



entrevista

ADIRLEY QUEIRÓS

Maurício Campos Mena
Raquel Imanishi
Claudio Reis



Para Adirley Queirós, o cinema é um meio de problematizar relações, estabelecer diálogos e contar histórias. Histórias essas que não só se passam em Ceilândia, cidade onde mora o cineasta, mas também a transformam em um dos personagens principais de seus filmes. Apesar dessa especificidade aparentemente totalizante, os filmes de Adirley carregam traços de todas as cidades brasileiras enquadradas como periféricas. Eles retratam o peculiar e o banal no cotidiano dos personagens e para contar essas histórias o cineasta assume, em tom político, que cinema se faz dialogando; é uma proposta de cinema como construção essencialmente coletiva onde, a princípio, nada está definido. **[TALITA RAMOS]**

1 Coletivo de Cinema em Ceilândia.

Imagens gentilmente cedidas por Adirley Queirós

Negativo *Queríamos começar com a sua trajetória: como ela começa, como surge o Ceicine?*

Adirley Bom, meu primeiro filme [*Rap, o canto da Ceilândia*] é de 2005 e foi minha conclusão de curso na UnB. Mas minha trajetória é meio confusa, na universidade mesmo entrei por acaso.

Negativo *Como assim, por acaso?*

Adirley Eu entrei velho, com 28 anos. Eu tinha feito supletivo e depois fui jogar bola. Joguei profissionalmente até 24, 25

anos, depois fiquei desempregado dos 25 até os 28. Aí comecei a dar aula particular: matemática, física, química. Eu era bom de matemática, até entrei para fazer o curso.

Negativo *Você fez matemática?*

Adirley Sim, em 1992. Eu ainda jogava bola. Passei em matemática no UniCEUB [Centro Universitário de Brasília] e em Ciência Política na UnB. Mas fiquei seis meses e desisti – não conseguia me comunicar com ninguém. Mas quando entrei no cinema, o curso era o que menos importava: eu queria estar na universidade, me divertir, namorar, aprontar, sabe assim? Minha ideia era curtir. E na minha cabeça, a Comunicação era um curso que tinha muita mulher bonita, jornalistas, uma galera animada... Queria entrar na Comunicação porque não tinha a mínima noção do que era um curso de cinema, mas como cinema tinha uma nota de corte mais baixa... E também tinha a coisa do *status*, porque na Ceilândia não tinha muitos universitários. Existia, claro, mas não era muito comum. A gente tinha um amigo que estudava, o Cadeco: era o cabeção da rua, um geniozinho. A gente ficava uns 30 caras na esquina, conversando, jogando bola, e um dia a polícia chegou dando bacu; aí o Cadeco puxou a carteirinha da UnB, o cara olhou, UnB e tal, e falou: “Você não precisa não, você pode ficar para cá.” Aí a gente pensou: “Cara, essa carteirinha é ouro”. Imagina, num grupo de 30 – foi genial! Então, fiquei com a obsessão de ter uma carteirinha dessas. Minha história com a UnB passa por aí: eu queria essa carteirinha, ter gente para conversar, namorar...

Negativo *E ao longo do curso isso mudou?*

Adirley Bom, eu fui aprender o que era cinema na universidade. Isso no sentido de gostar, querer aprender. Eu nunca tinha visto um documentário até 28 anos! A história que a gente tinha com o cinema era a sessão de sexo e caratê. Já falei muito do Cine Itamaraty, no centro de Ceilândia, onde a primeira sessão era de sexo e a segunda de Bruce Lee. Então, para mim, cinema era aquilo: pornô e Bruce Lee. Ou os filmes do Corujão, do Supercine, que eram basicamente filmes de banguê-banguê: *Sartana*, *Django*. Eu lembro que no primeiro dia de aula o [João] Lanari passou *Greve* (*Stachka*, 1925, Sergei Eisenstein). Era uma televisão 14 polegadas, dez da manhã e eu pensei: “Cara, que

porra é essa?” Foi um choque. E a primeira pergunta que ele fez foi para mim. Ele viu que eu estava espantado e perguntou: “O que tu achou disso aí?” E eu falei: “Cara, isso é uma merda. Não sei o que é isso aí não. Eu entrei nesse curso por acaso, não sei o que é isso.” E ele começou a falar sobre o Eisenstein. Então, já de início, foi uma relação muito confusa: eu não gostava, achava estranho, mas ao mesmo tempo também gostava de ver. Sabe como é? Não gostava, era estranho, mas também me interessava... O primeiro impacto, então, foi essa história toda da montagem. Para mim, parecia muito com matemática: a coisa de um plano que junta com outro e gera outras ideias, os planos com encadeamento lógico...

Negativo *Isso te levou à cinefilia?*

Adirley Para ser sincero, não. Eu gostava basicamente de Eisenstein. E dele mesmo só via três filmes: *Outubro (Oktiabr, 1927)*, *Ivan, o Terrível (Ivan Groznii, 1944–1945)* e *Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potiomkin, 1925)*.

Negativo *Pensando como eles tinham sido montados?*

Adirley É, mas, na verdade, eu também queria estabelecer um diálogo, um jeito de sobreviver ali. Eu precisava achar um mote para conversar e o que eu achei foi a tese do Eisenstein: a montagem que podia ser uma coisa matemática. E tinha esse professor que achava massa conversar comigo e ficava dando corda... Porque com os caras da minha turma de Comunicação, com a exceção de alguns colegas do curso de cinema, eu não conseguia dialogar. Eu já tinha outra onda.

Negativo *Qual?*

Adirley Eu acho que uma onda... não sei se o termo é esse, mas uma onda de classe. Sabe, assim? Eu não conseguia sentar e trocar dez palavras com os caras. Parecia que eu era de outro país. Eram garotos, né, de 17, 18 anos, a maioria filho de embaixador, filho de não-sei-quem... E eles tinham uma onda muito estranha de falar inglês na sala. Então eu comecei a me sentir, sei lá... E quando eles iam tirar onda comigo eu falava também um monte de merda. Inventava lenda, sabe? Falava da Ceilândia, de disco voador (na época tinha uma lenda de disco voador em Ceilândia)... Eu tirava com os caras e eles me tiravam – diálogo mesmo não tinha. A Comunicação é um espaço elitista, né? Eu não tinha muitas relações ali, pensei várias vezes em largar.

Negativo *E como surgiu a ideia do Rap, o canto da Ceilândia?*

Adirley No fim do curso, comecei a pegar matérias mais políticas. Uma delas com um professor que tinha uma onda de rádio comunitária. Como tinha uma onda militante forte eu inventei um *fake*. Meu trabalho era sobre uma rádio comunitária de ex-presidiários que, na verdade, não existia. O cara sacou, mas gostou porque para fazer eu comecei a pesquisar de verdade: pesquisei legislação e um monte de outras coisas. E ele passou a me convidar para abrir a matéria com essa história. Eu criei uma espécie de palestra: falava que era importante os bandidos terem uma rádio, da importância disso para um Estado democrático de direito, dizia que eles precisavam se resguardar em relação à violência da polícia... E por aí vai. E na Comunicação isso gerou uma briga. Porque os meninos eram moralistas. Menino de 17 anos é moralista, né? Eles falavam: “Como você pode defender a criminalidade?” Como nessa época eu falava muito da Ceilândia, comecei a pesquisar, a redescobrir a história da cidade... Porque o que eu sabia disso vinha da experiência de conversar com um e com outro. Na universidade saquei que isso era um trunfo: uma forma de ser deslocado mas, ao mesmo tempo, ter poder. Tem que ter uma narrativa, né? Se você tem uma narrativa, você é forte. Então eu criei um “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.

Negativo *Tinha então, de um lado, esse “personagem Ceilândia” e, de outro, um interesse de fato por essa história, pelas pessoas...*

Adirley Sim, um interesse real, é óbvio. Na verdade, é o que eu mais gosto de fazer. Quando eu falo em criar um personagem é no sentido de que para sobreviver na FAC [Faculdade de Comunicação] não dava para eu ser um cara qualquer: eu tinha que ser uma pessoa diferente. E como a história da Ceilândia era algo que eu tinha muito à mão, deu vontade de fazer o filme.

2 Associação de moradores da Ceilândia organizada pelos pioneiros da cidade.

Negativo *E como começou a história das entrevistas?*

Adirley Comecei gravando com umas camerazinhas, tipo Super VHS. São entrevistas bem toscas: sem áudio direito, sem nada. Mas juntei um material muito rico e decidi que o filme ia ser sobre Ceilândia. Sempre gostei muito daqui e também achava importante ter um filme sobre Ceilândia. Mas quem podia ser o narrador, quem seria o personagem? E aí tinha um trauma: o de que essa história tinha que ser contada pelos “incansáveis moradores de Ceilândia²”; de que a história da cidade era a história das pessoas mais velhas, da primeira geração. Uma história linda, mas também uma história que foi rapidamente apropriada: a história dos “incansáveis”. As pessoas esperavam que eu também contasse uma história que dialogasse com esse mito. De certa forma, isso também casava com os códigos da universidade, os códigos da associação, do grupo... Tinha todos os códigos que a universidade adora.

Negativo *Não só a universidade: os códigos do heroico são uma chave narrativa forte...*

Adirley Justamente, mas eu queria fazer uma onda mais, vamos dizer assim, *deprê*. A palavra não é bem essa... Meus filmes todos terminam com uma onda mais triste, não sei se vocês perceberam.

Negativo *Estávamos justamente falando sobre isso ao preparar a entrevista: do tipo de narrativa que é construída pelos seus narradores. Tem sempre o que tem toda narrativa: a reconstrução de uma história que merece ser contada e a princípio poderia cair no esquecimento, mas no seu caso ela não é necessariamente heroica mas uma história banal, que poderia de fato cair no esquecimento...*

Adirley Justamente. E uma história que se não passar pelo cinema, pela literatura, não vai existir: ninguém vai saber dela. Uma história trivial, na verdade. As quatro histórias que eu conto são triviais: no *Fora de campo*, no *Rap*, no *Dias de greve*, e na *Cidade* ainda mais. É trivial, mas o que eu tinha na cabeça era justamente isso. 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 cantavam na época

não tinha muita repercussão. Em 2005, quando fiz o filme, esses caras já estavam em decadência. O X era porteiro, estava desempregado, o Jamaica também, o Marquim era um cara que andava com a cadeira de rodas dele para cima e para baixo, vendendo disco de mão em mão. E eu queria contar a história de uma primeira geração que perdeu: uma geração que prometia, mas perdeu... Não é uma geração heroica, entende? A curva era descendente. Como eu convivi com os caras, a leitura que eu tinha era essa: que eles eram caras comuns, desempregados. O que eles cantavam podia ter algum efeito, mas eles estavam ali sem trabalho, sem dinheiro. Então eu queria falar da Ceilândia da perspectiva deles, da minha geração: uma geração que sabia que estava tocando o terror. Não era uma geração que tinha o rabo preso, que tinha uma obrigação de falar com a imprensa. Hoje se você pega um cara novo, que está explodindo, o cara não tem como falar mal... Queria sentar e ter uma conversa com eles e, com isso, provocar os outros. O filme é bem didático, né? Tem o blocozinho da Ceilândia, tem o blocozinho da questão racial, do desempregado... E tem o blocozinho *deprê*, né, da decadência...

Negativo *Aí você toca numa questão interessante. Algo recorrente em todos os seus filmes é esse tom “para baixo”: personagens que não dão certo, que tentam fazer alguma coisa que não vai para frente, que não têm uma história notável – algo que tem a ver com um certo conteúdo dos filmes, em sentido forte. Mas há também a relação disso com uma certa forma de organização, com a maneira como isso é articulado. Nossa dúvida era até que ponto o formato dos filmes responde a algo que você buscava e até que ponto ele responde, por exemplo, a um edital ou, para pegar o exemplo desse trabalho de conclusão, a uma certa forma dada de organizar um documentário. Uma coisa é o que você diz que estava querendo contar, outra coisa é como você efetivamente conta. Como surgiu essa organização dos depoimentos, esses blocos?*

Adirley Eu sempre pensei assim: uma coisa é escrever um projeto, outra coisa é fazer um filme. No caso do *Rap*, a gente não tinha obrigação com ninguém. Não tinha porque não era edital: eu fiz para me formar. A política que teve foi negociar os equipamentos na universidade, porque, a princípio, eles não podiam sair de lá. A Dácia [Ibiapina] foi quem peitou os caras e falou: “Não, não, o equipamento pode sair sim: é público e o cara vai fazer as

entrevistas.” 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. Me deu muita raiva e eu disse: “Cara, nós temos que fazer um filme para tocar o terror!” Na minha cabeça, o *Rap* era tocar o terror: chutar o pau da barraca, xingar os caras, falar muito palavrão... Usar muito palavrão no sentido de desconstruir alguma coisa – porque, bem colocado, o palavrão desconstrói, né? E a ideia era tirar o rap do politicamente correto, porque em 1998 o rap já tinha sido apropriado: já era política social, estava no MinC, na SAV [Secretaria do Audiovisual]. Fomos buscar o X no espaço mais nostálgico dele. Ele não botava a mínima fé. Na verdade, nenhum deles botava. Eles concederam a entrevista porque eram amigos, mas no fundo não acreditavam. A gente gravava de bermuda, de sandália, três caras na equipe, não tinha luz. Aí os caras pensavam: “Esses caras não são cineastas.” Era mais assim: “Deixa o cara aí fazer que o cara é massa e tal.” Portanto, eu não tinha nenhuma obrigação – nenhuma. É o filme mais honesto que eu fiz em termos de sentimento. O *Rap* tem obrigação zero e o processo de montagem é muito mais porque a gente não entendia nada de montagem. Imagina: você não é cinéfilo, como você vai construir uma narrativa que dê entendimento com quatro entrevistas? A forma mais fácil que eu achei foi essa.

