



A errância negra em dois filmes de Adirley Queirós

The black wandering in two films by Adirley Queirós

LIMA, Carlos Henrique de¹
LIMA, Julia Moraes de²

¹Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil. carloshenrique@unb.br
ORCID 0000-0003-3004-404X

²Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil. juliamlima96@gmail.com
ORCID 0000-0003-2391-8378

Recebido em 28/01/2020 Aceito em 11/02/2020

Resumo

Este artigo é uma reflexão sobre a presença negra em Brasília a partir de dois filmes do cineasta Adirley Queirós: “A cidade é uma só? (2013) e Branco Sai Preto Fica (2015). Por meio do deslocamento das personagens em cena, tenta-se identificar os índices de assimetria e desigualdade presentes na cidade, focalizando as contradições que assinalam a experiência da população negra. Do ponto de vista teórico, recorremos ao pensamento de Edouard Glissant sobre a errância negra e os exílios forçados que configuram a forma social moderna. Nas cidades, estes exílios repercutem em ações urbanísticas que vão da promulgação de leis às remoções forçadas, como aquela tematizada nos filmes aqui em questão. Com isso, espera-se contribuir para refletir sobre um tema que muitas vezes é abordado sem que se considere as dimensões étnico-raciais.

Palavras-Chave: narrativas, negros no espaço urbano, exílios, Edouard Glissant, Adirley Queirós, Ceilândia.

Abstract

This article is a meditation on the black presence in Brasília based on two films by filmmaker Adirley Queirós: “A Cidade é uma só? (2013)” and “Branco Sai Preto Fica” (2015). Through the displacement of the characters on space, an attempt is made to identify the indices of asymmetry and inequality present in the city, focusing on the contradictions that mark the experience of the black population. From a theoretical point of view, we resort to Edouard Glissant’s thought about black wandering and forced exiles that shape the modern social form. In the cities, this situation has repercussions on urban actions ranging from the enactment of laws to forced evictions, such as the ones occurred in the films discussed here. Thus, it is expected to contribute to reflect on a theme that is often approached without considering the ethnic-racial dimensions.

Key-Words: *narratives, black people and urban space, exiles, Edouard Glissant, Adirley Queirós, Ceilândia.*



1. Introdução

Sabemos que não se desloca pelas cidades de forma desimplicada. Os corpos atravessam espaços e se tornam parte dele por meio de constantes intercâmbios, em que vivências pessoais e coletivas colidem numa miríade de situações. Tais experiências forjam nos sujeitos formas variadas de perceber o mundo, um campo tencionado onde as diferenças estão sempre presentes e são determinantes. Numa chave positiva, a diferença é atributo da pluralidade e entendimento do diverso; por outro lado, pode se converter em desigualdade, impondo hierarquias negativas para parcelas significativas da população. O Brasil é um país que conciliou muito mal as diferenças, o que se manifesta numa modernização parcial e seletiva em que os benefícios dos avanços materiais e produtivos não são igualmente distribuídos para o conjunto da população (SOUZA, 2000).

Nas cidades, essas diferenças foram impostas por omissões ou deliberações que definiram a posição dos sujeitos em seus territórios. Citamos o caso paradigmático da Lei de Terras de 1850¹, que restringia o acesso à terra por meio de operações de compra e venda (PEREIRA, 2016). Com isso, negros e negras tiveram que se alojar nas franjas das cidades em desenvolvimento, uma zona com pouco acesso aos polos de cultivo e trabalho. Estatísticas ratificam o que se pode perceber caminhando pelas ruas das metrópoles no Brasil: a população negra se concentra em bairros mal assistidos por equipamentos públicos e serviços (SANT'ANA, 2006). Negros são as maiores vítimas da violência policial e formam a maior parte da população prisional. A violência doméstica é praticada muito mais contras as mulheres negras, tendo crescido consideravelmente nos últimos anos (IPEA, 2019). Diante deste cenário trágico, somos levados a concordar com Tales Ab'Saber (2018) quando afirma que “somos contemporâneos de nossa própria escravidão”, quer dizer, que entre nós as condições de sociabilidade de hoje muito se assemelham àquelas que antecedem a manumissão – e assim permanecerão indefinidamente, se não se pensar em novos acordos estruturantes capazes de corrigir esta rota.

Sem desconsiderar experiências e estatísticas, o que se pretende neste trabalho é identificar índices dessa assimetria em duas narrativas ficcionais: “A cidade é uma só?” (2013) e “Branco Sai, Preto Fica” (2015), de Adirley Queirós. Ambas são ambientadas em uma Brasília imaginária, semelhante à cidade presente, mas com paroxismos que levantam reflexões relevantes sobre a condição negra nas cidades. A obra de Adirley foi estudada por pesquisadores a partir de diferentes vieses, quase sempre com vínculos entre espaço urbano e elementos fílmicos como roteiro e narrativa, planos de filmagem, iluminação cênica e desenho de som (GOLÇALVES, 2019). O que particulariza nossa leitura é a proposta de atrelar os deslocamentos das personagens dos filmes à expressões que permeiam os textos de Edouard Glissant (2010), mais especificamente, àquelas relacionadas à errância e ao exílio. Nos filmes citados, propomos haver vínculos entre o caráter erradio dos sujeitos à situação exilada dos negros descrita por Glissant, que precisam se articular constantemente para redefinir sociabilidade ininterruptamente atravessada por supressões. Em “A cidade é uma só?”, privilegia-se a dimensão produtiva e material representada no acesso aos bens e direitos. Em “Branco Sai, Preto Fica” a faceta que emerge diz respeito a uma relação com a cultura marcada pela configuração de práticas coletivas que visam forjar um território existencial aparentemente perdido.

