

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**IMAGENS EM CONFLITO: UTOPIA MODERNA NA PERIFERIA DA CAPITAL.**

Experiência política e estética nas obras: "A cidade é uma só? " e "Branco sai, preto fica" de Adirley Queirós.

**MARIANA LUCAS SETÚBAL**

São Paulo 2017

**MARIANA LUCAS SETÚBAL**

**IMAGENS EM CONFLITO: UTOPIA MODERNA NA PERIFERIA DA CAPITAL.**

Experiência política e estética nas obras: "A cidade é uma só? " e "Branco sai, preto fica" de Adirley Queirós.

Artigo apresentado como requisito do conclusão do curso "História, Sociedade e Cultura", no Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da PUCSP. Sob orientação do Prof. Dr. Amilcar Torrão Filho

São Paulo 2017

## **IMAGENS EM CONFLITO: UTOPIA MODERNA NA PERIFERIA DA CAPITAL.**

Experiência política e estética nas obras: "A cidade é uma só? " e "Branco sai, preto fica" de Adirley Queirós.

## **IMAGES IN CONFLICT: MODERN UTOPIA IN THE PERIPHERY OF THE CAPITAL.**

Political and aesthetic experience in the films "*A cidade é uma só?*" and "*Branco sai, preto fica*" of Adirley Queirós.

### **Resumo**

O presente artigo propõe uma reflexão entorno dos dois longas metragens do diretor Adirley Queirós: "*A Cidade é uma só?*" (2011) e "*Branco sai, preto fica*" (2014). A análise em questão é norteada pelo signo da disputa territorial: das cidades satélites e do Plano Piloto, enquanto alegoria dos limites da democracia brasileira. À medida em que esta disputa faz emergir as contradições do projeto de modernização nacional. Convoco a noção de demofobia (LYNCH, 2014) com o intuito de compreender a articulação deste conceito no processo de construção da democracia brasileira, onde a nova capital é erguida como farol da utopia.

**Palavras-Chave:** Adirley Queirós Arquitetura, Cinema, Urbanismo, Documentário, Brasília, Ceilândia, Cultura, Barbárie, Autoritarismo, Política da memória.

### **Abstract**

The present article proposes a reflection on the two feature length films directed by Adirley Queirós: "*A Cidade é uma só?*" (2011) and "*Branco sai, preto fica*" (2014). The analysis in question is guided by the territorial dispute: satellite cities and the Pilot Plan, as an allegory of the limits of Brazilian democracy. As this dispute brings out the contradictions of the project of national modernization. I call the notion of demophobia (LYNCH, 2014) in order to understand the articulation of this concept in the process of building Brazilian democracy, where the new capital is erected as a beacon of utopia.

**Keywords** Adirley Queirós Architecture, Cinema, Urbanism, Documentary, Brasilia, Ceilândia, Culture, Barbarism, Authoritarianism, Politics of memory.

*Brasília é uma grande ficção.* Assim, inicia Adirley Queirós sua fala no *Festival Adaptação* na mesa de *"Disputa pela cidade"*. Morador da Ceilândia, refere-se ao local como o primeiro "aborto territorial". Cidade satélite do D.F., cujo nome parte da abreviação de Campanha de Erradicação de Invasão (CEI) mais o sufixo "lândia". A campanha se configurou enquanto programa de "limpeza urbana" que transferiu cerca de 100 mil trabalhadores para 30Km do Plano Piloto, em uma região afastada, sem nenhum tipo de infra-estrutura. O programa iniciou durante os primeiros anos da ditadura militar, em 1969 e em 1971 a Ceilândia era inaugurada.

A chegada dos candangos para construção da nova capital gerou um inesperado cenário; o Plano Piloto não reservava lugar para eles. O arquiteto Lucio Costa autor do projeto urbanístico da nova capital, e o governo não imaginavam que o fluxo migratório seria tão intenso, e muito menos, que teria um caráter permanente. No primeiro ano da construção Brasília recebeu 65 mil trabalhadores, dos quais apenas 3,5% estavam alocados em um espaço planejado, 10,3% em locais preexistentes e 86,5% em espaços provisórios e ilegais. À medida que a data de inauguração se aproximava o fluxo migratório aumentava e o problema de alocação dessa população se agravava.

*"Meus pais foram expulsos de Brasília, sou da primeira geração pós aborto territorial. Moro em Ceilândia, periferia de Brasília, há mais de 30 anos. Eu me tornei cineasta e grande parte de meu trabalho está relacionada a este tema. Tudo aquilo que sou, que penso, tudo aquilo que minha geração é, como ela age, é fruto desta contradição de ser e não ser de Brasília",* (Saboia e Sandoval 2012: 4).

O projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer buscava romper com concepção de cidade, ainda muito marcada pela arquitetura colonial. Brasília é projetada não apenas enquanto subversão da malha urbana, mas sobretudo enquanto projeto embrionário de uma nova sociedade que assumiria como valor fundante a modernização. A história narrada é familiar a todos os brasileiros, mas seria a cidade uma só?