Negativo *Tinha um roteiro planejado ou um copião das entrevistas que você tinha feito?*

Adirley Tinha as entrevistas, mas nenhum filme meu tem roteiro – posso depois falar sobre isso. Tem o projeto, é diferente, mas nenhum sai com perguntas – começo e tento achar o nível da conversa. Mas no *Rap* eu tinha: eu estava lendo o único livro da minha vida que eu li com afinco, que foi o do Milton Santos, *Por uma outra globalização*³. Eu estava fascinado. Aquela história de falar de território, cultura, cultura horizontal. Para mim aquilo era muito forte. Então, se tinha uma coisa orgânica na minha cabeça era esse livro, que discutia essa história toda de território: a ideia de que Ceilândia tem uma identidade no imaginário da população, de que o território era um tema fantástico e de que o rap cantava o território da Ceilândia e por isso a gente se emocionava com ele.

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



Negativo *Você acha que a ideia de narrativa para você vem do rap?*

Adirley Sim, eu falo que a minha referência é o rap, não o cinema. Meus filmes todos são muito simples: tem o herói, o vilão, os pontos de virada... Só que a minha narrativa sempre acontece na montagem. Na montagem tem sempre uma curva: ela sempre cai... É engraçado, eu não procuro isso nos filmes ou, se a procura existe, não é consciente, tipo: “vou sair para fazer um filme triste”. Pelo contrário: em todos os filmes eu saí para fazer um filme de piada, engraçado, a minha busca era por aí. Eu acho engraçado os caras falando besteira e jogando bola, acho engraçado um papo que não tem nada a ver, como no *Dias de greve* em que um cara olha para o outro e diz: “Esse cara está lendo essa Bíblia dele aí, um tal de Marx.” Eu morro de rir no *set* quando o cara fala isso. No *Rap* tem muito disso: a gente ia lá para brincar, para falar qualquer coisa... Que é o grande lance do cinema, né? Que a câmera é um catalisador fantástico. Não é que a câmera seja invisível, mas a câmera junta as relações, né? Ela se torna quase que um mediador de relações, ou melhor, um catalisador... E tem uma coisa em cinema que é quase que religiosa, quase que fé, né? A coisa da honestidade mesmo, no sentido de as pessoas acreditarem de fato que aquilo é uma verdade e um trabalho em conjunto. Que aquilo é massa e que todo mundo está de fato se doando para aquilo. Não é o discurso do futebol: “Ah, vamos ganhar!” – não é isso. Tem uma onda no cinema da pessoa estar lá: dele conseguir que, além do personagem, *ela* esteja lá. “Eu estou aqui, eu estou representando o Dildu, mas também sou o Dilmar, acredito nesse negócio.” O cara tem que fazer uma campanha, o cara tem de xingar, acreditar que a classe média é cabulosa.... Então, chega um momento – eu não saberia explicar o que é – que isso extrapola todas as relações de decupagem e vem essa coisa mágica: você vai para o *set* “decupado”, mas chega um ponto em que o filme foge disso, em que as pessoas acreditam... Então, o filme dá uma virada. Nos meus filmes tem isso: eu não puxo esse assunto, mas a conversa vai indo, o cara fala que está desempregado, está isso, aquilo e essa coisa triste aparece. Não era um tema a se buscar. No *Rap*, porque era uma tentativa de documentário tradicional, a gente ia e conversava direto com o cara, a gente

até falava assim: “Não vamos conversar com ele antes [da entrevista]”. Aquela coisa: “O que vale é a primeira conversa. Vamos gravar a primeira conversa, porque a segunda já é representação”. Tinha uma inocência com relação a isso.

Negativo *Mas a ideia era: “Vou pegar esses caras para conversar nesse momento de baixa, sentar com eles e ver o que dá”. Era isso?*

Adirley Era. Mas tendo sempre como referência a questão do território. A coisa do Milton Santos estava muito presente. Eu provocava: “O que é Brasília pra você? Onde fica Brasília?” Uma pergunta idiota, né? Como assim, onde fica Brasília? E os caras: “Brasília é ali, pô. Brasília é aqui.” “Aqui é Brasília?” Aí o cara dava aquela: “Não, não é bem Brasília, aqui é diferente.” “Diferente como?” Aí – talvez – o cara começava a fazer uma reflexão sobre a Ceilândia. 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. E o trabalho de direção é muito isso: você potencializar o que você acredita. Também provoquei o Marquim. A última cena do Marquim foi gravada com uma câmera caseira, porque eu queria fazer com ele meio acordando e não queria levar equipe. Então fui só com uma câmera, eu e o Camilo, um grande amigo, que teve uma importância muito grande no filme, é fotógrafo de casamento e nunca fez cinema na vida. E ele fez uma cena fantástica: ele fica fazendo um *zoom*, não acha o foco, mas fica bonito, porque fica um distanciamento respeitoso, sabe? E é o Marquim, quase que erótico, sem camisa, quase nu, escovando os dentes. Ali ele está se expondo, mas é de longe. Quando eu vi essa cena depois, fiquei de cara. É muito triste, muito forte... Muito invasivo: o cara pegar a câmera, mostrar a casa do cara... hoje talvez a gente não fizesse mais isso. Ao lado da casa do Marquim tinha uma igreja. Aquela música final não é colocada, é uma música clássica de igreja, e esse fotógrafo colou na música e ficou pegando o ambiente: pegou céu, tem

toda uma onda de igreja, só que quando baixa a câmera é a casa do Marquim. Está lá: “Vende-se e compra-se ferro velho.” E aí vamos entrando, vem a mãe dele já bastante doente se arrastando e quando ela abre o portão revela uma casa que é um barracão cabuloso. E a câmera vai olhando: ele tinha acabado de sair, estava na cadeira de rodas escovando os dentes. Quando vi a cena, falei: “Cara, isso é muito forte!” E aí eu comecei a construir essa onda... A partir daquela cena me deu esse *link* de como a coisa também é triste, como a coisa é melancólica, como a nossa vida é melancólica: a minha vida de fazer cinema, o meu papel de fazer cinema, de fazer um filme com um cara desses. Lembro que a primeira exibição para esses caras foi no Cine Brasília. Eles nunca tinham visto o filme e eu estava morrendo de medo: “Cara, quando esses caras virem aquelas cenas finais, eles vão ficar putos comigo”. Mas eu falei: “Ah, vamos nessa, porque eu acredito que é assim!”

Negativo *E como foi a reação deles?*

Adirley Eles amaram. O X, que estava do meu lado, ficou muito sensibilizado – foi emocionante pra caramba. O X ficava: “Putá merda!”... Porque o X já tem uma reflexão sobre o trabalho dele, sabe que 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... É a onda, né?

Negativo *O que você está falando sobre o Rap e essa discussão sobre território talvez nos permita entrar numa discussão intrincada que é a seguinte: até que ponto existe uma identidade desse lugar ou desse cinema que se liga a um território específico? Como aparece nos filmes, ou em que medida é apreensível, uma experiência própria a esse território? Você mencionou algumas recorrências que, independente dos temas, se encontram em todos os seus filmes: essa curva descendente, por exemplo. E no último, há o contraponto do Plano Piloto, já que nos outros as coisas se passavam o tempo inteiro aqui em Ceilândia.*

Adirley O Plano surgiu no último por conta do edital: fui obrigado a ir até Brasília. É engraçado: eu começo a pensar e a refletir sobre Ceilândia justamente quando saio daqui, quando vou para a universidade. Começo a refletir sobre a cidade quando me distancio. Quando você passa o dia no Plano você se distancia de

algum modo das relações cotidianas: a Ceilândia começa a virar um ponto. Ceilândia não era um assunto. Você não chegava na esquina e começava a falar sobre isso, não era cotidiano. Quando fui para universidade é que comecei a pensar a respeito disso e a conversar com as pessoas daqui. O interesse nasce aí.

Negativo *Do estranhamento..*

Adirley Sim. Num sentido mais político, o território surge na universidade. Sempre vivi em Ceilândia: sempre morei aqui, minhas relações são daqui, minha memória vem da cidade. Saí pouco: não circulava pelo Plano Piloto. A primeira vez, se não me engano, foi quando eu tinha 14, 16 anos. Meu irmão vendia chocolate na rodoviária e eu pegava o ônibus para ir com ele. O primeiro contato que eu tive com o Plano foi aquela muvuca da rodoviária... Mas eu só fui mesmo para Brasília quando comecei a estudar. Então, esse território sempre foi muito presente, mas eu só comecei a amarrar essa experiência na minha cabeça ao ver Ceilândia de fora. Para mim, o “canto” no título do filme [*Rap, o canto da Ceilândia*] não era a música: “canto” era o território da Ceilândia. Era uma espécie de trocadilho: “canto” porque os caras são músicos, mas também no sentido de “beco”, “quebrada”. Por aí é que eu começo a enxergar e a formalizar a coisa. Acho que a história da cidade é muito forte e os filmes têm muito esse imaginário... O Jamaica e os caras do rap falam isso: que eles só começaram a se articular politicamente em torno de Ceilândia, a ter um discurso nesse sentido, depois do filme, porque eles também sacaram que esse imaginário é muito forte. Então, a questão do território é de fato deliberada: faço de caso pensado, porque para mim é identidade mesmo. E a coisa de falar de Ceilândia na universidade vinha também daquela situação na FAC: quando eu digo que criei um “personagem Ceilândia” é porque isso também era uma forma de me contrapor aos caras: eles falavam de Nova York e eu falava de Ceilândia. O território é muito forte nesse sentido: como uma construção que nasce da minha experiência. Porque é um imaginário que eu domino.

Negativo *Outra coisa recorrente nos seus filmes é uma espécie de perambulação: um deslocamento que parece não chegar a parte alguma. Você só vê as pessoas andando: de bicicleta, de carro, a pé. E os espaços vazios: porque parece muitas vezes que os*

4 Ignasi de Solà-Morales. "Terrain Vague". ArchDaily Brasi, 01.03.2012. Tradução de Igor Fracalossi. Disponível em: www.archdaily.com.br/35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales/. O texto original foi publicado em *Territórios* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012)

personagens estão andando num lugar qualquer. Não que essa paisagem não tenha significado ou identifique espaços específicos para você, que sabe exatamente onde as cenas se passam, mas para o espectador eles parecem lugares de passagem, um terrain vague como diria Solà-Morales⁴.

Adirley Engraçado, o Japão fala a mesma coisa de outra forma: ele fala que nossos filmes têm uma onda da gente entrar num buraco que não tem fim. Como você disse: você entra em um espaço que a gente conhece porque mora na cidade, mas pra quem não conhece talvez seja mesmo um lugar qualquer...

Negativo *Não um espaço que liga dois pontos específicos, mas que simplesmente está ali. Você acha que isso vem da vivência da cidade?*

Adirley Tem isso sim. A minha geração era uma geração que ficava circulando: a gente não ficava em casa. Eu jogava futebol e na Ceilândia tinha muito campeonato: tinha o time da 20 que jogava com o time da 8 e passar da 20 pra 8 era uma aventura. Porque era como que um espaço mitológico: a 8 era o espaço de fulano de tal. A gente tinha que atravessar esses espaços, ir até o campo do adversário, e a gente fazia tudo isso a pé: não tinha transporte coletivo interno, não existia isso de pegar o ônibus "Ceilândia Centro". Existia ônibus para o Plano Piloto... Então a gente ia de bicicleta ou a pé: 18 moleques com os uniformes, as bolas, caminhando pelos espaços vazios da cidade. Pra mim isso é muito forte até hoje, até hoje eu ando desse jeito: saio e vou caminhando. E essa onda de espaços vazios está acabando por conta da especulação imobiliária. Mas os filmes têm isso muito forte. No *Rap* menos, porque é um filme de discurso, tem pouca imagem que sai do plano da fala.