Por meio desta leitura, esperamos conduzir uma análise informada por aspectos étnico-raciais, uma vez que a errância negra é considerada, nas obras de Queirós e Glissant, pela permanente indefinição. Ao abordar vidas que se passam nas fissuras do terreno geral da sociedade, em que subjetividades são anuladas e suprimidas, os filmes de Queirós contribuem para refletir sobre a formação de Ceilândia sob o viés étnico-racial.

¹ Trata-se da Lei 601 de 18 de setembro de 1850.



2. Errâncias, exílios

Edouard Glissant apresenta uma imagem potente para pensar o colonialismo e a condição negra na contemporaneidade. Segundo o autor, a experiência da colonização colocou o corpo negro em trânsito contínuo, isto é, em uma condição de exílio duplo em que sujeitos pouco podem rastrear suas origens, e, ainda, não conseguem se integrar efetivamente no novo mundo, as Américas, para onde a população africana foi majoritariamente traficada. Em Glissant (2010, pp.16-18), a imagem do exílio negro está ligada ao abismo. O autor recorre à três imagens desse movimento de desterritorialização. A primeira corresponde ao tumbreiro, ao “ventre da barca”, dispositivo técnico para tráfico de negros escravizados. O segundo é o abismo do Oceano Atlântico, onde seres humanos morreram ao serem atirados ao mar. Durante o tráfico de escravos, quando fragatas avistavam embarcações clandestinas, era preciso “aligeirar a barca, lançado ao mar a carga, com um lastro de grilhetas” (GLISSANT, 2011, p.16). A face mais petrificante dessa perda de território está na terceira forma de exílio, pois em paralelo à massa de água, há a imagem invertida de tudo que foi abandonado: o novo continente onde a memória e o imaginário se tornarão cada vez mais tênues. A experiência errante é ver desvanecer a imagem da vida que se tinha sem que venha a se formar uma nova. Estes abismos são o inconsciente de negras e negros, “povoados de fugidias memórias” (GLISSANT, 2010, p.17, tradução dos autores).

Isso caracteriza uma forma de errância muito diferente daquela que pertence à experiência positiva da descoberta. Ela é antes algo que se faz com angustiante imprecisão, estão sujeita às agruras do não pertencimento. A experiência do erradio é a do movimento como o abandono das origens, no caso dos negros, do lastro que fora subtraído de suas memórias. Para Glissant, o errante tem a possibilidade de inverter o exílio e por isso não importam as raízes, mas o movimento. A errância não provém da renúncia ou frustração em relação à origem perdida e deteriorada (desterritorializada) – “não é ato deliberado de recusa, nem uma pulsão incontrollável de abandono”, mas movimento de contínuo agenciamento fundado na proximidade e na relação com frações da alteridade.

Para Glissant, essa experiência é rizomática, “[...] como o trajeto de Frantz Fanon, da Martinica para a Argélia”, a imagem do rizoma “[...] nos faz reconhecer que a identidade não está apenas na raiz, mas também na **Relação**. É que o pensamento da errância é também **pensamento do relativo**, que é o substituído mas também o relatado” (GLISSANT, 2010, p.18, grifo e tradução nossos.) O que fundamenta a errância e a experiência negra no mundo é o permanente estado de relação. Por meio da ideia de rizoma, mantém-se a perspectiva do enraizamento mas se recusa a ideia de uma origem comum. O pensamento do rizoma estaria na base daquilo a que Glissant denomina “Poética da Relação”, em que toda a identidade se prolonga numa relação com o *Outro*. A errância é a longa e dolorosa busca *rizomática* de uma identidade que deverá sobretudo se opor às subtrações provocadas pela colonização (GLISSANT, 2011). Essa variante pela procura de identidade é saudade do que foi perdido em aliança com a terra que foi imposta, “sofrida, redimida”; mas é também algo sem origem ou hierarquias definidas (idem). Exílios e errâncias formam um binômio em que campo hegemônico e minoritário se Inter determinam.

Na experiência das cidades, esta situação se manifesta na recorrente oposição entre práticas urbanísticas e experiências coletivas. No caso do urbanismo, há planos e projetos fundamentados na generalização dos territórios e na pouca consideração das particularidades e identidades locais. As remoções se enquadram nesse contexto, pois saturam uma experiência de totalidade sem desvio, tentando articular uma hegemonia por meio de regras e prescrições. Em Brasília, muitos planos urbanísticos foram conduzidos a partir destas sobre-determinações. Isso quer dizer poucos espaços de enunciação para as populações negras – mantidas sempre em distância. Não só a concepção inicial da cidade em núcleos satélites (atualmente, denominadas Regiões Administrativas) teve influência nesse cenário, visto que governos sucessivos tiveram papel fundamental em apartar corpos, criar zonas separadas por perfil de renda – por consequência, para diferentes grupos étnicos, no caso



brasileiro. A formação do atual quadro populacional do Distrito Federal se deu de forma dispersiva e espaçada no tempo, mas com procedimentos recorrentes, dentre os quais, as remoções. Esse é o caso dos acampamentos de trabalhadores que circundavam as áreas edificadas da nova capital. A Campanha de Erradicação de Invasões, a mais notória e abrangente, deu origem à Ceilândia, a partir de 1971.

