realidade brasileira**. O Estado de São Paulo, 19/03/2015.

MESQUITA, Claudia. **Um drama documentário?**. Devires, v8, n2, 2011.

MONTAÑÉS, Amanda. **Vozes do Exílio**. UFSC, 2006.

MOSCOVICI, Serge. **El exilio**. Archipiélago, n12, 1993.

NANCY, Jean-Luc. **La existencia exiliada**. Archipiélago, n26-27, 1996.

NICHOLS, Bill. **Introdução do documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Rômulo. A. **Brasília e o paradigma modernista: planejamento urbano do moderno atraso**. São Paulo, 2008. Dissertação (Área de concentração: Planejamento Urbano e Regional) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

PEREIRA, Vinicius. C. **A Caixa D'água da Ceilândia e o reconhecimento da memória dos construtores de Brasília**. In: II Seminário Internacional em Memória Social, 2016, Rio de Janeiro. Anais do II Seminário Internacional em Memória Social, 2016.

RAMOS, Talita S. P. **Fora de Campo: a identidade, a heterodoxia e o fazer cinematográfico de Adirley Queirós**. Universidade de Brasília, 2014.

REIS Jr, Reinaldo. L. **Cidade, Trabalho e Memória: os trabalhadores da construção de Brasília (1956-1960)**. Belo Horizonte, 2008. Dissertação. Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

TAVARES, Breitner. **Mercados Informais e Sociabilidades Urbanas na periferia de Brasília: o caso de Ceilândia - DF**. urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana, v. I, n. I, p. 33-32, jan./jun. 2009.

TAYLOR, Charler. **Multiculturalism: examining the politics of recognition**. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

VELOSO, Josafá Marcelino. **Gambiarra entrevista Adirley Queirós**. Gambiarra, n6, agosto 2014.

## 10. Anexo I

Reprodução da lista da filmografia do cinema em Brasília presente no livro *Cinema Candango* (2002, p.345) de Vladimir Carvalho:

- Brasília — Cacá Diegues, 1960
- Samba em Brasília — Watson Macedo, 1960
- Um Candango na Belacap — Roberto Faria, 1961
- Brasília, Planejamento Urbano — Fernando Coni Campos, 1964
- Fala, Brasília — Nelson Pereira dos Santos, 1964
- Brasília 1965 — Saul Lachtermacher, 1965
- A Obra de Oscar Niemeyer — Saul Lachtermacher, 1965
- Sara — Paulo Tourinho, 1965
- Brasília, contradições de uma cidade nova — Joaquim Pedro de Andrade, 1967
- A Vida Provisória — Maurício Gomes Leite, 1968
- Os Herdeiros — Cacá Diegues, 1969
- Pirenópolis, o Divino e as Máscaras — Lionel Lucini, 1969
- Brasília ano 10 — Geraldo Sobral Rocha, 1970
- O Palácio dos Arcos — David Neves e Gilberto Santeiro, 1970
- Vestibular 70 — Vladimir Carvalho e Fernando Duarte, 1971
- Arte Brasileira — André Palluch, 1972
- Rodovia Belém-Brasília — Zelito Viana, 1972
- Ponto de Encontro — Fernando Duarte, 1972
- A Arte de Oscar Niemeyer — André Palluch, 1973
- Annie, a Virgem de Saint Tropez — Zygmunt Sulistrowski, 1973
- O Espírito Criador do Povo Brasileiro — Vladimir Carvalho, 1973
- A Semente do Pão — Geraldo Moraes, 1973
- Itinerário de Niemeyer — Vladimir Carvalho, 1973
- Os Condenados — Zelito Viana, 1974
- Vila Boa de Goyaz — Vladimir Carvalho, 1974
- Chico da Silva — Pedro Jorge de Castro, 1975