Negativo *Querida que você falasse mais sobre isso, porque me parece que isso se liga a um sentimento recorrente gerado pelos filmes, ainda que algumas vezes a narrativa não dê conta dele. No *Fora de campo*, por exemplo, o modo como a narrativa se constrói é tradicional: começa com aquela cartela explicativa, aquelas frases que explicam uma situação geral, e aí vem as entrevistas. Tem uma tese e em seguida um exemplo daquilo: "agora vamos descer dessa tese para esse exemplo, vamos pegar as vozes da experiência que vão falar sobre isso..." A princípio, formalmente, o filme se constrói assim, só que no meio*

dessa construção tem essas perambulações, cenas que não vão pra lugar nenhum, em que o entrevistado simplesmente está ali conversando, tomando uma, falando coisas do tipo: “ah! isso aqui não vai entrar...” Coisas que estão ali, são parte do filme e constroem, de certo modo, esses personagens, só que não tem nada a ver com a narrativa formal que estava sendo construída.

Adirley Acho que aí tem uma coisa que tem a ver com um problema que eu tenho... Eu sempre tive vontade de me comunicar com as pessoas: com minha esposa, com os caras da rua, com os caras do rap... Então, na minha cabeça, eu tenho que explicar pros caras: o filme é assim, é assado... O *Fora de campo* é assim mesmo: os primeiros quinze minutos, inclusive, eu acho muito chato. Mas eu sinto necessidade de explicar a história pra depois sair dela, pra depois tentar fazer com que as pessoas descubram uma outra história dentro daquela história. Que é um pouco essa coisa do corpo: de você entrar naquilo, caminhar pela cidade, ter esse estranhamento, esse deslocamento... Em todos os nossos filmes no final da produção a gente está desgastado: ninguém mais bota fé em nada... Porque a gente não faz filme assim: “amanhã vai ter isso, a gente vai fazer aquilo.” A gente fala: “amanhã a locação é seis horas em tal lugar.” Pro ator é sempre uma surpresa, uma energia; pra equipe também. Então as pessoas não conseguem ver o filme no processo de filmagem: é raro a pessoa saber como vai ser o filme. Sempre falam isso: “Adirley, isso não dá filme não, véi, isso vai dar merda. Vai pra onde esse filme? Que filme é esse?” Porque tem cenas em que os caras estão falando numa entrevista e depois tem o Dilmar andando, fazendo um discurso... Mas na minha cabeça, eu já estou construindo aquilo. Eu venho pra casa, ponho no *Final Cut* e já começo a montar: vou vendo as imagens, criando conexões, vendo que universos aquilo vai construindo... Faço como que uma pré-montagem. Ali a narrativa é minha: não ponho na mão do montador pra ele criar uma história. Eu ponho na mão dele pra ele dar um ritmo, tipo assim: “ah, essa cena é massa mas ela quebra, põe essa outra.” Porque a gente se apega às imagens e, se não tiver um outro pra dizer que aquela imagem não serve, você põe. Mas todos os meus filmes tem isso: vou montando a história com as filmagens, mas não mostro essa linha nem pros personagens, nem para a equipe. Eu conto por alto: “Ó, o filme vai ter isso, aquilo, nós vamos por ali...”

Negativo *Aproveitando essa história da montagem, queria que você detalhasse como são essas etapas de produção.*

Adirley Desde a pré-produção?

Negativo *Desde o edital.*

Adirley Como é que funciona, hoje, para mim, o edital? Depois do *Rap*, todos os meus filmes foram feitos com dinheiro de edital. Nesse sentido, não posso reclamar: hoje eu podia largar meu emprego e ficar só vivendo de cinema, com uma renda que não é muito, mas que para o universo brasileiro, de filme não-comercial, é razoável e até uma exceção. Mas, enfim: depois do *Rap*, fiquei três, quatro anos sem fazer filme. Não sabia que filme fazer, porque o *Rap* foi um filme que explodiu. Vou abrir um parêntese: quando o *Rap* passou no Cine Brasília não sei se algum de vocês assistiu, mas o Cine Brasília parou: foi uma coisa fantástica! O pessoal batia palma no meio do filme.

Negativo *Isso no Festival de Brasília?*

Adirley Isso. Foi em 2005, numa seleção que tinha filmes do Camilo Cavalcante, do Kléber Mendonça, do Sérgio Oliveira, caras que já tinham uma história, enquanto a gente não tinha feito nada. E aí a gente chega com um filme, que é um filme tradicional na montagem, nos enquadramento, e a gente fala: “cara, nós temos uma história aqui da Ceilândia, que é uma história fantástica.” A gente apostava na história do território, porque Ceilândia também está no imaginário de Brasília. Um imaginário muito forte construído a partir das imagens de jornal, da violência...

Negativo *As imagens do filme do Vladimir Carvalho (Conterrâneos velhos de guerra, 1992)...*

Adirley O Vladimir, a Legião Urbana, o rap, como que um espaço místico...E quando o filme passa no Festival isso tudo está ali: com a tela grande, com um som grande, sala cheia e os caras predispostos para ver um filme que, na minha leitura – claro que pode haver outras – era o filme que eles queriam, ainda que não esperassem encontrar ali. Porque não era um filme que tinha tiro: a gente estabeleceu que não teria cena de violência explícita, nem entraria em polêmicas, vamos dizer assim, que mostrassem a miséria da cidade. O *Rap* não mostra a miséria da cidade: só naquele final. A gente mostra as casas, é

óbvio, mas nós não temos aquela predisposição de ir pra rua e mostrar a miséria. E aí, o diálogo com os caras do rap foi trazendo uma outra leitura de Ceilândia: os caras estão ali, dialogando com o público... Então virou uma comoção: os caras batiam palmas no meio do filme, cantavam no meio do filme! E no *Rap*, ao contrário dos seguintes, não tinha o “fora de campo” do Festival. Porque, depois desse filme, quando eu chego no Festival de Brasília, já tem uma expectativa... Pelos filmes, pelas coisas que eu digo, como eu ajo. Tudo como que se potencializa. No *Rap* ainda não tinha isso, inclusive, os caras achavam que eu era um otário: um cara que estava no meio do rap, mas que não se vestia como os caras, era careta... Então tinha essa coisa do imaginário da Ceilândia: eu sabia que tinha isso, até porque já tinha experimentado isso na UnB. Eu falava pros caras: “tem uma coisa que está além das imagens, tem esse imaginário.” Fiz projeções em sala de aula em que o pessoal chorava. Isso com uma exibição ruim, com tela ruim, com som ruim... Os professores choravam, os alunos ficavam emocionados. Não tinha noção de que o filme pudesse ter essa força na Ceilândia, mas ele virou muito popular aqui, todo mundo falava dele. E isso com uma fórmula fácil, que tinha a cidade como referência maior e uma série de personagens que andam pela cidade. Eu estou falando assim dessa maneira crua, mas quando o filme foi feito eu não tinha noção disso: eu sabia mais ou menos o que eu queria, mas a Mariana Furumoto, que montou o filme, foi quem deu ao filme esse formato, essa cara de blocos. Eu sabia que queria contar histórias, mas eu não sabia nem mexer num *software*. Eu era tosco de pai e mãe em termos de técnica. Fui aprendendo com ela e, nesse sentido, ela tem uma importância fundamental. Quando falo que ponho o filme na mão do montador é nesse sentido: não fecho a edição: ponho na mão do cara e deixo ele ficar com o filme. Agora, quanto à minha narrativa, eu brigo por ela até o final. Digo pro cara: “confia que vai dar certo.” É uma aposta.

Negativo *E como funciona esse trabalho? Você diz: “a minha narrativa é essa”?*

Adirley Eu não falo não, eu deixo ele se virar. Senão o cara pode me dizer: “mas tu quer o quê, um empregado?” No *Dias de greve* mandei o filme sem áudio e falei: “tu vai ver as imagens e me falar o que elas falam.” Inclusive, mandei em rolos sepa-

rados. Ele viu o filme todo e eu perguntei: “que história você vê nesse filme?”. De repente ele vê conexões que são mais interessantes que as que eu fiz... A gente faz o filme, mas não tem controle total. E, de fato, no *Dias de greve* tem imagens que ele viu que eu não tinha visto. Para você ter uma ideia, a última cena do filme é a primeira! Fiz pensando que o filme ia começar daquele jeito e ele achou que meu filme terminava assim, que a curva do filme era essa.

Negativo *E, começando com ela, o filme seria inteiramente outro...*

Adirley Teria outro caminho. E quando o cara me falou isso achei que ele tinha razão. Não discuti nem um minuto. Mas em outros momentos ele queria colocar coisas de ação e emoção que eu não queria – trouxe o filme para casa e fiz outra montagem. Fica em geral assim: um jogo de montagem e desmontagem. Mas eu brigo pela narrativa que eu quero até o final! O *A cidade é uma só?* foi o mais traumático: ficamos oito meses na montagem, discutindo. Eu busquei isso na montagem: o silêncio, a contradição, o corpo... Essa coisa de uma geração que não se encontra, né? Porque os caras não estão juntos: caíram sozinhos. Todos os meus filmes têm isso: eles estão juntos no começo e, no final, se separam. Porque a vida da gente é assim: a gente está junto até o primeiro embate, mas quando os caras batem a gente dá um passo pra trás. Mas, no geral, acho que é o seguinte: depois do *Rap*, comecei a pensar de forma mais orgânica; mais “comercialmente”, digamos assim. No *Dias de greve* já penso que, para fazer um filme, tenho que ganhar um edital. Tem que ter dinheiro na roda: pouco, mas tem. Não dá para fazer filme sem dinheiro. Não dá mais para ser só na “brodagem”, vamos



dizer assim. Quero fazer filme em que a gente possa se organizar economicamente – por mínimo que seja! Porque chega um ponto em que é uma questão de sobrevivência.

Negativo *O Fora de campo já foi nesse esquema?*

Adirley Foi. *Fora de campo* e *Dias de greve* – os dois foram feitos quase na mesma época. Mas no *Dias de greve* ainda tinha uma reverberação do *Rap*, uma “gordura” digamos assim. Eu era reconhecido e, por isso, no *Dias de greve* meti um caô. Já contei para vocês a história do Camus?

Negativo Não.

Adirley O Wellington Abreu tinha trabalhado comigo em um clipe e eu disse para ele: “Pô, a discussão foi tão legal – bora começar aí um filme pra gente agregar essa história de ator na cidade?” “Que filme a gente vai fazer?” “Não sei, vamos inventar uma história aí.” Em 2008 não tinha edital – o FAC [Fundo de Apoio à Cultura] voltou em 2009 – então tinha que ganhar dinheiro fora. Aí eu falei: “cara, vamos falar sobre Camus?” Isso porque na universidade tinha muito isso de falar do Camus. O cara tinha uma grana, ia passar uns meses na Europa, via uma peça e aí internalizava o Camus: voltava achando que era o Camus, falando de existencialismo e tal... Então, sempre que eu queria tirar uma onda, eu falava do Camus. E também, eu tinha lido *O estrangeiro* e gostava de verdade do livro: tinha aquela narrativa seca, de parágrafos curtos, muito objetiva. Eu acho, inclusive, que meu cinema tem um pouco disso... Porque o Camus também é isso: ele te coloca em um ambiente para depois te tirar dali. Mas primeiro ele te coloca ali: “eu estou aqui, sou um cara assim, trabalho em tal lugar, tenho problema com os árabes, vou para uma praia, dou um tiro, namoro com uma mina, vou tomar banho...”



Negativo *E nele também há uma espécie de perambulação...*

Adirley É, é verdade. Bom, aí juntou uma turma: eu, o Wellington [Abreu], a Nina [Fernandez], o João Break, o Fábio Macumba. Eu escrevi um texto que dizia assim: a gente vai discutir a questão do território e do estranhamento com a cidade baseado no texto do Camus. Escrevi esse texto, caiu na internet e ele se espalhou como vírus. Mande para CM1 [Central da Mídia Independente] e para alguns amigos meus e eles saíram espalhando. Eles acreditaram naquilo! E pouco antes de me juntar com o Wellington, eu tinha lido um conto do Camus chamado “Os Mudos”. Era um conto que falava de uma greve que se passava numa periferia. O Partido Comunista declara uma greve no centro do país e essa greve vai perdendo força na medida em que chega à periferia. Ela tinha força no centro industrial, mas como a periferia – como toda periferia – é feita de pequenas indústrias, ela chega numa oficina de caras que faziam toneis, marceneiros. E esses caras fazem a greve, mas para eles a greve não tem sentido, porque eles nem tinham apoio da central sindical, da CGT. E também o cara que é chefe é amigo deles: não é um milionário, não é um fordista. Então, quando eles voltam da greve, eles voltam com vergonha. O título “Os Mudos” vem daí: eles não conseguem explicar o sentimento que foi fazer essa greve. É um texto fantástico: um texto seco, duro, em que os caras estão deprimidos e não conseguem falar um com o outro. Eu tinha acabado de ler esse conto e coloquei no texto que ia fazer uma adaptação dele aqui. O que a gente queria para o filme era esse sentimento de estranhamento e de solidão. E o sentido direto de falar as coisas, mesmo não falando. Tipo assim: eu vou fazer um plano que é silêncio e pronto! O plano é silêncio: não tem que ficar explicando o que é o silêncio. Então toda a onda do filme surgiu porque a gente leu o Camus, mesmo sendo um caô. Aquele filme só é aquilo porque teve essa onda. Mostrar uma geração de estranhos. O mote para os atores era esse: vocês são grevistas que ficaram vinte anos da vida de vocês indo de casa para serralheria, de segunda a segunda, e vocês perderam a juventude – a vida de vocês é essa. A cidade que vocês conheciam morreu, não é mais aquela... E, com a greve, você tem a chance de ter um pouco de ócio, de poder redescobrir a cidade, o problema é que ela não existe mais! Então o filme todo é esse estranhamento com o espaço da cidade: o cara que estranha

as coisas indo para o metrô, olha para o muro; os cara que estão desconfiados soltando pipa, jogam bola de maneira desengonçada porque estão velhos; os dois caras velhos olhando as crianças. Aquilo não existe mais, morreu aquilo lá! Era tudo uma onda do Camus, principalmente de *O homem revoltado*.