3. Os errádios em Adirley Queirós

Adirley Queirós é cineasta morador de Ceilândia que produz obras de narrativa híbridas, com mistura de características e linguagens (GONÇALVES, 2019). Em seus filmes, apresenta-se uma relação crítica entre centro e periferia focada nas trajetórias e subjetividades dos sujeitos, com forte vínculos entre narrativa cinematográfica e condição urbana. Com efeito, a faceta racial é tema premente, sendo um dos elos que contribuem para pensar a partir da posição de indivíduos que não estão integrados nos padrões de cidadania (e consumo) da cidade. Seus personagens parecem exilados na metrópole, são sujeitos que vivem na periferia do capitalismo em subempregos no mercado formal ou vivendo de serviços informais que não demandam mão-de-obra qualificada. São sujeitos que não param de estranhar os espaços agenciados pelos princípios do funcionalismo moderno, o que repercute em experiências materiais e subjetivas. Soma-se a isso o aspecto limítrofe das histórias que oscilam entre a situação presente e um futuro próximo, entre o acontecimento narrado e o fato documentado. Com isso, mostra que a história é feita de versões. Desfaz a perspectiva única ao abordar o tempo e espaço urbano de forma tênue e distendida, isto é, sem que sejam caracterizadas, ou sequer nomeadas, as pessoas que ali estão. Nos filmes de Adirley estranhamos a cidade e, assim como suas personagens, perdemo-nos – Brasília e de nós mesmos, isto é, de nossas próprias percepções.

Lins (2009) observa que, genericamente, o conjunto do cinema brasileiro apresenta filmes que corroboram com visões limitantes a respeito da negritude e da pobreza. O discurso recorrente é o da criminalidade arraigada no comportamento de marginais que habitam zonas urbanas assinaladas pela violência. Num outro polo, Adirley (2015) procura afirmar a apropriação narrativa como apropriação política, sendo que essa só se faz possível quando há histórias capazes de amplificar os rumos e os entendimentos das versões. O corpo negro nos dois filmes aqui considerados mantém certa distância dos estereótipos predominantes nos referidos campos da produção cinematográfica. O campo da subjetiva foi escolhido como espaço de análise uma vez que é potencialmente capaz de romper a captura e modelagem dos sentidos. A fabulação realizada por Adirley é potencialmente capaz de amplificar questões a respeito da presença negra em espaços urbanos.

3.1. “A cidade é uma só?”: *correria* pelo direito à cidade

O Plano Piloto de Brasília é parte que recorrentemente representa o todo, metonímia da metrópole presente. A população negra está majoritariamente distribuída nas cidades satélites e essa leitura simplificada (centro planejado versus periferia desorganizada) suprime a complexidade que torna o outro próximo, diminuindo-o. As satélites passam a ser vistas como versões empobrecidas do Plano; são interpretadas pelo que não possuem mais do que pela potencia das práticas que ocorrem em seus espaços. Fanon (1952) já nos advertia da construção narrativa do colonizador a considerar populações inteiras a partir de suas próprias réguas.

Em “A cidade é uma Só?” Adirley explora esse contraste abordando a Campanha de Erradicação de Invasão (CEI), de 1970, cujo objetivo foi remover a população que morava em acampamentos e favelas em torno do centro de Brasília para um novo núcleo urbanizado a 30 km do centro da cidade. A construção de Ceilândia gerou uma segregação urbana e espraiamento. A política de remoção de favelas prosseguiu o mesmo ritmo até meados dos anos 1970, sendo seu auge entre 1970 e 1976, quando quase 120 mil moradores de favelas foram despejados. O filme de Adirley funciona como um contra-discurso sobre essa ação de governo o elege os próprios removidos como sujeitos de fala. Em



“A Cidade...”, realiza-se trânsitos entre estratégias ficcionais e documentais, algo que no cinema produzidos em décadas recentes opera no sentido de fazer confundir a separação entre estas duas instâncias de fazer cinema (GUIMARÃES, 2013). No país, observa-se uma inversão muito particular nesses enunciados, pois em diversos documentários há “arquivos que se ficcionalizam”, que dizer, “inventam maneiras singulares de encarar politicamente o presente”. (GUIMARÃES, 2013, p.63). As três personagens principais, “uma *figura-figuraça* que se diz do povo e tenta sua primeira eleição distrital; um homem do comércio de lotes brasileiros irregulares; e uma terceira personagem que contextualiza a Campanha de Erradicação de Invasões” permitem que o espectador se movimente entre acontecimentos históricos e a mente inventiva do diretor (CANETI, 2011).

O recurso de montagem justapõe dois tempos distintos: um atrelado aos acontecimentos decorridos durante a campanha, focalizando os discursos de unidade de peças publicitárias; e outro no presente, em que as consequências da política urbana repercutem no cotidiano de personagens. Este recurso de montagem intensifica o dissenso entre os pontos de vista. Direção de arte, desenho de som e fotografia produzem uma atmosfera naturalista, em que se privilegia a iluminação “tradicional, como planos simples adaptados ao perfil pretendido para realçar os personagens” (GONÇALVES, 2019, p. 129).

Uma mulher branca e um homem negro modulam as tônicas documentais e narrativas do filme. Gênero e raça se alternam na cena como representações das memórias e das possibilidades do espaço urbano. A personagem Nancy Araújo é testemunha viva da campanha propagandística do governo de Hélio Prates da Silveira para remoção das famílias de diversos assentamentos do Distrito Federal. O depoimento de Nancy traz elementos novos à uma história recorrentemente narrada em dados e estatísticas. No filme, ela é uma das crianças escolhidas para gravar um jingle da Campanha de 1970. Percorre arquivos para reconstituir a da história da cidade, intimamente entrelaçada com sua própria história. Nancy apresenta memórias de uma perspectiva particular. Sabemos que as lembranças sofrem profundas variações com o tempo, mas alguns índices permitem que se façam conexões entre o passado e os dias atuais. As marcas em “X” assinalando os barracos a serem removidos, nos levam a fazer paralelo com reedições recentes da prática urbanística das remoções. É caso do Rio de Janeiro da última década em que as iniciais da Secretaria Municipal de Habitação apareciam pichadas nos locais de futuros empreendimentos urbanos e de infraestrutura. Assim como os periféricos de hoje, formado por uma população majoritariamente negra, Nancy foi exilada de um espaço urbano ao qual nunca pertenceu efetivamente, isto é, onde nunca pôde habitar de forma segura. Era como se estivesse na cidade por indulto. A certo ponto, diz que “jogaram meus planos na periferia”, alusão ao desenho da vida, ao desenho da cidade; ao que poderia ter sido e ao que foi despejado, removido.