Taguatinga, Núcleo Bandeirante, Gama, Sobradinho, Samambaia, Santa Maria, Morro do Urubu e Ceilândia seriam a consolidação do fracasso do projeto moderno e, portanto, a certeza da impossibilidade de neutralizar a segregação sócio espacial, pretendida em sua concepção, quando menos de 10% da população habita o Plano-Piloto. A constatação é irrefutável: o símbolo não resistiria a realidade.

Brasília era a meta síntese do plano de governo de Juscelino Kubitschek, e o Programa de Metas servia como a alavanca que lançaria o Brasil no seio da modernidade. Foi o primeiro, e possivelmente, o mais ambicioso programa de modernização já apresentado no país; tinha o objetivo de efetivar mudanças na estrutura produtiva nacional.

A nova capital seria uma medida necessária para atenuar o desequilíbrio regional em nível nacional; em 1960 o Norte e o Centro- Oeste, com 64% da superfície territorial, contavam com apenas 7% da população, como também, Brasília exerceria um papel crucial na redução da inflação que freava os esforços nacionais para superar o atraso. Sustentava-se a tese de que a construção de um polo administrativo no interior do país, contribuiria para um aumento na densidade demográfica e como consequência disso o surgimento de novas fontes de riqueza e comércio através da ocupação do território.

Entre os defensores de Brasília, Pedroso da Silveira "*considerava impossível vencer a inflação sem a mudança da capital*" (SANTOS, 2012:127). A seu ver a transferência da sede do governo despertaria um maior interesse pelas diversas regiões do país, assim sendo, haveria um fomento nas atividades econômicas, que afetaria diretamente a distribuição de renda, e implicaria em uma redução da desigualdade entre regiões, impactando diretamente os índices de inflação. "*A seu ver, a inflação resultaria menos do excesso de meios de pagamento do que da sua inadequada circulação nas diversas regiões*" (SANTOS, 2012:127).

Observa-se que as justificativas rapidamente legitimam o processo de mudança da capital. Dando início a uma das empreitadas mais ousadas da história do país.

A vontade criadora dos autores: Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek encontra espaço na tabla rasa do planalto central do país.

Entretanto, o subdesenvolvimento se faz presente enquanto elemento de oposição a esta utopia do progresso, fazendo de Brasília uma típica capital latino-americana, marcada pela dualidade latente entre: progresso e atraso.

*"Vontade criadora e subdesenvolvimento do país são, pois, os termos que afrontam a realização efetiva de Brasília. É da sua confrontação que a cidade retira os elementos de sua definição atual"* (SANTOS, 2012:127).

Apartar o centro político-administrativo "das áreas onde se desenvolve o processo vital de crescente identificação entre sua história 'natural' e sua história cultural e política" (PEDROSA, 2012: 35), instaura uma dinâmica em que o aparelho do Estado isolado assume vida própria, independente de reivindicações e necessidades populares, e passa a ser ditado a partir dos interesses políticos e econômicos de uma pequena minoria. Portanto, a classe política blindada na armadura de concreto do Plano Piloto segrega o povo dos dirigentes políticos, o aparelho de estado dos principais centros urbanos, poder do povo, de forma a garantir o desenvolvimento de uma nova burocracia tecnocrata cindida da vida nacional do país.

*"Fatalmente isolada do povo, o seu governo desconhecerá, não participará senão de fora do drama de seu crescimento, do amadurecimento de sua cultura, da formação de sua personalidade. Brasília seria uma espécie de casamata impermeável aos ruídos externos, aos choques de opinião como um estado-maior que se abrigasse em cavernas subterrâneas blindadas para, no comando das operações escapar aos bombardeios e aos ataques dos teleguiados inimigos numa guerra atômica futura"* (PEDROSA, 2012: 35).

A urgência obsessiva que marcou a construção de Brasília fez emergir aspectos cruciais para reflexão; a fixação de um prazo de quarenta e dois meses para o erguimento de uma cidade em um planalto semidesértico, onde até então nenhum estabelecimento humano havia sido erguido. Tornou-se

evidente um espectro que assombrava o Brasil de Juscelino: o espectro da modernidade, como anuncia Mario Pedrosa "O Brasil esta condenado ao moderno".

Segundo Pedrosa, o imaginário do recomeço é um dos elementos atávicos da constituição nacional, desde o período colonial a América portuguesa era um local onde poderia começar de novo, e Brasília é o grande paradigma do recomeço.

Havia no planejamento um certo conservadorismo institucionalizado, que se edificava às pressas. Marcelo Roberto em artigo no *Correio da Manhã* (24/03/1957), aponta para o anacronismo presente naquilo que tange a concepção dos edifícios dos ministérios à medida em que cada ministério é o agrupamento de funções governamentais de natureza semelhante e as funções exercidas esta em contínua expansão e transformação e portanto quando o agrupamento já não mais atende as demandas de determinada conjuntura criam-se novos arranjos e conseqüentemente o conjunto dos ministérios é alterado, e, por isso, planejar para um futuro distante com base nos ministérios atuais, projetando por exemplo, um edifício para cada um seria obsoleto.