- Os Mensageiros da Aldeia — Geraldo Moraes, 1976
- Quilombo — Vladimir Carvalho, 1977
- Mutirão — Vladimir Carvalho, 1978
- Brinquedo Popular do Nordeste — Pedro Jorge de Castro, 1978
- Brasília Segundo Feldman — Vladimir Carvalho, 1979
- Escrevendo Certo Por Linhas Tortas — Pedro Anísio, 1979
- Memórias do Medo — Alberto Graça, 1979
- Bye Bye Brasil — Cacá Diegues, 1979
- Súplica — Normando Parente, 1979
- Carolino Leobas — Sérgio Moriconi, 1979
- Seu Ramulino — Marcos de Souza Mendes, 1979
- Arraes Taí — Armando Lacerda e Jéfferson Albuquerque, 1979
- Fig Meu Anjo — Pedro Anísio, 1979
- Conversa Paralela — Pedro Anísio, 1980
- Visita do Papa — Pedro Anísio, 1980
- Os Anos JK — Uma Trajetória Política — Sílvio Tandler, 1980
- Brasília Segundo Feldman — Vladimir Carvalho, 1980
- Idade da Terra — Glauber Rocha, 1980
- Greve dos Motoristas — Pedro Anísio, 1980
- O Sonho não Acabou — Sérgio Rezende, 1981
- Digitais — Marcílio Farias, 1981
- Fora de Ordem — Jussara Queiroz, 1981
- Jânio a 24 Quadros — Gal Pereira, 1981
- Jânio - 20 Anos Depois — Sílvio Back, 1981
- Perseghini — Vladimir Carvalho, 1981
- Abertura — ângela Fagundes e Fernando Silva, 1981
- O Céu é o Limite — João Lanari, 1981
- A Difícil Viagem — Geraldo Moraes, 1981
- Papuan — Miguel Freire, 1981
- Cora Doce Coralina — Armando Lacerda e Vicente Fonseca, 1981
- Mastectomia Subcutânea — Jorge Martins, 1981

- Que Revolução é Esta — Ângela Fagundes e Fernando Silva, 1981
- Taguatinga em pé de Guerra — Armando Lacerda, 1982
- Rejeição — J. R. Camargo, 1982
- De Sol a Sol — Pedro Jorge de Castro, 1982
- O Matador de Escravos — Afonso Brazza, 1982
- A Marcha do 3º Destacamento Isolado — Henrique Goulart Gonzaga Jr., 1982
- Cruviana — José de Lima Acioli, 1982
- Urai Boca de Bronze — Dayse Newlands, 1982
- Brasília, Um Roteiro de Alberto Cavalcanti — Antonio Carlos Fontoura, 1982
- Jango — Sílvio Tandler, 1984
- Mínima Cidade — João Lanari, 1984
- Patriamada — Tizuka Yamasaki, 1984
- O Evangelho Segundo Teotônio — Vladimir Carvalho, 1984
- Muda Brasil — Oswaldo Caldeira, 1985
- O Sonho não Acabou — Sérgio Rezende, 1985
- Tigipió — Pedro Jorge de Castro, 1985
- Os Navarros — Afonso Brazza, 1985
- Cartas aos Credores — Sílvio Tandler, 1985
- A Céu Aberto — João Batista de Andrade, 1985
- Brasília, Sinfonia de Uma Cidade — Regina Martinho da Rocha, 1986
- Papagaios de Guerra — Jorge Martins Rodrigues, 1986
- Cine Hai-Kai — Pedro Anísio, 1986
- O Defunto Vivo — Joaquim Saraiva (?)
- Aos Ventos do Futuro — Hermano Penna, 1986
- Brasiliários — Sérgio Bazi e Zuleika Porto, 1986
- Uma Questão de Terra — Manfredo Caldas, 1988
- Mulheres: Uma Outra História — Eunice Gutman, 1988
- Café Society — Joatan Vilela Berbel, 1988
- Brasília, Capital do Cerrado — Celso Lucas (?)
- Brasília, A Última Utopia — filme de episódios, 1989 (A Paisagem Natural, Vladimir Carvalho; O Sinal da Cruz, Pedro Jorge de Castro; A Capital dos

Brasis, Geraldo Moraes; A Volta de Chico Candango, Roberto Pires; Além do Cinema do Além, Pedro Anísio; Suíte Brasília, Moacir Oliveira)