Questões de gênero e raça atravessam periferias urbanas produzidas por meio da ação estatal e também devem subsidiar políticas e projetos para as cidades, além das questões distributivas. Nos filmes analisados depreendemos um contraste na maneira de representar o cotidiano de personagens homens e mulheres. Os depoimentos de Nancy são quase sempre tomados em um ambiente interno, com plano fechado; ao contrário dos homens que estão quase sempre de deslocando pelas ruas (GOLÇALVES, 2019). Em relação ao dia a dia dos homens, há alternância entre planos abertos e em perspectiva ampla. As duas angulações têm em comum a intenção de provocar estranhamento em relação ao Plano Piloto, uma não-identificação algo desoladora. Estes sujeitos erradios operam como estranhos não assimiláveis no projeto da capital federal.

Gouvêa (1995) afirma que a mudança impactou a vida de famílias que viram significativa redução de suas rendas, pois o novo núcleo urbanizado estava muito distante do centro de emprego, o que onerava consideravelmente o custo de transporte. Mas há um particular referido à renda nesse cenário. A participação da renda familiar ficou basicamente limitada aos poucos ganhos do chefe da

família, cuja maioria era formada por trabalhadores da construção civil. Para as moradoras, a atividade de lavar roupa consistia numa profissão das mais usuais em suas residências anteriores, mas esta “não podia ser exercida em Ceilândia, nos primeiros tempos, devido à falta de água.” (GOUVEA, 1995, pp. 68-69). Isso dá noção sobre a situação das mulheres moradoras dos assentamentos originais e pioneiros da capital.

Figura 1 (frame 18'25”) e Figura 2 (frame 1h15'53”): Gravação do jingle “A cidade é uma só”.



Fonte: Queirós (2013)

Como observa o urbanista Bernardo Secchi (2014), as cidades, desde sempre, são fonte de inovação e cultura, de intercâmbio de ideias e convívio de diferença; mas tem sido também, e com grande influência da urbanística, máquina potente de segregação e separação dos corpos, num regime que segrega pessoas de diferentes origens, culturas, classes sociais e etnias. A vida de Nancy é assinalada decisivamente pela ação urbanística. No período narrado no filme, entre 1970-75, ocorre desconcentração precoce da população, tendência marcada pelo incremento da ocupação dos espaços periféricos em detrimento do Plano Piloto. “O incremento da população urbana do DF, nesse período, foi da ordem de 68,8%, cabendo ao Plano Piloto apenas a parcela de 3,6%.” (GONZALES, 1985, p.83) Para tanto, contribuíram mecanismos indutores de instituições: a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), a Companhia Imobiliária do Distrito Federal (TERRACAP), produzindo solo residencial e a Sociedade de Habitações de Interesse Social (SHIS), responsável por número considerável das unidades residenciais populares através do Sistema Financeiro da Habitação (SFH). Focalizando o mesmo recorte temporal, a SHIS entregou 23 mil habitações populares em conjuntos residenciais nos núcleos satélites, a maioria em Taguatinga e no Guará. “No mesmo período, a CEI erradicou cerca de 118.457 pessoas de ‘Invasões’ das áreas do Plano Piloto e houve um aumento de 43.985 lotes, em núcleos satélites novos ou nos já existentes.” (idem)

No presente, Ceilândia é um núcleo urbanizado heterogêneo e complexo, porém muito distante do que foi desenhado pela ação do governo. O slogan da campanha de 1970 – de uma cidade única e comum mesmo diante de uma sociedade heterogênea – contrasta com uma periferia onde a iluminação é precária, as ruas esburacadas e as casas mal-acabadas. Para Gonçalves (2019), os solavancos e panes no carro de Zé Bigode são índices dos percalços do projeto original da cidade.

A dinâmica metropolitana atual de Ceilândia e demais periferias é fortemente assinalada por esse desacordo. Pouco mais de dez anos após a fundação da cidade, novos núcleos passaram a surgir em torno da malha de Ceilândia. Hoje, estas áreas se caracterizam como manchas relativamente dispersas formadas por arruamentos que mantêm pontos de contato com o sistema viário e infraestrutura do núcleo principal. Alguns surgiram como assentamentos informais, como Por do Sol e Sol Nascente. Este fenômeno ajuda a compreender outro personagem instigante da Narrativa: Zé Bigode – interpretado por Wellington Abreu. Bigode dirige seu carro (um Volkswagen Santana fabricado na década de 1980) por diferentes trechos de Brasília em busca de terras disponíveis: áreas em processo de loteamento (regulares ou não), áreas de ocupação rarefeita que possam eventualmente ser adensadas ou loteamentos incipientes de permeio no cerrado.

Observando casarios apinhados no que resta de vegetação nativa, Zé Bigode conversa com Clodoaldo, um grileiro que lhe apresenta o que vê:

“Olha, eu tô vendendo isso aqui porque eu tô precisando de dinheiro. Tá vendo aí, ó? Tudo loteado. Ali, no caminhão verde, tem um lotão de cinquenta de frente que vai até lá embaixo, no córrego. O cara dividiu tudo 5 x 10. Vai ganhar a maior grana. Eu não vou ver, mas isso aqui, ó, logo vai tá loteado igual lá em cima. E não demora, ele abre aí um caminho, bota uma ponte, e vai sair lá em Águas Lindas. [...] Se não comprar agora, não compra nunca mais.” (A CIDADE, 2013).