Negativo *Uma mistura desse ócio com esse momento de libertação, mas uma libertação meio tensa, do trabalho...*

Adirley É, um ócio que dura algumas horas. Inclusive tinha isso no trabalho com os atores: “ó, você tá em greve, no ócio, na cidade, mas tem que lembrar que você vai voltar pra casa, ver sua esposa, seus filhos e que você tá desempregado”. Tinha essa carga. Por isso quando eles param de jogar bola a gente coloca uma cena onde os bichos estão lá parados. É uma cena para tensionar: “tu tá aí jogando bola, mas e depois?” Quando a gente foi montar o *Dias de greve* tinha também essa história do mito de Sísifo: o filme começa e termina da mesma maneira, a ideia do cara que está sempre querendo ir para algum lugar mas está sempre voltando. Perdendo, né? O cara de bicicleta no final é isso: ele está voltando. Ele briga mas volta para casa tendo uma noção exata disso. E essa cena específica deles voltando está nos “Mudos”: ele briga com o patrão e volta pensando na vida dele. A cena final do filme era o Wellington fumando na laje, porque os “Mudos” termina assim. A montagem do filme foi muito em função dessa coisa circular: a gente vai e volta para o mesmo lugar. Mesmo a coisa de não ter um final fechado, de não ter um “acabou”. Acabou, mas também pode ser só um recomeço. Ou uma parada...

Negativo *Você acha que, no Dias de greve, esse tipo de reflexão: “essa imagem é isso, traduz esse sentimento, essa outra, uma outra coisa” está mais presente do que no Rap?*

Adirley Muito mais! É muito mais pensado. Eu diria assim: o *Rap* é feito de maneira visceral. Eu não sabia de nada no *Rap*! Para mim era tudo assim: a gente vai filmar e vai acontecer. No *Dias de greve* eu já penso mais no que aquela cena podia representar, mesmo porque já tem um grupo circulando... Em função do Ceicine, já tem um grupo: tem o [Luiz Tavares] Breitner, o Wellington, o Dilmar – era um grupo grande. A gente discutia muito. Para você ter uma ideia, antes de filmar, a gente ficou um ano discutindo. Todo sábado a gente se encontrava duas da tarde e ia até de madrugada, bebendo, discutindo.



Negativo *Vocês fizeram isso antes ou durante a filmagem?*

Adirley Antes. A gente ficou um ano se reunindo, todo sábado, atores e direção. A gente tinha uma base pra fazer isso. Abriu o FAC: disputei o edital e ganhei 110 mil, mais um dinheiro que conseguimos com apoios ao projeto – era muita grana na época para fazer um filme. O filme custou 150 mil reais. E todo mundo recebeu – essa é a questão! É aquilo que a gente fala: que não é “broadagem”. Desde o cara que limpava o chão até a direção... Nossa folha de pagamento tinha 50 pessoas! Isso num curta metragem. A nossa lógica era: “a gente vai ganhar uma grana para que a gente possa distribuir”. Senão não tem sentido falar que está fazendo cinema junto. O sentido que nos move, que nos une nesse momento é essa angústia, essa agonia, pensar esse filme, mas é também o dinheiro. Não dá pra eu ganhar dinheiro se ele não ganhar também – por mínimo que seja! Porque no final, hoje em dia, eu pego 30 mil para fazer um filme e o cara pega dois mil pra ser ator. Não que seja socializando, mas é uma tentativa mínima de ser menos cínico.

Negativo *E há uma diferença de remuneração em função das diferentes funções, uma espécie de divisão de trabalho?*

Adirley Sim. Naquele momento, em que o filme era um filme coletivo, a grana também acompanhava isso. O que eu ganhei é próximo do que o Wellington ganhou: o Wellington era ator, mas também produzia: atuava, organizava, ligava para os outros... Mas no *Dias de greve* foi assim porque o filme todo foi construído dessa forma, da pré-produção até a finalização.

Negativo *Então o Ceicine nasce no Dias de greve?*

Adirley Não, ele nasce num clipe de rap: eu e o Jamaica.

Negativo *Como um grupo de discussão?*

Adirley Não, ele nasce, a princípio, como um nome – uma marca – depois é que se forma esse grupo. A gente estava montando o clipe e eu falei: “Coloca aí, Ceicine, vamos criar essa firma agora.” Mas sempre foi uma coisa muito aberta, nunca foi registrado juridicamente. Hoje é um nome forte, as pessoas reconhecem. Mas nunca registrei e não quero registrar porque é um grupo que vai se transformando: é assim que funciona. Num momento foi mais forte, em outros mais fraco. O Ceicine nasce dessa ideia de um coletivo que pudesse representar um tipo de cinema que não fosse o cinema tradicional de Bra-

sília. A gente falava muito disso: queremos um cinema que não seja o cinema de Brasília, que não tenha as relações que tem [o cinema] em Brasília, principalmente, as relações de produção, relações de filmagem, o modo como a pessoas se comportam... Era meio moralista nesse sentido, mas um moralismo no sentido de ver de cá o que era o de lá.

Negativo *E o que era esse cinema de Brasília?*

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. Muitas vezes com uma radicalidade que nunca chegava às vias de fato, voltada para os personagens: suicidas que não se matavam, homossexuais reprimidos, cenas de sexo sem sexo... A gente não achava legal o jeito de apresentar os personagens, como os caras falavam, o silêncio entre os personagens, que sempre girava em torno de questões puramente existenciais, como se os caras estivessem sempre sozinhos nas relações. A gente nunca via a família dos caras, os filhos, pais, irmãos... Uma coisa de não se colocar em relação com os outros, de não ver o outro! A gente queria uma negação desse cinema: o nosso cinema seria um cinema de rua – era quase que um manifesto: o nosso cinema ia assumir uma outra coisa – a musicalidade da cidade, a luz da cidade...

Negativo *Você fala de manifesto: isso fazia parte das discussões iniciais do grupo? Era algo consciente, programático?*

Adirley O grupo tinha essa consciência e por isso começou a criar um certo distanciamento em relação aos personagens e ao cinema de Brasília. Acho que isso foi uma coisa que eu criei, ou reforcei, mas não acho que hoje ainda seja assim – no fundo, acho que nunca achei. Eu sempre falei: “o meu problema com Brasília não é com as pessoas, é com a história, com a configuração das coisas em Brasília”. No caso do cinema, isso tinha a ver principalmente com a distribuição das verbas públicas, com o modo como a política de cinema era articulada: as reuniões

fechadas, as decisões de gabinete. A gente queria romper essa barreira. Acho que, um pouco por isso, até *A cidade é uma só?*, não tinha cena de Brasília nos meus filmes: porque Brasília era a negação, a gente só podia ver pelo negativo.

Negativo *Essa colocação sobre Brasília talvez nos dê um espelho para pensar o que você vinha dizendo sobre Ceilândia: o que seria Brasília, no caso: um território? Uma série de imagens? Um certo sentimento que as pessoas podem ter ali do que seja a cidade? Você diz que vocês queriam construir em Ceilândia um cinema que pudesse se contrapor a Brasília, mas o que seria isso: os filmes feitos em Brasília? Um sentimento que esses filmes transmitem do que a cidade seja? As pessoas que o representam?*

Adirley Sabe o que eu acho? Às vezes a história de fazer cinema se confunde com a política. No *Rap* os caras falam de uma maneira clara: Brasília é lá, a Ceilândia é aqui! É uma posição política. A de criar um estranhamento, uma distância. Ainda que a gente tenha consciência de que só existe Ceilândia porque existe Brasília: um lugar que na nossa infância aprendemos a admirar, por mais que a gente negue. Então quando começo a bater de frente com Brasília, eu crio essa relação política em que ela é uma adversária. Só que não é bem assim: existe essa negação, mas existe constantemente a afirmação de Brasília. Tê-la como negação foi o que a gente construiu ao longo do tempo. A gente afirmava: “a gente não deve fazer filme em Brasília, filme de Centro, tem que fazer coisas da Ceilândia!” O que é um absurdo, porque isso não existe na prática, né? Mas a história do Ceicine nasce nesse bojo: nasce num grupo que nega o discurso de Brasília: “vamos fazer um cinema que não é Brasília, vamos fazer um cinema que é Ceilândia, vamos fazer cinema numa cidade que não tem cinema, vamos criar imagens que não são imagens do Congresso, que não são imagens das Asas.” E também com uma outra relação de produção: coletiva. A gente tinha um ideal quase que comunista: vamos criar um grupo em que eu sou o diretor hoje e amanhã eu possa ser o *caboman*, que você vai ser roteirista hoje, amanhã você vai ser diretor de arte. Existiria uma integração do grupo e as pessoas chegariam sem conhecer nada de cinema e aprenderiam no processo, preferencialmente pessoas comuns. A gente não queria “artistas da

Ceilândia”, porque pra nossa geração esses caras eram reacionários. Não é confortável o papo com a geração antiga, sabe? Então, o Ceicine tinha como tese a negação de Brasília e de uma forma de fazer cinema, e também uma negação do que era visto como a cultura de Ceilândia.

Negativo *Dentro dessa dupla perspectiva, a do diálogo com Ceilândia e a do diálogo com Brasília, queria saber como você acha que as pessoas recebem seus filmes no Plano Piloto.*

Adirley Então, quando a gente exibiu o *Dias de greve* no Festival de Brasília foi engraçado, porque o *Rap* foi aquela comoção né? Quando terminou a sessão ficou um silêncio angustiante e eu pensei: “pô, não gostaram desse filme.” Teve muito pouco aplauso e até os atores do filme saíram de cabeça baixa – eles não tinham visto a montagem e todo mundo achou estranho. Eles não sabiam explicar por que, mas ficaram angustiados. Quando terminou a sessão algumas pessoas falaram comigo: “pô, esse teu filme não tem fim”, “não tem história”. Achavam que o filme não tinha curva dramática, que os caras não eram atores – o público comum não gosta do *Dias de greve*. Mas ao mesmo tempo, lembro que o Kleber Mendonça me disse: “Bicho, teu filme falou para mim – se você me der uma cópia em inglês posso encaminhar para seleção de Cannes”. Ele achava o filme muito bom, o Daniel Caetano também. Enfim, entre os cineastas e dentro do grupo de cinema, os caras gostaram, mas o público mesmo odiou. Achavam o filme uma merda. Aqui na Ceilândia, então, os caras falaram: “eu sabia que eles não tinham mesmo mão para isso.” Para mim foi foda, porque eu tinha consciência do filme que eu estava fazendo, mas não tinha noção de como é forte essa coisa de festival: mil pessoas falando do teu filme, metendo o pau... A gente estava com muita raiva. A gente viu assim: “pô, a gente fez um filme do Ceicine, mas, na verdade, essa estreia aqui é para o público do Cine Brasília.” O que é a grande contradição de quem faz cinema na periferia: por mais que eu afirme que eu estou na Ceilândia, que faço os filmes sobre Ceilândia, para Ceilândia, quem vê meus filmes é o Centro. Porque cinema é uma arte de elite. A gente faz filme de gueto! Esse filme não está no grande comércio, não está no cinemão... A gente está nos festivais: pequenos ou grandes, mas festivais. Então, na verdade, a gente dialoga muito mais com

vocês do que com a periferia. Quando a gente passa o filme na Ceilândia, os moleques não gostam. Eles respeitam, mas por que eles respeitam? Porque eles veem as músicas brega, as ruas, veem a cara dos caras, o futebol. Eles não falam em momento algum “eu gosto do seu filme”, mas eles comentam do começo ao fim: “gostei da cena do futebol”, “achei massa a música brega” – entende? Mas é isso: a gente quer dialogar com o pessoal daqui e a gente mostra o filme que a gente fez... Porque aí vem a outra história: será que esse diálogo é um diálogo a qualquer preço? Porque o tipo de diálogo que a gente queria a gente não conseguiu. Talvez a nossa grande contradição seja essa: fazer um filme que algumas pessoas acham bom, mas que na nossa cabeça não são as pessoas com quem a gente queria dialogar. Não que a gente não queria esse diálogo, mas a gente tinha a ilusão de que o nosso filme ia para as feiras... Tipo assim: “os caras da Ceilândia vão ver os caras da Ceilândia.” Mas *é isso e não é*: os caras que viram não gostaram. Talvez porque o *Dias de greve* é um filme cheio de vazios. É o filme que eu mais gosto até hoje, porque foi um filme que veio de um trabalho coletivo, de um trabalho de pesquisa – um trabalho de angústia muito grande – e que tem um resultado que a gente buscou. Então, não é que eu só quero falar com o público de Brasília, ou só com o público de Ceilândia, mas os filmes que a gente faz são os caras do Centro que estão vendo, não são os caras da quebrada. Por isso eu pensei nesse último: vou fazer um filme “bem legal, agradável e *gangsta*” – por isso coloquei lá essa frase – um filme que dialogasse com a cidade. A minha intenção era fazer um personagem que batesse com os maloqueiros, alguém que os maloqueiros veem e acham massa. E eles acharam – nisso aí eu acertei a mão! Eles gostaram para caramba do Dildu... Do Wellington também, talvez eles até gostem mais do Wellington. Eles gostam do Zé Bigode porque é um cara que vende lote e podia ser o pai deles. O Dildu já cria uma distância política: ele defende teses raciais, teses sociais – então já causa um certo estranhamento.