Dentre de todas as contradições e anacronismos presentes no planejamento de Brasília, talvez o mais emblemático seja a presença dos ministérios: da Marinha, Aeronáutica de Guerra no lugar de um Ministério de Defesa.

*"No seu plano, Lúcio Costa prevê ao longo do Eixo Monumental da cidade, acima do setor municipal, além das garagens da viação urbana, em seguida, de uma banda e de outra, os quartéis. Que quartéis são esses? São mesmo, segundo ele os quartéis de tropa do Exército. Dir-se-ia prever uma transplantação da Vila Militar para Brasília (...) Primeiro é de se perguntar: para que esses quartéis dentro da cidade? Segundo quais as funções específicas dessas tropas, quando a nova capital situada por isso mesmo no Planalto Central, a centenas e milhares de quilômetros do litoral se acha ao abrigo de um súbito*

*desembarque inimigo que só pode ser alcançada pelo ar” (COSTA, 1957 apud PEDROSA, 2012 pags 40-41).*

Em seu ensaio *"O Autoimperialismo"*, Benjamin Moser analisa três das principais cidades brasileiras: São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, identifica nestas características comuns, que apontam para uma cultura absolutamente predatória e autoritária. O conceito que marca sua análise é o do autoimperialismo, que remete á mais antiga das imagens do imaginário nacional: a da antropofagia.

Depredar-se, destruir-se, invadir-se, devorar-se é uma constante em nossa história. O Brasil sempre consumiu a si mesmo. Moser estende a metáfora à deglutição de seu próprio povo e território, para analisar uma retórica patriótica em que seu único propósito é o enriquecimento daqueles vieram para espoliar o território.

Há para o autor um elemento atávico que maraca nossa historiografia, se aquilo que norteia a historiografia americana é o medo do declínio, em contrapartida a historiografia brasileira é assombrada pelo espectro do progresso, uma espécie de movimento teleológico que conduziria do atraso à modernidade, a crença instrumental no progresso de um país era ter a *esperança de que, à medida que se deslanchasse, o país deixaria para trás seu passado* ( MOSER, 2016: 27).

Á vista disto, acreditar no progresso não era acreditar no Brasil. Não consistia em crer que algo positivo poderia vir de nossa história, era exatamente o contrário: *"consistia em ter esperança de que a história do país podia ser negada. Consistia em acreditar de que o Brasil poderia fugir de si mesmo"* (MOSER, 2016: 28).

O monumento de Brasília, torna latente essa contradição, o Plano-Piloto deixa escancarada a face imperialista do Brasil.

*"Os brasileiros se dizem diferentes dos outros povos latino-americanos. De modo geral, eu tendia a associar essa insistência a certo nacionalismos maçante frequente na vida brasileira. (...) – O Brasil era tão latino-americano*

*quanto desbragadamente imperialista. 'Nós' imaginávamos que um país tinha que escolher entre um e outro. Mas hoje me causa, estranhamento que essa ideia possa ter me causado estranhamento"* (MOSER, 2016:100).

Brasília é um monumento do autoimperialismo, por excelência, alocado em um país que sempre fora um lugar a ser conquistado, o assustador é que o Brasil não estava destinado a ser conquistado pelos estrangeiros, mas sim, pelos próprios brasileiros.

A capital brasileira era o símbolo máximo de um Terceiro Mundo em ascensão, a esperança para todos os países que lutavam para romper com sua condição colonial e galgar um espaço no palco das nações. A história do período pós-colonial sempre orientou-se pela perspectiva de um futuro promissor, mas o que Brasília fez (e faz) é empurrar a nação de encontro com seu passado autoritário e oligárquico.

*Inaugurada a capital, o Estado rapidamente expulsou "os pobres para periferia, segregou os funcionários públicos e parlamentares em unidades residenciais fundamentalmente idênticas – as superquadras-, de acordo com uma concepção hierárquica e segmentada da vida social, e acentuou a presença esmagadora do Estado empregador. Por outro lado, Juscelino não era alheio a nada do mundo da política e tinha de saber que o gesto da transferência da capital trazia de contrabando um efeito perverso: contribuía para o isolamento do centro de poder, distanciava o governo das demandas sociais crescentes e alienava o governante do contato do povo"* (SCHWARCZ E STARLING, 2015: 429).

É importante sublinhar que a mudança da capital para o centro do país, não era nenhuma novidade, a ideia já estava prevista na constituição de 1934 debatida em diversas ocasiões, a proposta desaparece durante o Estado Novo. Com a queda de Getúlio, quase vinte anos depois, Juscelino Kubitschek assume a tarefa para si, o "presidente da bossa nova" que garantiria o desenvolvimentismo do país descontextualiza a real motivação da mudança da capital e a reveste de um discurso integrador, onde a mudança do centro do

país seria necessário para promover um Brasil conectado; de leste a oeste, de norte a sul.