Como muitos outros exilados da urbanização, Zé Bigode procura um quinhão na terra intocada ou nas áreas que possuem menor valor. Sua esperança é que os lotes tenham seu valor incrementado por força da retenção especulativa do solo. Zé Bigode é um sujeito perambulando na metrópole como alguém de quem se subtraiu direitos. Um sujeito sem lugar na cidade onde se pretendeu reverter a sociabilidade arraigada no passado colonial por via da modernização urbanística.

Figuras 3 a 7 (frames 32'13", 1h14'31", 1h03'05", 1h17'24"). Cenas que mostram os périplos de Dildu e Zé Bigode por Ceilândia.



Fonte: Quirós (2013)

Além de buscar auferir lucro ou benefício nessa configuração espalhada, Zé Bigode ajuda o amigo Dildu no dia a dia. Dildu é um homem negro morador de Ceilândia e que trabalha no Plano Piloto como faxineiro. Além disso, conduz a própria campanha a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional. Dentre suas plataformas, está o cinema acessível (a um real) e indenização às famílias prejudicadas pela remoção – na fala de Dildu, das pessoas que foram “abortadas” para Ceilândia. Assim como Zé Bigode, Dildu se desdobra numa luta que é particular e também coletiva. Ambicionam, coletivamente, um outro lugar na cidade além daqueles a que foram destinados. Criam relações com a cidade em sucessivas aproximações e estranhamentos ao núcleo do Plano Piloto, desenhado a partir das premissas de um urbanismo de pretensa convergência.

É bastante notável que num projeto urbano da envergadura de Brasília pobres e negros tenham sido nitidamente desprivilegiados. A ideia de levar a termo o projeto da nação indivisível esbarra na genealogia de um urbanismo que operou por meio do zoneamento monofuncional, disposição de diferentes tipologias para variadas faixas de renda. Como observamos anteriormente, houve uma política operada por meio de um *cordon sanitaire* e expansão por meio de núcleos satélites, subúrbios e cidades dormitório para a população mais pobre (FISCHER, 2012) – no caso brasileiro,



majoritariamente negra. Assim, mesmo que “apresentadas como alternativas às favelas², as cidades-satélites [...] iriam ficar isoladas das benesses da capital, espalhadas por um vasto território suficientemente vasto de tal modo” que a imagem de Brasília ainda hoje se confunde com a de seu plano original.

Isso traz consequências não só no plano material, mas também em nível simbólico. O contraste entre os elementos estruturadores do Plano e aqueles das Satélites produziu a falta de pertencimento identificada nos personagens do filme. As cenas em que Dildu e Zé Bigode dirigem no Plano Piloto de Brasília são representativas a esse respeito. Para além do caráter cômico da cena em que ambos se confundem no sistema viário da cidade, há a distância que se manifesta na falta de contato mais próximo entre populações periféricas e grupos socialmente privilegiados. Retomando o termo proposto por Glissant, há ausência de uma dimensão relacional. Esta dimensão é pautada não por uma gênese, mas por interações que permitem maior simetria entre grupos minoritários e a variável dominante na tentativa de fugir aos efeitos da sobrecondição. Esta talvez seja uma tarefa urgente do urbanismo que pretende desfazer ofuscamento causado pelos discursos hegemônicos na construção de cidades mais justas e viáveis. Nesse sentido, gostaríamos de fechar esta seção com uma cena que nos parece muito representativa.

Após sua tentativa frustrada de fazer campanha no carro do cunhado (que pifa recorrentemente nas ruas esburacadas de Ceilândia), Dildu se depara com uma grande carreta política do Partido dos Trabalhadores para a então candidata à presidência da República, Dilma Rousseff, envolvendo carros de som para comícios e foguetório. Fica evidenciado o contraste entre as duas formas de acesso à representatividade política. Uma representada pela máquina partidária hegemônica com acesso a financiamentos oriundos do Estado e arrecadas com empresas; outra, de caráter local e pedestre, marcada pela ação individual e circunstanciada, do contato próximo com os eleitores de um perímetro bastante limitado.

Algo semelhante ocorre quanto ao acesso à cidade, pois a população negra/periférica precisa enfrentar a “correria” se quiser tentar mínimas conquistas dos padrões de cidadania – ou mesmo de consumo. O “Partido da Correria Nacional” de Dildu encarna esse princípio ao assumir um jeito de fazer por meio do improvisado. A plataforma do Partido não se caracteriza por enunciados futuros, mas por dar conta do que está disperso na experiência do presente e dos vestígios daquilo que permaneceu como virtualidade. Fazer o “corre” é estar numa espécie de relação/ralação constante, não redutora, portanto, em contraposição à trajetória linear das esferas dominantes.

Glissant (2011) lembra que o erradio é quem insurge contra qualquer polo homogeneamente configurado, procurando criar hibridações nos vestígios e nas frestas. É uma atitude que procura formular uma “poética”, um idioma que promova condições objetivas da troca e do encontro. O autor recorda ainda que a linguagem é a primeira exportação/desapropriação operada pela operação colonizadora. Assim, interessa pensar nas causas materiais e distributivas, mas e também a refletir sobre o papel da cultura nessa tarefa. Isso abre espaço para que possamos pensar em outra obra de Adirley.