Negativo *Você disse que A cidade é uma só? foi um trabalho mais deliberado e me parece que nele você buscou desenvolver mais os artifícios do cinema que poderiam dialogar com o Plano e com o popular. Você acha que esse é um caminho que você está perseguindo?*

Adirley Eu acho que *A cidade é uma só?* é um filme popular – foi algo que a gente buscou. A gente fez uma exibição na Ceilândia e foi comovente. A gente exibiu numa salinha para 50 pessoas, mas foi emocionante: as pessoas comentavam, não queriam ir embora, queriam saber onde comprava o DVD... Mas ao mesmo tempo, não acho que é um filme popular no sentido de repetir uma forma qualquer: não é uma concessão, digamos assim. Não digo isso como uma coisa arrogante (“sou artista e não faço concessão”), mas porque eu não quero fazer filme popular tipo *Tropa de elite* (José Padilha, 2007). Eu não quero fazer *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002)... Porque qualquer pessoa menos inocente vê quais são os códigos que estão funcionando ali. Porque o “popular” também é reacionário: pode ser cabuloso, ter opressão para caramba... Eu queria que fosse popular, mas ao mesmo tempo brincasse com essa história de realidade e não realidade, com o cinismo... O personagem do Zé Bigode é um especulador imobiliário: é o Paulo Octávio das quebradas. Ele dá cheque sem fundo, mexe com as mulheres – é um cara cínico! Porque a gente também queria mostrar esse lado e, ao mesmo tempo, também tocar nuns assuntos cabulosos, como o funcionamento da política na quebrada. Isso pela experiência que a gente teve desde a primeira eleição direta, desde o surgimento do PT na Ceilândia. Então, a primeira questão era essa: a dos políticos de periferia. A gente via que os caras tinham potencial, conseguiam se articular, mas quando chegava a campanha vinham as grandes coligações de Brasília e ganhavam a eleição. Tinha uns caras potencialmente fortes, mas quando a campanha ficava grande, vinha um caminhão de lá e esses candidatos tinham que se submeter e ficar caladinhos – eles não apareciam. Isso angustiava muito a gente: o quanto a campanha de periferia é opressora, como os candidatos não têm liberdade de se expor dentro de uma ótica partidária que é muito maior do que a gente pensa. Por isso a angústia daquela mão do PT [que aparece no filme] não era só com o PT, especificamente – a questão é como a política e o poder se articulam na periferia. É isso que estava em jogo. Mas claro que tem cara que acha que a gente fez um filme de direita: porque aparece a campanha do PT, a carreata... Eu brinco com os caras: “mas aquilo lá é documentário, a gente só filmou o cara andando...”



Negativo *Queria voltar a algo que você estava falando, que de certo modo liga a questão política à questão estética, que é a ligação concreta dessa produção com um lugar e um público específicos. Daí a sua preocupação não só com aquilo que identifica Ceilândia, mas com o sentido de se fazer cinema aqui. Uma espécie de horizonte político (não necessariamente político-partidário) em relação ao que pode significar essa produção e como ela pode intervir aqui. Nesse sentido, seu desejo de comunicação parece se distinguir de um outro, do qual hoje se fala muito, que se traduz no ideal das grandes bilheterias e dos filmes de gênero como se “comunicação com o público” significasse inevitavelmente isso. O que você está contando aponta para outra direção: a busca de comunicação e de um filme “popular” que vem não só do fato dos filmes serem feitos aqui (ou do seu desejo) mas de um retorno: da exibição nas escolas públicas, dessa recepção do Dias de greve... Um reconhecimento que às vezes não é necessariamente entusiasta, mas que diz “isso aqui está falando da gente.”*

Adirley Você falou uma coisa interessante... Porque é assim: eu faço o filme pensando nas pessoas que eu gosto, esse é um sentimento que está acima de tudo – eu acho até que tem muito mais sentimento do que razão em tudo o que eu faço. Quando eu comecei também: eu falo desse “personagem Ceilândia” mas eu faço filme pensando no meu pai, que pegava ônibus, ia para o hospital público, que ficou desempregado, que vendia bolo na rodoviária... Eu faço filme pensando na minha história e na dos meus amigos. A minha angústia de fazer filme é tentar mostrar isso. E tentar ser popular é dizer assim: “gente, a gente pode fazer também – essas histórias são interessantes!” A nossa história tem isso: é forte. Então, a gente tem que apostar nas nossas histórias – elas sim é que são populares! E existe público para isso. Imagina se eu consigo fazer um filme que dialoga com uma cidade igual a Ceilândia... E eu também tenho o desejo que o meu filme crie identidades: quando eu coloco o Zé Bigode ou o Dilmar para ser um personagem de heroísmo... Pô, o Dilmar é o herói do filme! É um herói que perde, mas é um herói. Porque eu acho que ele é um modelo para as pessoas no sentido de elas verem que se parecem com ele: vocês falam rápido, são gogos, são tímidos, são faxineiros... Vocês são *potenciais*, nesse sentido: são inteligentes, tem uma musicalidade na fala... Mesmo sendo gogo, você sabe

cantar, entendeu? Eu queria que isso estivesse internalizado nos moleques, nos meus filhos, nas escolas. É uma coisa moral até: eu queria que as pessoas fossem assim, eu queria que as pessoas vissem o meu filme e pensassem: “cara, a gente não tem que ter como referência só esse tipo de cinema.” O corpo do cinema não precisa ser só o corpo da GloboFilmes. Para mim, são esses corpos que a gente está vendo aqui. Então tem sim uma busca pela identidade, de tentar articular esse popular que você está falando aí. E você tem razão: por exemplo, quando o filme passou na Mostra Aurora [em Tiradentes], alguém me falou: “porra, velho, esse é o primeiro filme popular dessa Mostra.” E eu acho um monte de coisa bacana naqueles filmes lá em Tiradentes, que me inspiram até, e quando eu penso em “popular” eu penso no sentido de que a gente também pode fazer cinema popular, ter um sentimento popular, e fazer um plano longo de silêncio – isso também pode ser popular! A questão não é esse plano, mas como ele se articula no todo. E também, por que um filme que agrada o público não pode ser bom? Não tem uma coisa assim?

Negativo *O que é parte de uma discussão antiga sobre a indústria cultural: assumindo o “popular” como grande bilheteria não se questiona como ela surge – em que medida ela se liga a uma “formação” do público pelo cinema comercial e pelos formatos televisivos...*

Adirley Um público formatado, né, que foi criado por esses filmes.

Negativo *Um “popular” que não indica origem, mas o que foi popularizado. Uma colonização do imaginário que formata parte do público para dizer: “isso aqui é o que funciona”, “isso é que é cinema”; ainda que a sua experiência com o público de Ceilândia diga que os seus filmes “funcionam” porque criam uma relação com ele.*

Adirley Justamente, e o *Dias de greve* não funciona como “popular” no sentido do grande público, mas tem sentimentos que funcionam.

Negativo *Sim, porque o “funciona” não é necessariamente “eu adoro isso”, mas pode ser o contrário: funciona porque me incomoda: “pô, não estou gostando desse negócio”, “que merda é essa que você fez?” – sinal de que o filme está mexendo com alguma coisa...*

Adirley No *Dias de greve* teve um pouco disso. Ele é todo filmado em película, filmado como “cinemão”, e aí a textura do filme é seca, granulada. E uma das questões que os caras daqui não gostaram, os artistas, é que o filme é “feito”. Eu acho o filme lindo – eu não sei tirar fotografia e eu acho massa essa coisa granulada, ver os grãos abertos... Mas é o que você falou: para eles essa fotografia gera um incômodo. “A Ceilândia não é assim, não – a minha Ceilândia é assim”. E eu digo: “a sua pode ser diferente, mas a sua é digital, a minha é analógica”... Mas agora eu viajei.

Negativo *Vou aproveitar para voltar à Mostra Aurora. Parte das discussões sobre a produção recente se volta para o modo de produção dos filmes: fala-se em “filme de garagem” e “filme de galpão”, nos “coletivos”... E parte dessas discussões se volta para uma certa estética que diferenciaria esses filmes em relação ao “cinemão” e ao que vinha sendo feito – uma estética que, de certo modo, também fez escola ao longo das edições da Mostra, na medida em que algumas coisas foram sendo repetidas e reafirmadas...*

Adirley Sim, reafirmadas e legitimadas, né?

Negativo *O que, sem dúvida, é um papel central da Mostra: o de legitimar essa produção. Algo que não deixa de ter importância, pois o fato dessa produção ser exibida e legitimada sinaliza que esses outros modos de produção e formatos merecem ser vistos...*

Adirley Claro que tem importância, claro que tem.

Negativo *Num balanço feito pelo Cléber Eduardo para revista Filmecultura⁵, ele identificava alguns padrões recorrentes nas primeiras edições da Aurora: um alargamento do plano, uma rarefação dramática, a presença de referências cinematográficas – todas características que traduziam um desejo de novos formatos fora do cinema comercial, mas que não necessariamente se ligam, ou identificam esses filmes, com um lugar ou contexto específico.*

Adirley Entendi.

Negativo *Pensando na sua trajetória e na sua busca de uma identidade que caracterize esse lugar (e de uma linguagem que corresponda a isso) parece que você não se vê exatamente dentro dessa produção...*

Adirley Eu até coloquei isso lá [na entrevista publicada no catálogo da 15^a Mostra⁶].

5 *Filmecultura*, n. 54, maio de 2011 (edição integral no site da revista in http://www.filmecultura.org.br/sistema_edicoes/index/index/edicao/54/pagina/-1. Consulta em 11 de julho de 2013).

6 “Como já disse anteriormente, não sou cinéfilo, conheço muito pouco de filmes. Porém, dos filmes que assisto, não vejo muita proximidade estética do que eu faço com a grande maioria dos filmes produzidos, inclusive dos filmes feitos por diretores que gosto muito” in 15^a *Mostra de Cinema de Tiradentes* (catálogo), janeiro de 2012, p. 95.

Negativo *Só complementando: lá você diz que vê uma similaridade do seu trabalho com o da Filmes de Plástico.*

Adirley Sim, eu acho os filmes deles fantásticos. Acho que se parece muito com o que a gente faz no sentido da busca de um certo espaço, a ideia de Contagem (MG): Contagem para eles é um mundo! É a mesma coisa: Ceilândia—Brasília, Contagem-ВН: uma cidade operária, uma cidade de pessoas que eram vistas como “invasores”. Eles falaram – e eu fico muito orgulhoso disso – que quando viram o *Rap*, pensaram: “Ah, também vamos fazer a história de Contagem”. Mas eu gosto mesmo dos filmes dos caras, não é porque eles me falaram isso não... Eles me falaram isso depois de eu já ter visto os filmes. *Fantasma* (André Novais, 2010) me toca muito, e o *Contagem* (Gabriel e Maurílio Martins, 2010) também. Mas em relação a essa nova produção, acho que você fez uma análise bacana, porque é assim: tem coisas em que a gente se sente muito próximo deles, a forma de produzir, a forma, inclusive, de se *arriscar*, mas, ao mesmo tempo, a gente se arrisca de outra forma, vamos dizer assim, que os meninos do Alubrimento, da Teia... Eles têm de maneira clara o grupo com quem eles querem se comunicar e esse grupo, na minha leitura, é um grupo que já tem um pé no cinema. Eles têm muitas referências do cinema, são cinéfilos, e fazem questão de reafirmar isso, tanto na palavra e no debate quanto nos filmes. Eu não acho ruim não, acho massa, mas eu acho que a diferença da gente é que a gente quer buscar... A gente também tem as nossas referências, claro, eu sempre digo isso: por exemplo, os planos abertos da gente é *Sartana*, *Django*, banguê-banguê espaguete... Que também eram uma linguagem popular, vamos dizer assim: o que a gente via no “Supercine”, na “Sessão da tarde”... A gente não está vindo do nada, também tem as nossas referências... Mas quando você fala essa questão do Cléber, de um certo padrão dos filmes da Aurora – não sei se é bem isso – acho que o perigo é de se criar uma coisa que está sempre, assim, se auto-referenciando...