O discurso oficial forja o mito de Brasília. A narrativa construída por Kubitschek oficializa a versão do desenvolvimento do interior a partir da mudança da capital, no entanto a noção de que o então presidente estava cumprindo um desígnio institucional é apagada com erguimento da tabla rasa, segundo Christian Lynch “ a nova capital não guardaria nenhuma lembrança de 140 anos anteriores de vida independente” (LYNCH, 2014:280).

Para Christian Lynch há um elemento que caracteriza o processo de construção da democracia brasileira, que para o autor é de caráter demofóbico. Em seu estudo *Da monarquia à oligarquia: História institucional e pensamento político brasileiro (1822-1930)*, Lynch identifica a expressão de um sentimento demofóbico por parte de uma classe política brasileira, traço “onipresente na história política do país, chegando a se expressar com intensidade em momentos marcados pela ascensão das lutas das classes trabalhadoras, em sentido amplo – como aconteceu nos ciclos políticos que levaram ao golpe de 1964, à ascensão do governo Collor em 1989 e ao golpe contra o governo da Dilma em 2016” (SÁNCHEZ, 2017: 10).

Lynch parte da leitura o filósofo francês Marc Crépon, autor do livro *Élections: de la démophobie, onde* desenvolve o conceito de demofobia, segundo Crépon:

*“Denomina-se demofobia todo o método de escamotear ou de rejeitar a ‘palavra’ do povo, decorrente de alegria, apreensão ou desconfiança suscitada por este mesmo povo, que é reputado ‘ignorante’ na medida em que acabaria vítima de suas próprias afeições , sejam elas excessos de paixão ou, ao contrário, completa indiferença/.A demofobia é manifestada pelos governos, sempre que, confrontados por meio de contestações ou reivindicações populares que os incomodam, eles tentam minimizar aquela ‘palavra’ ou desacreditá-la. Mas ela constituiu também o ponto cego comum dos teóricos que fustigam as ‘derivadas; da democracia e desconfiam das eleições e seus*

*resultados, quando lhe recusam toda e qualquer legitimidade.*  
" (CRÉPON, 2012 apud LYNCH 2014: 250)

Por conseguinte é possível compreender no ato da mudança da capital para o interior do país uma medida demofóbica. Ao passo que a transferência da capital permitiria um conter os malefícios decorrentes das pressões populares sobre o governo federal, em vista que o Rio de Janeiro ficaria a mercê de *"uma população mestiça, altamente emotiva, num ambiente irritante de estufa, não parece ser a sede mais indicada para uma administração eficiente, capaz de exercer com o âmbito nacional"* argumentava Osvaldo Meira Penna, escritor e diplomata brasileiro constantemente citado por Juscelino. Mera Pena não era o único a pensar assim, o goiano Peixoto da Silveira, seguia a mesma linha de argumentação *"O Rio tende a ser cada vez mais uma cidade de vida difícil e conseqüentemente um foco de inquietação social (...) O governo supremo do país precisa funcionar em um ambiente tranquilo"*.

A ideia de que Rio de Janeiro era habitado por uma massa de potências revoltosos tornava necessário manter o aparelho de Estado afastado destes permitindo um exercício "adequado" do poder. Israel Pinheiro, futuro presidente da companhia encarregada pela construção de Brasília, a NOVACAP, defendia que:

*"Uma cidade como o Rio, pela sua amplitude e pela sua adiantada industrialização, com a conseqüente concentração das grandes massas, obriga o governo federal, pelos simples fato de estar sediado, a permanentes preocupações com assunto de ordem meramente local, desviando-lhe a atenção, com prejuízo dos problemas nacionais(...) As agitações sociais de caráter grave, fermentam de preferência, nos grandes centros, insufladas por elementos de indisciplina e desordem, os quais têm aí as condições ideais para subversão "*.

Diante do evento que teria mobilizado as massas cariocas em 1962 para impedir a adoção pelo Congresso, da solução parlamentarista que enfraquece

João Goulart, o então ex-presidente Juscelino Kubitschek declarava que o que teria sido Brasília quem garantiu a ordem democrática.

*“A democracia brasileira dificilmente poderia resistir a uma prova como essa a que foi submetida no segundo semestre de 1961, se a sede do governo federal tivesse continuado no Rio de Janeiro. Foi Brasília fator preponderante na manutenção do clima de ordem e confiança que permitiu ao Congresso reunir-se com a necessária liberdade de movimentos e deliberar sem agitações e pressões de massa. Brasília, só por isso já foi justificada”.*

Há um discurso antiurbano na escolha da troca da capital Brasília, ao mesmo tempo que é modelo de cidade modernista, é anticidade, na medida em que foge das condições essenciais de vida urbana: povo, conflito, mistura. Em consequência disto, é evidente que o projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer é um escândalo como capital de uma democracia; manter a população distanciada, isolada e controlada só faria sentido em um governo autoritário. Não à toa, logo depois de sua inauguração é instaurada a ditadura militar brasileira, e Brasília adequou-se à função da capital de um regime ditatorial de maneira assombrosa.