3.2. Banco Sai, Peto Fica. Cultura negra e *resistência*

Em “Banco Sai Preto Fica” (2015) Adirley apresenta um fato ocorrido no “Quarentão”, baile Black realizado nos anos 80, em Ceilândia, quando o local foi invadido pelo polícia em uma noite de festa. Na ocasião, ordenaram que o som fosse interrompido enquanto gritavam: “Banco Sai, Preto Fica!” Adirley

² “Deve-se impedir a enquistação de favelas, tanto na periferia urbana quanto na rural.” Segundo Lucio Costa, o papel da Companhia Urbanizadora da capital seria o de prover acomodações decentes para toda a população, “dentro do esquema proposto”. Ver COSTA, L. Brasília. In XAVIER, A. (org.), **Lucio Costa – Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Uniritter, 2007.



focaliza a história de dois sujeitos que presenciaram o episódio, que marcou profundamente suas vidas: Sartana (Shokito) teve uma perna amputada; Marquinho (Marquin da Tropa) ficou paraplégico. Há ainda o viajante do tempo Dimas Cravalaças (interpretado por Dilmar Durães), que veio do ano 2070 colher provas dos crimes cometidos pelo Estado contra a periferia e as populações negras. Por meio da trajetória desses sujeitos, Adirley cria uma narrativa futurista em que se alternam o retrato subjetivo do Quarentão e experiências desses homens no presente, destacando o episódio ocorrido em 1986 quando o lugar foi invadido pela polícia causando a mutilação de jovens negros. Os limites entre ficção e realidade se misturam nas memórias dos sujeitos, entre elas, um exercício de perceber a cidade e as sucessivas agressões aos corpos negros. Nesta obra, a chave de leitura recai sobre as expressões culturais, elemento crucial para a formação de Ceilândia. Estes movimentos são forma de *resistir* no exílio, criar novas existências invertendo a imagem da cidade que se apresenta aos negros.

Golçalves (2019) afirma que o cinema de Adirley refere-se não apenas à Ceilândia, mas a um imaginário a respeito da periferia e seus modos de vida. Se em “A cidade...” o que se privilegia é a dimensão produtiva e material da *correria*, em “Branco Sai...” é a faceta cultural que aparece realçada. Lembremos que em Guatarri (1993, p.120) as manifestações negras são resultado do exílio e do deslocamento. Segundo o autor, o jazz “nasceu de um mergulho cósmico, catastrófico, que foi a escravização das populações negras nos continentes norte e sul-americano.” Assim, as culturas derivadas da matriz africana, exilada, se reconfigurou em conjunção de ritmos e linhas melódicas do ocidente com o imaginário das etnias africanas, “com um novo tipo de instrumentação, um novo tipo de socialização” e encontros intersubjetivos. Nesse hibridismo, conclui Guatarri, “houve, então, uma espécie de recomposição dos territórios existenciais e subjetivos no seio dos quais não só se afirmou uma subjetividade de resistência por parte dos negros, mas que, além do mais, abriu linhas de potencialidade para toda a história musical” (idem).

Lembremos do que nos diz Glissant sobre o processo de reterritorialização decorrida do exílio forçado da população negra durante o tráfico atlântico, pois há paralelo e duração, para o autor, também nas sucessivas supressões que atingiram os negros nas américas. Poderíamos citar as remoções das chamadas invasões para a configuração dessa nova cidade: Ceilândia. Em face dessa experiência, há outras negligências – ou ações deliberadas – que reduzem as possibilidades de acesso, pois ainda hoje são poucos os equipamentos culturais mantidos pelo Estado em Ceilândia e outras zonas periféricas do Distrito Federal. Diante dessa ausência, articulam-se agenciamentos culturais forjadas nas práticas coletivas, muitas das quais conectando subjetividades de territórios existenciais aparentemente perdidos. Em “Branco Sai...” o Quarentão era espaço de desenvolvimento cultural ligado a uma resistência à força dominante de agenciamento do Estado. Também esta uma forma de exílio confrontada por erradios que se movimentam engendrando linhas divergentes ao campo hegemônico.

Ceilândia é hoje parte da maior conurbação da Brasília metropolitana, ao lado de Taguatinga e Samambaia, um polo em que grupos e movimentos denunciam tensões sociais urbanas. Nesse contexto, o rap e a demais expressões da cultura negra emergem como estímulo a uma postura resistente ao apagamento da história dos lugares (PEIXOTO et. al., 2017). A ausência de equipamentos culturais em áreas periféricas talvez ajude a explicar o grande número de práticas culturais, de apropriações de espaços públicos por meio de usos imprevistos e inventivos. A falta de equipamentos não é de hoje. Em 1971, embora houvesse 17.619 lotes já demarcados (numa área de 20km²), a infraestrutura não correspondia às demandas. Quando os moradores começaram a chegar, não havia hospital, escolas ou equipamentos culturais.

A associação coletiva em torno da música é uma constante em regiões negras e periféricas. Há forte associação de gêneros como o rap e o funk aos subúrbios e zonas periféricas, majoritariamente negras. Estes gêneros musicais são frequentemente criminalizados por discursos oficiais e por



parcelas consideráveis da população, que os veem relacionados ao crime. Os bailes de música negra são manifestações culturais que muitas vezes não encontram lugares para serem realizados. Opção de lazer para jovens que vivem com a instabilidade de baixos salários e a insegurança resultante do estreitamento de perspectivas. Muitas festas acontecem entre clubes periféricos e decadentes e as favelas, onde o ritmo se apresenta com duração, intensidade e frequência. Ao focalizar esta manifestação, Adirley coloca em primeiro plano a experiência de sujeitos sem lugares de enunciação privilegiados, e que tem a reivindicação da sua negritude arrancada.