Negativo *Uma coisa que me parece interessante na discussão sobre Ceilândia, Contagem, na discussão sobre os lugares ou os novos territórios dessa produção – algo que em alguns coletivos é mais forte e em outros mais fraco – é como alguns circuitos foram sendo criados junto com essa produção. Em Minas, por exemplo, o circuito que se criou no âmbito...*

Adirley Da videoarte...

Negativo *E do Fórumdoc.bh... Um circuito que criou também um certo público.*

Adirley Exatamente, isso é verdade.

Negativo *Então, se uma parte do seu público é a população de Ceilândia, parte do público da Teia e de outros coletivos é um público que foi crescendo com esses filmes e com esse circuito.*

Adirley *É, O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011) tem muito isso. Ele tem toda essa onda da Teia, mas ele também tira um pouquinho o pé. Acho, nesse sentido, que ele é o filme mais próximo dos filmes que a gente tem feito. Porque ele tem toda essa onda do filme que tem uma outra duração, que tem outro público, que traz uma série de referências da escola oriental, da escola asiática, mas ele pega personagens que são populares, pelo menos à primeira vista. Ele pega um cara que é torcedor do Galo – porque quando você fala que o cara torce para o Galo em Minas, pressupõe-se que é um cara do povo, se ele torce para o Cruzeiro, ele é um cara da elite... Aí ele pega esse personagem, mas ao mesmo tempo ele tira esse cara do referencial popular... Não é que ele tira, ele joga um pouquinho para cá: ele é Galo, mas é um *hare-krishna*. É um cara diferente: não é um torcedor que vai beber cachaça, que está se lixando para essa crise existencial religiosa... Aí ele pega um personagem que é um transexual, mas que é um intelectual. Entendeu? Sempre tem um “mas” para jogar ele num outro parâmetro de legitimidade, digamos assim. Aí ele pega um poeta negro, que está na quebrada, bebendo cachaça, mas que é um poeta que tem uma pegada existencial... A força do filme, para mim, está nisso. Ele tem pegadas populares, como a música que é uma musicona brega dos anos 80, mas sempre joga o personagem para uma outra experiência. Que não é a experiência popular cotidiana... Não estou dizendo que isso é bom ou ruim: o que eu estou dizendo é que acho massa o cara ser *hare-krishna*, mas que isso não é uma experiência popular. Ele descola o cara: ele te mostra um ambiente, diz que aparentemente você vai estar no ambiente de um personagem tal, mas ele descola o cara daquele ambiente – aquele ambiente é só uma passagem dele; na verdade, ele está em outro plano – que é o ambiente da Teia. A própria montagem, com os planos dilatados e aquela coisa toda, vai distanciando o público popular, porque o cara começa a pensar: “poxa, esse filme não anda.”



Negativo “Não acontece nada...”

Adirley E para mim acontece tudo – eu acho o filme fantástico! Mas eu entendo quando as pessoas falam que o filme é chato. E também é aquilo que você falou: elas são formatadas para interagir de outra forma com o filme. Se a gente voltar, por exemplo, para o meu filme [*A cidade é uma só?*]: você mexeu comigo [depois do lançamento] sobre a montagem e eu concordo plenamente com você, acho extremante pertinente o que você falou, mas para mim os cortes rápidos, a montagem, são uma tentativa de tornar aquilo mais próximo do que a gente entende como “popular”. Mas, ao mesmo tempo, dentro do mesmo filme eu coloco uns planos longos... Porque cinema também tem muito isso, você estabelece o jogo: “o jogo é esse”, se o cara entra no jogo e é você quem dá as regras, você pode dilatar os planos... No *A cidade é uma só?* tem uns seis ou sete planos de quase um minuto: os caras caminhando... Mas também tem planos de dez segundos. A parte da Nancy no começo eu não gosto muito. Eu cheguei a pensar num segundo corte sem essa parte. A gente podia, por exemplo, fazer um filme com ela mesma dando depoimento, mas colocá-la de cara como um personagem ficcional: ela poderia ser uma historiadora, pronto: uma socióloga.

Negativo *É, mas aí eu devo te fazer uma provocação: se tem uma coisa que é central para uma compreensão mais “popular” do filme – no sentido que você falou há pouco: o de uma compreensão mais imediata – é a montagem em paralelo das histórias da Nancy e do Dilmar, que deixa claro a contraposição. Uma coisa é a história da Nancy e a história contada pela Nancy: quase institucional, com uma narrativa familiar (de Ceilândia, da pesquisa) e uma exposição quase didática; e outra, a história do Dilmar, que pode se dar num outro tempo e por vezes se dilatar nesses planos longos, justamente porque já foi compreendida e legitimada como outra em relação à primeira.*

Adirley Sim, sem a Nancy, o Dilmar talvez não funcionaria. A gente criou, inclusive, um subtexto para ele: na primeira cena do filme eu apresento ele como sobrinho da Nancy – um *fake* total, claro, tudo encenado! Ele nem conhecia a Nancy, ninguém ali se conhecia... Mas, uma vez que ela apresenta ele como sobrinho, tudo que ele falar e toda sua ação é como se fosse parte

da história dela: porque é da família, porque mora na mesma cidade... Então, o que ele faz – a força do discurso dele – é referenciado como sendo uma história da Ceilândia. Não é dele aquela história, é da Nancy! O cinema tem esse poder: você joga uma imagem e através daquela imagem as pessoas criam conexões para milhões de lugares...

Negativo *Você cria um argumentozinho que como que legitima essa ligação dentro daquela trama.*

Adirley Justamente. Porque as histórias do filme são muito simples: é a Nancy que procura a história dela, é o Dilmar que quer ser político e é o Zé Bigode que quer vender lote – essa é a história! Para mim, o que dá força ao filme é o Dilmar, no sentido que a gente apostou nele como um personagem que se parecesse com um cara da Ceilândia. O laboratório para o Dilmar era assim: “Pensa num cara da Ceilândia, que a gente acha massa aí na rua e você tem que se parecer com ele.” Pouco interessa a tua fala – o que interessa é o seu corpo. Se você fala rápido não interessa, se as pessoas não entendem não interessa – ainda que, claro que a gente queria que algumas frases fossem compreensíveis... Aqui [quando o filme foi exibido no CineBeijoca] não deu para a gente ouvir por causa da chuva, do telhado, mas em Tiradentes a exibição foi perfeita e a gente pode ouvir o Dilmar.

Negativo *Lá também tinha uma legenda em inglês...*

Adirley É. Isso também é fantástico – vou começar a exibir o filme sempre com legenda em inglês, porque você começa a compreender a fala do cara... E isso é muito louco porque o público, mesmo esse público de vanguarda, tem uma necessidade de entender o cara falando. É muito doido isso da experimentação: eles se permitem entender um filme como *Horas vulgares* (Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize, 2011), ver um cara num plano estranho, um Jesus Cristo ali no meio querendo fugir, aquela história toda, mas eles não se permitiriam ver o Dilmar se não o entendessem: eles iam abandonar o Dilmar, porque ele ia virar simplesmente um personagem exótico. Porque eles não querem entrar no jogo de que o personagem é o corpo... Que o personagem é a montagem, que o personagem é o conflito que atinge ele na rua, na cidade... Que existe um quarto personagem que é a cidade e ela não é só a Nancy falando... O Dilmar só existe em função da cidade, o corpo dele só faz sentido quando

ele sai caminhando, entra na cidade... O Dilmar só é forte naqueles planos porque a cidade é muito mais forte que ele, a cidade é muito mais extensa do que aquilo que ele promete enquanto personagem. A cidade é o maior personagem do filme! Mas se o Dilmar não fosse compreensível, o filme cairia, as pessoas iam falar: “pô, não entendi esse personagem, ele não tem sentido.”

Negativo *Depois da sessão, a gente falou um pouco sobre uma certa inversão operada no filme entre o que é documental e o que é ficcional – um pouco em cima da associação que as pessoas fazem do documentário com um certo tipo de imagem, um certo tipo de decupagem...*

Adirley Foi tudo deliberado isso de usar a referência do público: eles acham que documentário é entrar com uma câmera com luz estourada, tipo aquela cena do Marquim... O cara muda o diafragma, a luz da cena muda e os caras acham que é documental. Com o Zé Bigode, por exemplo, ele está aqui dentro do carro, mas quando ele sai, a gente muda o diafragma, dá para ouvir até o barulho... Então, a gente pensou em tudo aquilo lá: a gente podia cortar se quisesse, mas é isso que você falou.

Negativo *O filme vai jogando com isso. A minha dúvida é até que ponto existe uma espécie de dupla leitura e qual o rendimento disso: uma leitura daqueles que estão identificando esses procedimentos como um dispositivo de cinema, e distinguindo uma parte documental e outra ficcional, e uma outra em que essa transição é mais fluida... No Dias de greve, por exemplo, a coisa é muito mais unitária.*

Adirley Sim, é uma ficção – assumidamente ficção. Só que uma ficção que tem cara de documentário e que pela própria coisa de ir para a rua, tem uma referência neorrealista. Então tem também os códigos que remetem ao documentário, como no neorrealismo... O *Fora de campo*, por exemplo, era um filme em que a gente ia fazer uma onda totalmente etnográfica. Minha ideia a princípio era essa: “Vou fazer um filme etnográfico.” Você falou aquela coisa das cartelas no começo, das letreirinhas e tal, e é como se o filme tivesse isso nele intrínseco - por quê? Porque era um filme feito para a televisão. Um dia vou te mostrar as filmagens, porque eu estou pensando em remontar. Eu não fiz aquele filme daquele jeito – isso como direção, não como montagem. Tem aquela frase final do Maninho e tal, porque eu fiquei com

peso na consciência de expor o personagem. Quando exponho ele perdendo o jogo, oprimido, estou falando: “velho, tu já era, perdeu!”. Na minha cabeça eu tinha a obrigação [de fazer isso] porque o filme ia para a televisão, e quando ele visse o filme com a família dele ia se suicidar, sabe assim? O cara ia ficar mal pra caralho, aí coloco: “o Maninho que é o jogador mais importante de Brasília, blá, blá, blá...” Eu odeio fazer isso. Eu odeio o início do filme: “no Brasil existe isso, aquilo...” Porque quando eu vi o filme sem aquilo eu achei que o filme era muito agressivo com os caras. Então tinha, em primeiro lugar, vamos dizer assim, a ética documentarista. Será que é agressivo, será que não é? Será que eu estou indo além do que eu posso ir? Aí no meio do filme eu começo também a pedir para os caras para representar um pouco. E como eu sou amigo dos caras, eu assumo isso também. O cara me fala assim: “Porra, que massa, tu era jogador e agora virou cineasta?” É muito natural aquilo ali. Mas com o Maninho, por exemplo, a gente trabalhou durante um ano. O Maninho sacou o jogo, óbvio: por mais que ele esteja sofrendo naquela cena final, ele está representando. Porque a câmera está colada nele, não sai da vida dele. Ele sabe que ela está gravando porque aquilo é interessante. Então ele ficou ali parado, não só porque queria ficar ali parado, mas porque a câmera estava ali. E eu perguntei para ele depois: “Como tu conseguiu ficar ali parado tanto tempo naquela angústia?” E ele falou: “Ué, vocês não tavam filmando, pô?” Aí é que me despertou muito essa coisa de representar. Caiu muito forte a ficha: então a gente já sabe, *não na teoria mas na prática*, que representar não é feio. 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. Então no *Fora de campo* tinha muito isso e quando eu montei o filme eu tinha, vamos dizer assim, um compromisso ético com o edital. Hoje eu não tenho mais: com edital não tenho nenhum compromisso ético mais. No edital eu estava fazendo um filme para televisão – que é diferente de um filme para cinema, óbvio. No filme para televisão a gente tem que imaginar que o cara vai ter três comerciais. E que cada bloco tem que ser um minifilme explicado: tem que explicar tudo em cada um desses fechamentos. Quando eu montei o filme fiquei com uma puta impressão: eu