- Conterrâneos Velhos de Guerra — Vladimir Carvalho, 1990
- Césio 137 — Roberto Pires, 1990
- Santhion Nunca Morre — Afonso Brazza, 1990
- A Paisagem Natural — Vladimir Carvalho, 1990
- Heinz Förthman — Marcos de Souza Mendes, 1990
- O Círculo de Fogo — Geraldo Moraes, 1990
- República dos Anjos — Carlos Del Pino, 1991
- Explosão Aborígene — Pedro Anísio, 1992
- Capitalismo Selvagem — André Klotzel, 1992
- A Era JK — Francisco César Filho, 1993
- Inferno no Gama — Afonso Braza, 1993
- O Guarda Linhas — Liloye Boubli, 1993
- Rito Krahô — Heinz Förthman (post mortem), 1993
- Louco Por Cinema — André Luís de Oliveira, 1994
- O Calor da Pele — Pedro Jorge de Oliveira, 1994
- Áporo — André Luís da Cunha, 1994
- A TV Que Virou Estrela — Yanko Del Pino e Márcio Curi, 1994
- A Terceira Margem do Rio — José de Lima Acioli, 1994
- Grino Não Perdoa, Mata — Afonso Brazza, 1995
- Atheos — Antonio Martin Gilles, 1995
- Denis' Movie — João Lanari, 1996
- Depois do Escuro — Dirceu Lustosa, 1996
- Razão para Crer — Erik de Castro e Heber Moura, 1996
- Doces Poderes — Lúcia Murat, 1996
- O Vidreiro — Marcos de Souza Mendes, 1996
- Janela para os Pireneus — Armando Lacerda, 1996
- O Cego Que Gritava Luz — João Batista de Andrade, 1996
- Feliz Aniversário Urbana — Betse de Paula, 1996
- Bernardo Sayão e o Caminho das Onças — SérgioSanz, 1997

- No Coração dos Deuses — Geraldo Moraes, 1997
- No Eixo da Morte — Afonso Brazza, 1997
- Léo 1313 — Betse de Paula, 1997
- Cinco Filmes Estrangeiros — José Eduardo Bermonte, 1997
- Bom Dia, Senhoras — Érika Bauer, 1998
- Tangerine Girl — Liloye Boubli, 1998
- Palestina do Norte — Dácia Ibiapina, 1998
- O Sonho de Dom Bosco — Maria Leticia, 1998
- Retratos e Borboletas — Yanko Del Pino, 1998
- Por Longos Dias — Mauro Giuntini, 1998
- Athos — Sérgio Moriconi, 1998
- Negros de Cedro — Manfredo Caldas, 1998
- Atlântico Negro — Renato Barbieri, 1998
- Condenado à Liberdade — Emiliano Ribeiro, 1999
- O Dia da Caça — Alberto Graça, 1999
- Tepê — José Eduardo Belmonte, 1999
- Fé — Ricardo Dias, 1999
- The Book on the Table — Betse de Paula, 1999
- Suco de Beterraba — Marcelo Diaz, 2000
- O Sonho de Ícaro — Dirceu Lustosa, 2000
- Contatos — René Sampaio, 2000
- Instante — André Nascimento, 2000
- Reencontro — Eduardo Sodré, 2000
- Barra 68 (Sem Perder a Ternura) — Vladimir Carvalho, 2000
- O Dente Podre do Lavador de Pratos — Denílson Felix, 2000
- Sinistro — René Sampaio, 2000
- Bumba — Roberto Robalinho, 2000
- O Cego Estrangeiro — Marcius Barbieri, 2000
- O Comendador — Armando Lacerda, 2000
- Cá e Lá — Aurélio Aragão, 2000
- Flor da Madrugada — Noga Ribeiro, 2000

- A Dança da Espera — André Nascimento, 2000
- 100 Anos de Perdão — William Alves, 2000
- Flor de Obsessão — Cibele Amaral, 2000
- Afeto — Dirceu Lustosa, 2001
- Casamento de Louise — Betse de Paula, 2001
- Tortura Selvagem (A Grade) — Afonso Brazza, 2001
- Fuga Sem Destino — Afonso Brazza, 2002
- Dez Dias Felizes — José Eduardo Belmonte, 2002
- Um Trailer Americano — José Eduardo Belmonte, 2002
- Celeste & Estrela — Betse de Paula, 2002