Nestes termos analisar a questão da territorialidade no cinema de Adirley Queirós, é compreender o signo espacial enquanto forma alegórica, naquilo que tange os limites da democracia representativa brasileira. Na esteira dessa reflexão, cabe portanto, compreender ambos os filmes: “A cidade é uma só?” e “Branco sai, preto fica”, não enquanto trato de uma exclusão original, mas sobretudo enquanto crítica de uma existência abortada, constituída às margens da sociedade.

Há na obra de Adirley Queirós do fracasso do Brasil enquanto projeto. As principais empreitadas reformistas da história nacional fracassaram. Tanto o Plano de Metas de Juscelino quanto o lulismo reciclaram mecanismos extremamente perversos de manutenção da estrutura vigente. São estas contradições que os filmes procuram apontar.

Se em seu primeiro longa-metragem *"A cidade é uma só?"* há uma crítica ao projeto de modernização nacional, partindo do signo de Brasília enquanto alegoria do autoimperialismo, em *"Branco sai, preto fica"* o diretor identifica às contradições de um projeto de inclusão, que orientou a política do país, a partir do questionamento do espaço de legitimação de uma classe que ascendeu socialmente, mas, segue negligenciada pelo Estado e que ainda nega direitos básicos a estes cidadãos.

Assim sendo, me parece que o filme *"A cidade é uma só?"* arma o território para denuncia que irá ser consolidado em *"Branco sai, preto fica"*, ao passo que é possível de identificar nos filmes uma estrutura de sentimento de uma brasilidade inconformada, que marca o desenvolvimento narrativo.

*"A noção de estrutura de sentimento foi criada para focalizar uma modalidade de relações históricas e sociais que ainda era totalmente interior à obra, e não dedutível de uma ordenação ou classificação externa. Ou seja, trata-se de descrever a presença de elementos comuns em várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseando como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma respostas a mudanças determinadas na organização social"* (CEVASCO, 2001; pgs. 152-153).

O conceito de Raymond Williams torna-se central para compreender os referencias com as quais Adirley Queirós está dialogando, à medida em que os filmes analisado são produzidos em uma conjuntura muito específica, e crucial para compreensão da crítica presente nos filmes: *"A cidade é uma só?"* é lançado em 2011, já *"Branco sai, preto fica"* em 2014, entre eles ocorrem as manifestações de junho de 2013, que marcam uma ruptura na história política do país. Portanto, é possível reconhecer nos filmes o esgotamento diante de um projeto político que não ocorreu, conforme sua promessa. Os protestos de junho sinalizam o forte desgaste que o sistema político vinha enfrentando desde o *"mensalão"* (2002), processo que implicou na prisão de parte dos líderes petistas, entre estes o poderoso ex-ministro da Casa Civil, José Dirceu.

O escândalo do mensalão ocorre em meio a uma conjuntura econômica internacional favorável, marcada pelo *boom das commodities*, o que garante não apenas a continuidade dos programas sociais, mas sobretudo sua ampliação, e somados ao carisma do então presidente Luís Inácio Lula da Silva a crise é atravessada e o prestígio recuperado. O ano de 2010, quando eleita a ex-presidenta Dilma Rousseff, o contexto já é outro e a conjuntura econômica global retrai significativamente.

Já em seu primeiro mandato Dilma Rousseff enfrentou alguns entraves tanto de ordem econômica quanto em relação com “os aliados”. A política econômica adotada pela presidenta seguia a linha daquela adotada por Lula, na qual “os recursos provenientes de exportações permitiam medidas redistributivas de forte apelo popular, o governo Dilma assistiu um gradativo estreitamento de sua margem de manobra pela deterioração das finanças públicas, redução dos níveis de crescimento e aumento do desemprego”. (CORREA e GHIROTTI, 2016:5, no prelo). É este o contexto que marca as manifestações de junho de 2013.

As mobilizações desestabilizaram todo o sistema político, alertam políticos de todos os partidos: 24 milhões de pessoas foram às ruas reivindicar melhoria no transporte público, na educação e na saúde, a bandeira apartidária marchava nas de centenas de cidades brasileiras, bravejava-se contra o sistema político corrupto vigente.