No documentário “Rap, O canto da Ceilândia” (2005), Ardiley trata da vivência urbana do corpo negro a partir da música. No documentário, ele aborda como o rap é desabafo e, a rigor, “não deve ser bonito”, pois a preocupação com um padrão estético serviria apenas para mascarar a realidade indo em direção ao apaziguamento sem contradições. Por isso a necessidade de se declarar como alguém cuja origem é diversa, de se afirmar como *outro*. Ceilândia, cidade forjada por meio da remoção e da homogeneidade imposta à aproximadamente 70 mil pessoas na década de 1970, sem qualquer elemento de infraestruturas além do lote, obrigou variadas formas de associação social.

Portanto, o episódio do Quarentão, ocorrido em 1986, é símbolo não só da amputação física dos personagens, mas algo ligado também à sua subtração emocional. Na fala de Sartana: “a cidade era parte da minha vida [...], parte que eu estava perdendo [...]”, ou seja, a perda não se limita à capacidade de locomoção, mas à possibilidade de estar nos lugares, à ameaça constante acarretada pela prática urbanística associada à coerção policial. Esta limitação é vivenciada por negros quando são constrangidos a circular por trechos da cidade, pelo tipo físico e cor da pele. No filme, Adirley explora as interações entre integrantes da cena Black na Ceilândia e a maneira como hoje vivem entre os rejeitos do consumo material. Marquin e Sartana convivem com peças de ferro velho, constroem geringonças para circular pelas ruas e difundir suas expressões e vozes além das adjacências de seu convívio cotidiano. Fazem isso em franca contraposição às barreiras impostas (invisíveis) às zonas periférica. Para eles, só é possível chegar à Brasília (ao Plano Piloto) portando passaportes, expressão máxima de sua condição exilada e errante.

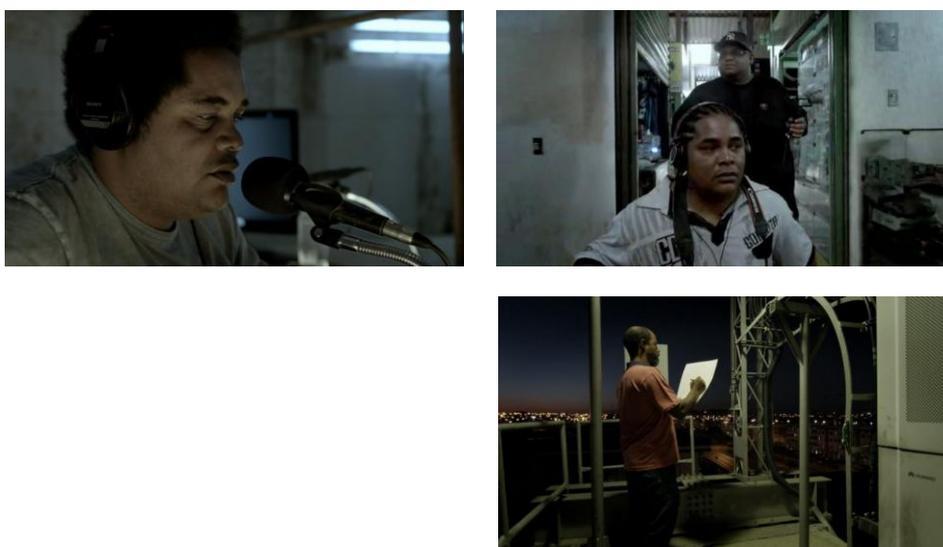
Para Reis (2018), planos de filmagem e espaços urbanos guardam estreita relação. A atmosfera de exílio dos personagens e o ritmo de suas vidas após o episódio que viveram no Quarentão é transmitida por recursos como a lentidão das cenas, em que espectador percebe a cidade a partir do isolamento e da segregação. Cores frias alternadas com cenas áridas e secas ajudam a caracterizar a melancolia do cenário – ainda hoje, um lugar onde faltam equipamentos estruturadores da vida urbana. Sem sucumbir a esse contexto, os sujeitos reinventam a vida em sua adjacências, não corroborando com a história forjada pelo Estado por meio de práticas urbanísticas. “

“Branco Sai...” fala de práticas urbanísticas do passado e de hoje, dos signos da segregação urbana e racial, de como há um mundo invertido construído material e simbolicamente nessa empreitada colonizadora. Fanon escreve (2008, p.117). “O branco quer o mundo; ele o quer só para si. Ele se considera o senhor predestinado deste mundo. Ele o submete, estabelece-se entre ele e o mundo uma relação de apropriação.”. Aos negros, aos exilados, as manifestações são subtraídas. O espaços que configuram por meio da agregação coletiva, como os bailes de música negra, sofreram (e sofrem) ataques contínuos, simbólica e materialmente.

Para Mesquita (2015), o desvio pela ficção científica presente em “Branco Sai...” permite um tempo que é abigo de lembranças e espaço para invenção de um horizonte coletivo. Com humor e ironia, o filme parte de um passado traumático para produzir uma reelaboração futura contrária à Brasília no presente de forma livre e inventiva. A reelaboração de códigos por meio de práticas culturais permitem fugir aos registros históricos objetivos por meio de dramaturgias em que as relações entre passado e presente são recolocadas em jogo.

Em “Branco Sai...” Adirley produz uma reflexão crítica ao racismo e a segregação espacial buscando desprendimento do presente e uma distância dos discursos assentados. Por meio da errância dos personagens, compreende-se a possibilidade de desvincular as expectativas futuras de experiências passadas. Algo próximo ao que se apresenta em Glissant quando reflete a experiência da “relação” como possibilidade de reelaborar coletivamente um futuro a partir da alteridade, das múltiplas raízes e vínculos que se apresentam de modo vestigial nas históricas da colonização. Também em Brasília, o processo de urbanização deixou marcas que, para além de seu aspecto trágico, podem apontar para práticas de coletivização em que se recombina expressões negras e periféricas, não no sentido de conciliação, mas de proposições alternativas potencialmente capazes de escapar aos dualismos, onde as misturas se tornem visíveis, concretas e efetivas.