acho que aquele filme podia ser um puta filme, no sentido assim de ser um filme que foi de verdade, que põe para fora. Ele teve uma repercussão muito boa: tem gente que fala que é um filme proletário e tal. O Cléber Eduardo, por exemplo, disse que é um filme do proletariado brasileiro – isso legitimou o filme no circuito do cinema. Mas eu não faria mais isso, porque é assim: eu acho bom que é um filme para televisão, que é um filme popular, mas na tentativa de buscar o popular você mata a cena máxima do filme! Você mata a oportunidade do cara que está vendo também descobrir ali um outro filme... Porque tinha planos longos lindos! A gente gravou uma cena saindo daqui pra Goiânia – tudo filmado no carro... A gente saiu oito da manhã e chegou em Goiânia às seis da tarde – imagina! A gente tem boteco filmado do carro, os caras dormindo, acordando, coisas lindas... Mas você imagina um filme de televisão com dois minutos de cena do cara no carro dormindo? Não dá para construir um filme assim! Isso é um filme longo, tipo duas horas e meia, porque o tempo do filme é o próprio filme, entendeu? O tempo da espera, o tempo da angústia, de dormir e não acontecer nada... Isso é o próprio filme! Então, quando eu fiz o *Fora de campo* minha angústia era justamente essa. A versão do filme que eu mando para festival não tem nem a cartela inicial nem a final. Tirei porque acho aquilo uma merda: é um didatismo desnecessário – porque as pessoas vão ver isso no filme, não precisa contar aquilo! Mas quando eu ganhei o edital, eu começava com aquela frase. Então eu tinha o compromisso ético com o edital de dizer aquela frase, o compromisso de falar que o filme ia ter cortes rápidos, que ia dialogar com o futebol... Não tem nada disso no filme, porque ali o filme é um tempo e o futebol é outro: o filme são as cenas do vestiário, a exploração da miséria, a cena do cara dormindo numa con-



centração... Então, no *Fora de campo*, eu já tinha essa angústia e essa vontade de trabalhar mais com representação, de traçar essa linha do documentário para ficção. De tentar dizer assim: “Por que os filmes da gente que faz filme de quebrada têm que ter um teor documental forte?” É um rótulo, na verdade! Você vê: a CUFA [Central Única das Favelas], mesmo um cara como o Jefferson De, que não é de quebrada, se apropriou desse termo quando fez o *Bróder* (2010)... Eu acho uma merda aquilo lá, mas enfim: o que ele busca ali é esse tema “documental” – porque é quase como um rótulo. O financiador quer isso: é como você falou, o financiador, o cara lá da instituição, quer que esse filme mostre um Brasil para fora que é “documental” – e que, na cabeça deles, só a gente é que poderia mostrar... Porque também virou uma regra – o que é mentira! O *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), por exemplo, que é um filme de um cara rico, e que hoje, depois de rever o filme algumas vezes, é para mim um filme fantástico, tem essas relações muito claras, tanto de algo documental, quanto de uma outra classe, vamos dizer assim... De qualquer modo, no *Fora de campo* já tinha essa angústia...

Negativo *Querida que você voltasse a essa questão da representação.*

Adirley Pois é, já nesse filme, o cara que é o enfermeiro, o Vlad, começou a entrar numa onda que foi o seguinte: eu propus para ele uma gravação na rua e aí ele chega na cena com um Golf zerado, uns colares de ouro, com um charuto e uma garrafa de uísque. “Cara, que porra é essa Vlad?”. E ele: “Agora eu quero ser o cara atleta que se deu bem.” Eu achei fantástico! Falei: “Então vamos lá!” Aí a gente criou um roteiro ali na hora: “Vlad, então é o seguinte: nós vamos para Feira, agora você é o cara que se deu bem na vida, a gente vai encontrar um amigo nosso” – que é um cara que tem um botequim na Feira, o Tião Mangaba – “e tem dez anos que você não vê o cara” – mentira, ele vai lá todo dia beber com o cara – “e você vai se comportar com ele desse jeito.” E o Tião não sabia de nada. Então o Vlad vai lá, põe o charuto, toma o uísque – uísque não, desculpe, vinho – ele põe lá duas taças, tipo assim romântico – isso lá na Feira de Ceilândia – e fica ali bebendo e jogando a fumaça, tipo *Poderoso Chefão*... E o outro espancado: “Pô, Vlad, que porra é essa, véi? O que está acontecen-

do?” E aí ele fala para ele “Ô, Tião, tu não deu certo mesmo na vida, hein?” É fantástico! Eu falei: “Cara, esse é outro filme! É o filme que eu queria fazer!” O Vlad representaria um cara que se deu bem – isso na cabeça dele. Ia ser muito bonito... E tinha também a cena anterior que era a chave para isso. Foi assim: o Vlad tem fama de mulherengo - e aí a gente chega com a equipe na casa dele, a esposa dele, uma evangélica novinha de 28 anos (e o Vlad tem quase 50...) está brava lá na cozinha e eu fico conversando com ele. Aí ela grita lá de dentro, em primeiro plano: “ô Vlad, você quer me enganar com esse negócio de cinema? Eu sei que é tudo mentira Vlad, vocês querem ir beber na rua! Pode ir logo! Essa coisa de cinema... Isso é tudo mentira de vocês! Essa câmera véia, eu tenho uma igualzinha em casa”. Cara, é fantástico! E aí ela aparece, com o rosto para fora, puta de raiva com a gente: “Não tem café aqui não – vocês podem ir beber na rua!” Ela briga com a gente, a gente rindo meio constrangido – e está lá no filme! Aí eu falei: “isso é a chave desse filme.” Eu mostrei para ela, mas ela falou: “Não, não quero que vocês ponham isso no filme não.” Eu tentei convencer, mas ela também não botava fé na gente não. Ela achava, mesmo, que a gente ficava bebendo cachaça com ele... Então, assim: a gente vê que essas relações de representação são muito mais fortes dentro da história do cinema do que você ficar ali naquela coisa etnográfica... Elas são muito mais fortes do que você querer que o personagem seja ele mesmo – ser ele mesmo como, cara? Ninguém é ele mesmo frente à câmera! Ninguém pode ser ele mesmo nessa situação! Então a gente ficava ali duas, três horas com o Vlad, não querendo forçar uma pergunta mais incisiva... E hoje eu acho isso uma besteira! Eu acho que tem que chegar no personagem e provocar. E tentar, da maneira mais honesta possível, também se expor um pouco. Por exemplo, no *A cidade é uma só?* eu me exponho. Eu falo umas duas coisas ali que são absurdas, uma besteira! Eu poderia tirar na edição do filme. Então eu acho assim: não existe filme sem expor as pessoas. Achar um meio-termo entre o que é importante para o filme e o que não constrange as pessoas é o grande segredo... Então tem muito isso a discussão que vai do *Fora de campo* ao *A cidade é uma só?*: primeiro, como a gente vai criar um personagem que permita

falar de política e de especulação imobiliária se não for numa ficção? Ou tu acha que o cara que é especulador imobiliário vai se expor? Ou que um político, que está fazendo uma campanha, vai ser politicamente incorreto? E acho que nessa passagem do documentário para a ficção tem muito disso. Mas dentro desse último filme tem uma coisa que funcionou sobre a qual pouca gente fala – onde a coisa fica orgânica, digamos assim – que é a passagem da película pro digital. Porque, no imaginário da gente, a ficção mostrada na película gera o passado. Por isso as cenas de ficção estão sempre junto com a narrativa histórica da Nancy – e isso foi pensado na montagem. A Nancy começa a falar que está procurando um material de arquivo... Aparece o cara na película, toda arranhada, num Eixão vazio. Aí, quando ela começa a ver a cena de película no arquivo público, corta para uma cena de película do Wellington descendo numa Ceilândia que também podia ser do passado... Então eu acho que essa relação orgânica é muito mais forte do que a proposta de documentário e ficção, entendeu? Muito mais do que a tentativa de inverter o que é documentário e o que é ficção, o que é ficção ou documentário, é o material estético do filme. Quando eu falo de “material estético” eu penso na película, no som – porque a gente vai estabelecer o jogo ali. E ele vai se estabelecendo e vai se naturalizando – não é tão radical assim. Para a curadora [do Festival] de Cannes, por exemplo, tudo era ficção. Ela tinha uma onda assim: “esse povo também é muito universal”... Eles têm uma visão colonialista da gente, né, esses festivais aí fora. E eles chamam isso de “universal”. Aí eu perguntei para ela: “Que significa isso ‘universal’? ‘Universal’ é o que você gosta?”. Porque ela começou com essa onda: “Não, a gente busca filme universal e tal...” E eu falei: “‘Universal’ para gente que vocês gostam, né, se não, não é ‘universal’...” O filme era na sexta e ela tinha me falado na quinta: “Não dá para levar vocês porque o filme é documentário e o pessoal da Quinzena [de Realizadores] só gosta de ficção”. Ela falou bem assim: “Documentário não interessa pra Quinzena, documentário é muito conservador.” Aí no outro dia, quando ela viu o filme, ela pediu uma cópia e disse que ia levar para Cannes. Falou que ia indicar o filme para a Quinzena... É óbvio que daí para entrar é quase impossível. Eu

falei: “Mas você disse que eles não gostam de documentário?” E ela: “aquilo não é documentário, é ficção – ou você acha que não é?” E eu respondi: “Se você acha que é, então é – pode bem ser, né?” Mas, de qualquer modo, para mim é muito clara no filme essa ideia da representação. Mas eu acho que o que deu essa liga foi o material filmico: a película, o som, a montagem.

Negativo *Algo que você falou algumas vezes que talvez tenha a ver com isso é a questão do corpo. Porque a percepção do filme é também a percepção dos corpos e do material do filme. Uma apreensão que se dá a partir de uma certa configuração, independente de se pensar ou não como aquilo foi feito: uma percepção daquilo como um todo. Uma coisa que me parece interessante no filme, nesse sentido, é uma sensação de materiais que não se encaixam direito. O Dias de greve, como disse, parece ser muito mais unitário e, nesse sentido, muito melhor resolvido. Mas, ao mesmo tempo, o interessante em A cidade é uma só? é um pouco essa mistura que não encaixa exatamente e por isso gera uma certa tensão. E talvez isso se deva ao fato da relação Brasília-Ceilândia se encontrar aqui mais misturada.*

Adirley Eu ia falar isso, que essa proposta de estranhamento dos formatos apareceu já na discussão com o fotógrafo. O Léo me perguntou: “Por que você quer fazer as coisas assim? Por que tem que colocar película, depois vhs?” Aí tem um quantitativo de estranhamento, que é o estranhamento de Ceilândia: uma cidade que também é estranha em relação à Brasília. A cidade não é uma “não-cidade”, ela é uma cidade que foi erguida, ela é um aborto: Ceilândia é um aborto de Brasília! Não era para ter dado isso – o planejamento não era esse... Então a ideia dos materiais era também ter um estranhamento. Como se no meio do filme passasse um outro filme... Como se, como no rap, os filmes pudessem também juntar coisas quebradas... Não é o encaixe de uma peça com a outra, direitinho, mas o encaixe de um quadrado que tem uma brecha no meio – um vácuo. Isso para dar uma sensação de “para onde vai isso?” Por exemplo, a cena do Dilmar com o Marquim podia ter sido filmada por um moleque de segundo grau. O cara está ali com a luz estourada, não tem nenhum controle de luz ambiente... O Marquim não queria que fosse aquele cenário, porque a casa estava suja, bagunçada, mas eu falei: “vamo assim mesmo.” Então, tudo ali

podia ser outra coisa: tem cenas de um filme que não é o que a gente planejava e, ao mesmo tempo, cenas de película, como a do início do filme, que a gente pesquisou a hora em que ia ter aquela luz, fez ensaio de câmera, um monte de coisa... A gente faz um filmão e depois cai para tosseira total. A gente queria jogar essas coisas e também provocar no sentido de outro corpo. “Que corpo é esse de que a gente está falando?” Estou falando de uma tese minha, que eu talvez ainda não tenha conseguido fazer, mas que é um pouco a minha expectativa de pensar o cinema: se o nosso corpo ainda está gramatizado nessa relação do cinemão, ele nunca vai ser um corpo nosso, e não vai conseguir ser o corpo que a gente está buscando. Porque o corpo do cinemão é muito maior do que a possibilidade do ator atuar. Tem a câmera posicionada, a luz que é colocada de uma certa maneira: não é só uma questão da atuação do ator, do que ele pode gestar. Ela transforma o ator em mais um elemento na *mise-en-scène*: tem a luz, tem o fotógrafo, tem o ator. Ele é mais um elemento e, na minha leitura, ele nunca vai conseguir descolar dessa coisa se ele não buscar uma outra gramática. A gente não passa nem perto disso: a gente ainda faz cinemão, vamos dizer assim. E um cinemão tosco. A gente está usando o código de gravação do cinema plano, do plano aberto, onde a câmera está olhando: a imparcialidade da câmera da ficção, saca? E a busca é essa: a busca de como que a gente pode introduz o Dilmar naquela situação. Sabe, a câmera tá lá, a gente faz todo o ambiente – esteticamente falando, está lindo – mas no corpo do cara não tem energia... E o que interessa na cena é a energia do corpo do cara! Mas, de qualquer modo, acho que *A cidade é uma só?* é o filme em que mais tive coragem de arriscar. Também por conta da gente já ter uma intimidade, já ter três filmes nas costas, já ter um certo reconhecimento, o filme circula... Então, a gente também já tinha a possibilidade de bater o pé na porta, de falar o filme que a gente queria fazer... Na verdade, eu fiz um edital corretíssimo – para voltar àquela coisa de como que a gente capta a produção. O roteiro que eu fiz foi baseado basicamente no Dostoiévski, n’*Os irmãos Karamazov* e naquele livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Eu cito os *Karamazov*, o *Memórias do subsolo*. Eu comprei o Dostoiévski quando li o livro do Bermann, ele cria uma espécie de trajetória da modernidade,