“Essas manifestações, que não conseguiram promover as mudanças demandadas, tiveram dois repiques importantes. A primeira, no segundo turno da campanha presidencial de 2014, quando a candidata Dilma derrota o candidato tucano Aécio Neves em uma disputa polarizada que recupera a mobilização dessa parcela que havia ganhado as ruas em 2013. Paralelo a isso, a polarização social que já havia se instalado com as manifestações de 2013 avança nas classes médias urbanas, que ganham autonomia desenvolvendo uma linha ativa de protesto galvanizada por ações com um verniz conservador, racista, homofóbico e xenofóbico em torno da ideia de denúncia ao “lulismo”, ao “petismo” a “esquerda”. Esse componente ganha a adesão de praticamente todos os que votaram em Aécio Neves no segundo turno de 2014.” (SANCHEZ, 2017:17)

Os filmes de Adirley Queirós expõem o paradoxo da utopia progressista, tanto em “*A cidade é uma só?*” quanto em “*Branco sai, preto fica*” há o reconhecimento da violência enquanto elemento constitutivo da narrativa oficial. Como se na história brasileira houvesse uma urgência em apagar tudo aquilo capaz de revelar as contradições, dos projetos de desenvolvimento nacional.

Em seu projeto estético as cidades satélites demarcam um estado de exclusão permanente, e a Ceilândia emerge enquanto retrato do projeto de democracia brasileira. A distância entre as cidades- satélites e o Plano- Piloto, é reforçada ao longo dos filmes a ponto de tornar intransponível, fazendo necessária a utilização de um passaporte para deixar a periferia e adentrar o centro da capital federal. Tanto em “*A cidade é uma só?*” quanto “*Branco sai, preto fica*” a fotografia do filme mostra-se muito mais à vontade nas ruas estreitas e nas casa subterrâneas da Ceilândia, onde o progresso não chegou e a democracia não simula um ideal inatingível, do que na utopia modernista do Plano Piloto.

O signo da disputa territorial no cinema de Adirley Queirós marca a entrada na discussão política e sustenta o debate estético. A partir do resgate das narrativas silenciadas garantido por meio da forma documental é obtido ao mesmo tempo a partilha da experiência traumática e a fabulação da memória oprimida, enquanto ferramenta de combate ao poder público, “*da nossa memória fabulamos nós mesmos*” anuncia a legenda final do filme “*Branco sai, preto fica*”. Na dimensão política, a Ceilândia apresenta um estado de exclusão permanente que atravessa: o Plano de Metas do JK, a ditadura militar brasileira e uma política de inclusão que marca os anos do PT no poder, o desenvolvimentismo condena sempre a exclusão.

Em ambos os filmes a posição é clara: *Brasília fica fora da cidade*, como defendia Clarice Lispector. É na periferia da capital que os contrastes evidenciam-se e que portanto a crítica ganha força e densidade, partindo das bases heterogêneas da formação nacional, Adirley Queirós é capaz de organizar sua crítica, supostamente regional em uma dimensão de síntese nacional, assim sendo, para falar de Brasília o diretor nunca a filma, em momento algum o Plano Piloto aparece e enquanto lugar de permanência, a

promessa de Niemeyer e Lucio Costa se cumpre às avessas, o Plano Piloto é o lugar por onde todos passam mas nunca param, onde ninguém se encontra e todos vagam na imensidão do planalto central. Só é possível representar Brasília se falar daquilo que é ausência, seja enquanto utopia política ou modernista, Brasília é constituída e sustentada por ausências e apagamentos, para dizer a forma encontrada para tornar a ausência presença é fazer emergir a história da Ceilândia, é evidenciando um pacto de exclusão que é possível enxergar as contradições da democracia.

Se Brasília é a expressão por excelência do futurismo, há uma descontextualização deste símbolo nos filmes em questão. Se havia por parte do governo a busca da superação do subdesenvolvimento, o Plano Piloto realiza uma "inversão desenvolvimentista" (HOLSTON 2010:89), ao expulsar os candangos do local e lançá-los nas cidades satélites. Nestes termos, o Estado torna-se diretamente responsável pelo processo de favelização de



Brasília, ao passo que as medidas adotadas para superar a pobreza do país só fazem impulsionar a desigualdade. É deste paradoxo que o filme "A cidade é uma só?" constitui-se, enquanto "contra-memória" (MESQUITA, 2015; 5) desta narrativa histórica.

Assumidamente político "A cidade é uma só?" retorna ao passado através de um confronto com o tempo presente. A questão territorial é a problemática central na qual a crítica do filme irá se organizar, seja na Campanha de Erradicação de Invasões ou através da especulação imobiliária,

atualizando signos de atuação do Estado e da política na vida atual de seus moradores.

A certeza de que o presente é consequência de uma promessa passada que não se cumpre é o que mobiliza a trama e ergue a crítica. Este procedimento de cobrança de dívida ocorre através de algumas operações dramáticas, seja quando Dildu, personagem central, deputado distrital do PCN (Partido da Correria Nacional) promove sua campanha e uma das plataformas é o pagamento da indenização, nunca recebida pelos moradores removidos. Ou de maneira mais sutil, nas sequencias de deslocamento em que os personagens que parecem nunca chegar a lugar algum, outro importante mecanismo de composição do discurso fílmico é o próprio procedimento de montagem: *anárquico e dissensual* (FELDMAN), já na abertura da "A cidade é uma só?" Adirley Queirós pontua o tom que o filme seguirá.