Figuras 8 a 10 (frames 01’26”, 23’02, 1h13”): Planos focando nos personagens e suas diferentes facetas. Por meio de suas ações, as personagens reconfiguram um mundo perdido agenciando suas memórias e experiências passadas.



Fonte: Queirós (2015)

Considerações

As duas obras cinematográficas aqui analisadas apresentam elementos para refletir sobre o processo de formação territorial de Brasília e seus impactos na atual dinâmica metropolitana. Sem recorrer a estereótipos ou mitos de formação, sem produzir uma narrativa descolada e descompromissada com os sujeitos, Adirley produziu obras que levantam questões relevantes nesse importante polo de concentração populacional de Brasília. Os personagens de Adirley, que nasceram e cresceram nos anos 1970, foram responsáveis por transformar Ceilândia, de assentamento para famílias removidas à polo metropolitano da cidade. Nas obras, trajetórias individuais se misturam à perspectivas políticas e culturais. Os deslocamentos de Zé Bigode, Nancy, Dildu, Marquin e Sartana funcionam como imagens contratantes em face ao mundo que se tentou forjar para estes sujeitos. Portanto, o deslocamento das personagens é forma que eles encontraram, ora individualmente, ora em coletivo, para afirmar os conflitos, não escamoteá-los. A obra de Adirley é concentrada em aspectos sociais, políticos e urbanísticos, focalizando a faceta coletiva de possíveis transformações urbanas.

6. Agradecimentos

Agradecimentos às funcionárias e funcionários do Arquivo Público do Distrito Federal e à Comissão Científica do Cinema Urbana, onde uma versão preliminar deste trabalho foi publicada.



7. Referências

AB'SABER, T. **Somos Contemporâneos da Nossa própria escravidão**. São Paulo: n-1, 2018.

A CIDADE é uma só? Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós e André Carvalheira. Intérpretes: Dilmar Durães, Nancy Araújo, Marquinhos do Tropa e Wellington Abreu. Roteiro: Adirley Queirós e Thiago Mendonça. 400 Filmes e 5 da Norte Ceicine, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7uS4YnqPWLU&t=117s>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

BRANCO sai Preto Fica. Direção: Adirley Queirós. 400 Filmes e 5 da Norte Ceicine, 2015.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**; tradução de Renato da Silveira. Salvador : EDUFBA, 2008.

CANTERI, Fabian. A Cidade É uma Só?, de Adirley Queirós. Disponível em: www.revistacinetica.com.br; acesso em 07/02/2020.

FICHER, Sylvia. Algumas Brasília. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs.). **Brasília – antologia crítica. São Paulo CosacNaify, 2012, pp. 360-367**

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Michigan: University of Michigan Press, 2010

_____. **Poética da relação**. Lisboa: Sextante, 2011

GONÇALVES, Carlos D. A construção de imaginário de periferia no cinema de Adirley Queirós. Dissertação de mestrado. Brasília: Faculdade de Comunicação, 2019.

GONZALEZ, Suely Franco Netto. As formas concretas da segregação residencial em Brasília. In: PAVIANI, Aldo (Org.). **Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão**. São Paulo: Projeto, 1985. p. 81-100.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília: a capital da segregação e do controle social. Uma avaliação da ação governamental na área de habitação**. São Paulo: Annablume, 1995.

GUATARRI, Félix. "La pulsion, la psychose et les quatre petits foncteurs". In: **Revue Chimères**, n. 20, 1993, pp.113-122.

GUIMARÃES, Cesar. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. Revista Devires. UFMG: FAFICH, Belo Horizonte, v.10, n.2, pp. 58-77, jul./dez. 2013.

IPEA - INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Atlas da Violência 2019. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, 2019.

LINS, Paula Diniz. **O pobre em cena: representação no cinema brasileiro contemporâneo**. 2009. Dissertação de Mestrado em Literatura. Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/4436>. Acesso em: 13 jun. 2019.

MESQUITA, Cláudia. Memória contra a utopia: Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014). **Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação**. 2015. Disponível em compos.org.br, acesso em 08/02/2020.

PEIXOTO, Elane Ribeiro et al. O rap de Ceilândia. In: **ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR**. 17., 2017,



São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: ANPUR; FAU-USP; IAU-USP; IE-Unicamp; POSPGT-UFABC, 2017, grifo das autoras. Disponível em: <anpur.org.br>. Acesso em: 5 jun. 2017.

RAP, o canto da Ceilândia. Direção: Adirley Queirós. Cinco da Norte, 2005.

REIS, Camila Batista. **Cinema de Arquitetura e Análise Fílmica do Espaço Cênico**. 2018. Ensaio Teórico (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: https://issuu.com/camilabreis/docs/cinema_de_arquitetura_e_an_lise_f_l?fbclid=IwAR3pZjKuhpWssdgB2S7hsbQWOo9Y8I40CTFiRztWynpDK75K096ck2tbzAo. Acesso em: 14 jun. 2019.

SANT'ANA, Marcel C. **A cor do espaço: limites e possibilidades na análise da ordenamento territorial**. Dissertação de mestrado. Brasília: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2006.

SECCHI, B. A Tradição Européia do Palnejamento: Culturas e Políticas. In RIBEIRO, Elane; et. al (orgs). **Tempos e Escalas da Cidade e do Urbanismo**: quatro palestras. Brasília: FAU-UnB, 2014, pp. 13-24.

SOUZA, Jessé. **Modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro**. Brasília: Editora da UnB, 2000.