7 Marshall Bermann. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

né? Tu conhece o livro, né? Ele começa falando do Marx depois passa pro Goethe, por Rimbaud, o povo todo, e no final diz que fez todo aquele livro pensando em contar a relação dele com o Bronx [bairro de Nova York]. E aí ele começa a falar de como era um migrante italiano, judeu, etc., e eu achei lindo aquilo dele de criar todo um cenário mundial para começar a falar da história dele, que de outro modo não teria força. Mas aí, quando ele fala de São Petersburgo, ele diz que ela se parece com Brasília. O que vem da própria construção de São Petersburgo, que foi uma cidade criada para ser a porta da Ásia pra Europa... Assim, criei o tripé com *Os irmãos Karamazov* a partir desse estranhamento em relação à cidade nova e desses tipos: tem o cara que é religioso, tem o cara que é uma espécie de cientista, que tem uma teoria sobre Deus e tem uma coisa meio niilista e tem um que não sai na rua, que bebe pra caramba, que é o popular – o cara que supostamente mataria o pai é o cara popular. O cara que sai com as mulheres, se envolve com jogo, é grosso... E eu coloquei tudo no edital: coloquei que o filme lidaria com essas relações, com esse estatuto moderno que não foi resolvido... Um caô danado: o projeto tem 52 páginas – me meti nele de corpo e alma, virava a noite escrevendo e fui inventando a história. E o texto que eu crio, é um texto falando basicamente que Brasília é uma ficção, que a representação de Brasília pra gente é uma ficção. Que ela é uma cidade que podia ser um holograma: a gente só passa por ela, a gente não vive nela, não experimenta a cidade, o Centro, as Asas – a gente passa, está sempre de passagem. A gente está no subsolo, a gente é empregado doméstico, a gente é vigia noturno, a gente é guarda, a gente não está usufruindo o que seriam as benesses da cidade... Usei muito isso no argumento do filme.

Negativo *Isso me lembrou uma cena do Fora de campo: quando o cara está trabalhando como segurança e aparece no que parece ser uma passarela do Eixo... Algo que está também no A cidade é uma só?: essa sensação de passagem e do que você falou há pouco: como se a cidade fosse muito maior do que aquela pessoa – as pessoas meio deslocadas em relação ao urbanismo.*

Adirley Isso tem no Dostoiévski, no *Crime e castigo* tem muito disso: o cara que vive na cidade e enlouquece porque a cidade é muito maior que ele, porque as relações são burocráti-



cas... É muito louca essa história do edital, porque nele não tinha nada de falar que isso era um documentário, e sim que Brasília poderia ser uma ficção, sempre reforço isso. E no filme teria um provocador: um personagem de ficção para provocar a cidade. Mas eu falei provocar porque a gente estava em pleno processo Arruda⁸ – até falei que esse cara queria matar o Arruda.

Negativo *No projeto tem isso?*

Adirley Tem. Não falei “matar” mas que teria um atentado contra o Arruda...

Negativo *É muito interessante essa sua relação com os editais porque ela se parece com a mistura fake-real que aparece nos filmes.*

Adirley Estou fazendo um agora pra falar sobre o Quarentão da Ceilândia.

Negativo *O que é o Quarentão?*

Adirley Era um baile *black* dos anos 80 – a gente cresceu nesse baile. Todo mundo ia para o centro de Ceilândia ver os filmes de karatê e de lá saía para o baile do Quarentão. Então nosso domingo era esse: a gente fica de duas até às dez da noite no centro da Ceilândia, depois ia para o baile. E esse baile era um baile fantástico: foi o primeiro lugar em que *Os Racionais* tocaram nos anos 80, publicamente falando, isso está até no depoimento dos caras: o Mano Brown chegou com um vinil sem capa para tocar “Mulheres vulgares” e o cara falou: “Pô, mas isso aqui não é muito pesado?” “Não, toca aí que vai pegar.” E pegou – era uma música que tocava muito lá. Então, o Quarentão foi um lugar mítico – todo mundo da cidade ia, não só o pessoal do *black*. A gente ia pros bailes pra namorar com as meninas, dançar juntinho – até tinha um termo vulgar para isso: a gente chamava de “mela-cueca”. Muitos casamentos, inclusive, surgiram lá. Como era esse Quarentão? Nos anos 80 não existia ônibus regular de Brasília para Ceilândia nos finais de semana: tinha um de manhã, um meio-dia e um à tarde. Como era um parto ir para Brasília, o *apartheid* estava dado: a gente não ia pra Brasília. Ir para Brasília era um programa, tipo piquenique. “Vamos para Pirenópolis”, “Vamos passar o dia em Brasília”... Então uma geração ficou de fato nesse gueto: era um movimento de cerca de duas mil pessoas – uma coisa absurda nos finais de semana. Obviamente, duas mil pessoas num espaço de gueto, começa a ter conflito. As turmas começam a nascer: as turmas de dança nasceram lá – os caras da

8 José Roberto Arruda foi governador do DF entre os anos de 2007 a 2010 quando foi afastado do cargo por estar envolvido em esquemas de corrupção.

Norte contra os caras da Sul. Tinham guerras épicas – o espaço era todo delimitado, você não podia fazer um movimento. Você não atravessava o baile na diagonal, você negociava os espaços. Para ir ao banheiro, você tinha que negociar – tinha uma lógica para ir de um lado para o outro. Mas não era tão violento quanto se diz: era violento para quem vinha de fora, para quem já era de lá, não. Era um espaço negociável: “eu não vou te dar uma porrada aqui”, “eu não te bato quando você for para casa”... A gente negocia: a gente se gosta, mas nesse sentido de um território. Porque, naquela época, Ceilândia era muito fragmentada: existia de fato, como eu te falei, a Ceilândia Norte e a Ceilândia Sul – era uma briga eterna. O filme que eu quero fazer começa com o Colombiano e o Elano se matando para representar essa coisa histórica da Norte contra a Sul. Com o negócio da especulação imobiliária, isso da Norte e da Sul acabou – não se vê mais, agora é um imaginário. Então o Quarentão era esse lugar efervescente – e sobre ele tem muita lenda. A começar pelo fechamento: o Quarentão começa a fechar no primeiro ano do Cristovam [Buarque], em 1995.

Negativo *Pelas brigas?*

Adirley Pelas brigas, pela tensão, por preconceito – porque o Cristovam tinha aquela coisa de que cultura na Ceilândia era o repente, a Casa do Cantador, não o rap. E 1995 já é o final do Quarentão: o rap nasce lá, o rap negro, Jamaica – tudo nasce lá. E tinha um preconceito muito grande em relação a esses caras, porque eles queriam que o Quarentão fosse ocupado pelo repente, pela MPB... Então começa a haver ações policiais constantes. Estava no início do governo do Cristovam e eles invadem o Quarentão com tropa, com cachorro – naquele dia ele é fechado simbolicamente, digamos assim. E o que acontece? O Quarentão tinha 800 pessoas em média. Se eu perguntar para qualquer pessoa da minha geração, que é da Ceilândia, todo mundo estava lá. E cada uma tem uma narrativa para o fechamento do Quarentão. É fantástico! Então, virou uma ficção o Quarentão. Os caras choram: “Pô, eu estava lá com a minha mina, aí o policial chegou, me bateu, mas eu levantei, dei uma porrada no cara”. Eles criam toda uma narrativa épica para eles também. O que que eu faço? Eu crio um documentário pro FAC e falo que tem tudo isso, mas falo também que naquele dia fatídico tinha um grupo chamado “Ases da Ceilândia”. Quem era esse grupo? Eram três caras dançarinos que, refle-

tindo sobre eles hoje, são como que a nossa identidade naquela época. Eram três caras que andavam tipo *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977), do John Travolta: andavam como aqueles caras, fumavam maconha na rua, pegavam as minas... Eram os caras “eróticos”, os heróis. Então, no dia do fechamento, esses caras estavam lá dançando – eles eram um grupo famoso. E esses caras, além de dançarinos, formavam o trio de ataque do Ceilândia Esporte Clube – o que é uma mentira, claro, só um deles estava no time... Ou seja, eu estou criando a minha lenda sobre o fechamento do Quarentão. Eu vou começar com várias lendas e vou jogar no filme a desse trio. O nome do filme é “Branco sai e preto fica”. Porque em várias das narrativas dizem que os caras da polícia chegaram e falaram assim: “quem for branco pode sair, aqui é um baile *black*”. Um me falou assim: “um cara chegou e falou assim: ‘ó, branco sai e preto fica’ – aí como não tinha branco, ele colocou todo mundo deitado no chão.” Isso é outra coisa recorrente: que eles colocaram a cavalaria para pisar em cima dos caras. Imagina a opressão cabulosa que não foi aquilo! Eles batem nos caras, põem as mulheres na parede, dão chute na bunda, bolacha, telefone... Então, existiu ali um processo de humilhação muito grande. O filme vai ser todo filmado como se fosse uma ficção científica, vai ter o depoimento desses caras, todos eles no estúdio com a luz igual tipo o *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) – vocês lembram? E vai ter um cara que vai ser o narrador na história, que é um detetive. A gente não sabe o que esse cara quer. E a brincadeira do detetive é que ele consegue ter uma passagem pelo tempo. O filme todo vai ser filmado numa onda fotográfica de ficção científica.

Negativo *E uma parte dessa história aparece como depoimento?*

Adirley Só no começo, porque a gente vai descobrir que eles estão falando para o detetive. O detetive é o narrador dessa história, com essa história da passagem no tempo. É como se ele tivesse passando pelo futuro e, aos poucos, o filme vai revelando isso. E esse lance do futuro é a brincadeira que a gente vai fazer no filme: porque, por mais que o tempo tenha passado, a cidade tem uma série de condições [ou condicionamentos] que continuam presentes mesmo que a cidade tenha se transformado: a condição plástica, a condição racial, a condição do *apartheid*.



Negativo *E quando esse filme vai sair?*

Adirley Já estamos filmando. A parte dos depoimentos já está sendo filmada. Já começamos a experimentar com os personagens... E a ideia é meio que contar a história da cidade pelo tempo ausente. Eu falo assim: não o tempo narrativo, presente, a história é assim, a história é assado... Isso por duas razões: primeiro, porque esses caras que eram do Quarentão viraram todos velhos “reaças”: uns caras que não gostam mais de funk, que dizem que só tem puta no funk... “Esses moleques aí que não têm futuro, vivem o dia inteiro fumando maconha...” E os moleques, na verdade, são como a gente [era]! “Ué, mas você não fumava maconha?” “Não, mas o tempo era outro e tal...” Então, essa primeira opção ficou de fora. A maior parte desses caras virou político – não político assim, sério, mas capacho político, assessores não sei de quem... Então decidimos não colocar eles no filme – eles só vão aparecer para narrar pra gente a história e a partir daí a gente vai propor personagens que sejam personagens plausíveis dentro dela. Eu estou falando, mas não sei também se vai ser tudo isso, porque aí tem a coisa da produção. A gente está falando de filme de produção... A gente está pensando numas mecatrônicas da vida, tem um moleque da UnB que está a fim de fazer umas coisas...

Negativo *E vocês vão usar efeitos especiais?*

Adirley Pois é, a gente não queria fazer isso. Aí volta também a coisa de tentar parecer um documentário. Ser mais cru e mais objetivo... Tem traquitanas para caramba, a gente vai ter uma grua... Eu não sei se funciona também não. Mas sempre tem o plano B, né? Imagina se não der certo? Você pega o dinheiro do edital e não dá certo? Aí tem o filme chato também: bem arrumadinho, com um monte de depoimento, um monte história... Se não der certo o outro, a gente entrega para o festival essa outra história.

—
QUEIRÓS, Adirley. "Entrevista Adirley Queirós". Entrevista concedida a Maurício Campos Mena, Claudio Reis e Raquel Imanishi. *Negativo*, Brasília, v.1 N.1, 2013.

FILMOGRAFIA

Dias de greve (35mm, 25min, 2009)

Fora de campo (beta digital, 52min, 2009)

Rap, o canto da Ceilândia (35mm, 15min, 2005)

A cidade é uma só? (digital, 79min, 2011)