Após a animação que incendeia o Plano Piloto, o título do filme aparece e ao fundo um áudio retirado de um arquivo: "Aí está Brasília, tantos anos se passaram. A cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole" e a imagem que aparece na tela é a de um carro percorrendo as ruas estreitas da Ceilândia. O contraste promovido pela imagem e áudio é reforça o sentido crítico da denuncia do filme, a justaposição de arquivos às imagens da realidade atual da Ceilândia impulsiona um questionamento ao discurso oficial. Este procedimento percorre toda a narrativa, a implicação é extremamente complexa pois prolonga a dimensão do contraste entre *vida e propaganda* (MESQUITA, 2011: 6).

O filme organiza-se em torno de três personagens: Zé Bigode, um pequeno especulador, que expressa uma linha de continuidade histórica política; Nancy, que confere ao filme uma ancoragem documental, é a voz narrativa que garante o fio condutor do filme, sua busca é por algum documento que comprove seu relato, a personagem juntamente com a equipe do filme vasculha os arquivos de Brasília à procura do material do jingle, uma busca por uma memória da ditadura militar, que, não consta nem mesmo nos arquivos públicos, a solução diante da falta de memória: é ficionalizar o documento, para garantir a apreensão do fato histórico na memória coletiva do país. E por fim o personagem do Dildu, que também atua a partir de um jingle,

marcado novamente pelo confronto entre vida e propaganda, a partir da constatação da realidade e suas reivindicações. O momento síntese é quando Dildu caminha solitariamente na contramão da carreta do então partido do poder, o PT, partido do qual ele não faz parte. Nesta sequência parece haver o reconhecimento de uma distância intransponível entre a democracia representativa, sua forma de atuação e o povo. É uma sequência absolutamente desoladora, Dildu



completamente só irrepresentável politicamente, vagando na contramão da imensidão do planalto central.

Aqui caberia salientar, que enquanto a organização de "*A cidade é uma só?*" se dá a partir do deslocamento e interação de três núcleos narrativos; Dildu, Zé do Bigode e Nancy, "*Branco sai, preto fica*" se organiza a partir de núcleos solitários; Sartana, Marquim e Dimas Cravalaças, personagens que nunca são filmados em conjunto, nesta perspectiva, o filme evidencia, não apenas o caráter opressor do território urbano, onde qualquer tipo de interação inexistente, como se o tempo inteiro, a cidade tentasse expelir aqueles personagens, que, a duras custas sobrevivem no limite do perímetro urbano, mas acima de tudo a opção por articular a narrativa através destes núcleos solitários, rompe com um possível sentimento de pertencimento coletivo, firmando um pacto de mutilação identitária social.

Diferente de "*A cidade é uma só?*", onde a narrativa estrutura-se em torno de um resgate do passado como tentativa de compreender o presente, "*Branco sai preto fica*" trata de uma experiência futura, em que a população periférica negra **segue** marginalizada, segregada e depredada. Não se trata de uma distopia de ficção científica, Adirley Queirós faz um deslocamento dos

signos clássicos do gênero cinematográfico, tornando-os um abrigo de memórias.

Para abordar um evento real ocorrido em 1986 no baile *black* do



Quarentão onde em uma batida policial, o representante do Estado brasileiro, ordena aos brados: "*Branco sai, e preto fica. Porra!*" O preto fica, para chacina, para depredação, para violência institucionalizada enquanto o branco é ordenado a se retirar. Dois dos personagens da trama

sofrem em seus corpos os impactos dessa política pública: Marquim fica paraplégico, e passa a viver em uma cadeira de rodas, enquanto Sartana tem sua perna amputada após ser atropelado pela cavalaria. Em 2070, o agente terceirizado pelo Estado brasileiro, Dimas Cravalanças, é enviado para investigar os crimes cometidos pelo Estado contra a população negra periférica. Em que a investigação do ocorrido de 1986 converte-se em prova fundamental para incriminar o Estado.

Curioso notar que, neste panorama de cobrança de dívida histórica, Adirley Queirós problematiza a dimensão espaço e tempo, por meio do prolongamento do trauma. O diretor distancia-se de uma representação idealizada do passado, numa tentativa de irromper com a paralisia causada pela nostalgia, o passado é marcado por música, massacre, amizade e preconceito. O que interessa ao diretor não é a lembrança ou mesmo a partilha do trauma, mas a maneira como este será resignificado, a forma como Marquim e Sartana vão agir sobre o trauma. Uma importante estratégia utilizada é a aproximação do futuro de 2070 com o presente 2014, se a história do cinema é marcada por inúmeras ficções científicas em que as

idades são articuladas como importante demarcador de tempos futuros, seja: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Metropolis* (Fritz Lang), *Alphaville* (Jean-Luc Godard 1965). Os exemplos são muitos, mas o que interessa é compreender que existe aí, portanto, uma encruzilhada formal e temporal, pois, se nos gêneros de ficções científica apocalípticos o futuro é representado como lugar distante e distópico, no filme fica evidente que a distopia esta no tempo presente. E o tempo futuro, de onde vem Dimas Cravalanças, “a vanguarda cristã assume o poder” e o Estado que terceirizou seus serviços perde seu portal de teletransporte, portanto um Estado que segue incompetente. Nas palavras de Cravalanças “Voltar, para quê? Que vou fazer nesse futuro?”

*“Ao invés de uma excessiva ‘psicologização’ do trauma passado- da maneira como rebate em quem o viveu-, o filme o toma como catástrofe em que antecede um presente sombrio. A perda contamina toda a mise-en-scène da atualidade, e terá repercussões direta no encaminhamento para o futuro, interrompido pela execução de uma vingança individual, mas que alveja toda uma concepção de cidade, um projeto nacional, uma ordem social e até um regime temporal” (MESQUITA 2015, 13).*

Marquim conspira sua vingança construindo uma bomba cultural, que será lançada no Plano Piloto; e tudo aquilo que fora silenciado por tantos anos vai ecoar e explodir o aparelho político brasileiro. Dimas Cravalanças seria recompensado caso fosse capaz de evitar a “grande explosão”. No entanto, Cravalanças opta por ficar não impondo nenhum entrave para o lançamento da bomba.

Em “*Branco sai preto fica*”, Adirley Queirós sintetiza a experiência das últimas décadas da democracia brasileira, através do olhar de jovens negros morados da periferia da capital: perpetuação da violência, racismo institucionalizado, segregação espacial, retração política, predação ambiental. A constatação é “*a impossibilidade de constituição de um sujeito político em um ‘território de precariedade*” (RIZEK, 2011 apud MACIEL e OLIVEIRA, 2015).

A promessa feita pelo Estado reparador de: justiça social, inclusão política e inserção no mercado não passam de ficção científica. O filme não se

ilude momento algum, não é possível encontrar condições de superação dentro de um espaço de reprodução.

Logo, não apenas reconhece-se, a reafirmação de uma estrutura política e econômica, tradicional, mas também das contradições agudas em especial, naquilo que tange o legado do povo brasileiro e o exercício da cidadania.

A especulação distópica de Adirley Queirós chega a seu ponto máximo quando identifica a urgência de um marco zero, e para ele seria: explodir Brasília, apagar o paradigma do apagamento. Ambos os filmes partem dessa premissa, seja no início de "A cidade é uma só ?" Quando a planta do Plano Piloto é incinerada, ou em "Branco sai, preto fica", no ato terrorista final, em que a bomba cultural é lançada no Plano Piloto.

A Brasília de Adirley Queirós, é de fato uma dramática ficção. Fica claro que para sustentar sua crítica a capital é representada enquanto contra-utopia: modernista, desenvolvimentista, urbanista, portanto democrática. Nestes termos, arrisco dizer, que Brasília é o personagem principal em seus filmes. E é através deste personagem em que o diretor evoca as principais contradições nacionais: segregação, racismo, autoritarismo, apagamento, violência, exclusão, depredação. Brasília o paradigma do apagamento, é portanto: o paradigma do Brasil

## ***Bibliografia***

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Brasília no projeto moderno de Mário Pedrosa. In XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org) Brasília Antologia Crítica (2012)
- BERMAN, Marshall. (1982). *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia de bolso.
- BEÚ, Edson (2013). *Os filhos dos Candangos. Brasília sob o olhar da periferia*. Brasília: Editora UnB
- BRASIL, André (2015). *Quando o antecampo se avizinha. Duas notas sobre o engajamento em A cidade é uma só?* In Revista Negativo.
- CEVASCO, Maria Elisa (2001). *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra.
- CHOAY, Françoise (2001) *Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.
- \_\_\_\_\_. (2015) *O Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CORREA, José, e GHIROTT, Mariana (2016). *Brasil: Crise do petismo e esgotamento do distributivismo extrativista*.
- \_\_\_\_\_. Brasília uma capital pré- fabricada In XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org) Brasília Antologia Crítica (2012)
- COSTA, Everaldo Batista e PELUSO, Marília Luiza (2013) *Territórios da Memória Candanga na construção da capital do Brasil (1956-1971)*. XIII Simpósio Nacional de Geografia Urbana.
- HOLSTON, James (2010). *A cidade modernista: uma crítica a Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das letras.
- LÖWY, Micheal, (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ' Sobre o conceito de história' "*. São Paulo: Boitempo.
- LYNCH, Christian Edward Cyril (2014). *Da monarquia à oligarquia. História institucional do pensamento político brasileiro (1822-1930)*. Rio de Janeiro: Editora Alameda.
- MACIEL, Danielle e OLIVEIRA, Taiguara. *Cultura, reparação e revanche em tempos de guerra: comentários sobre "Branco sai, preto fica", de Adirley Queirós* In Revista Cinética.
- MESQUITA, Claudia (2015). *Memória contra utopia: Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014) in Compós*.

\_\_\_\_\_ (2011). Um drama documentário? – atualidade e história em A cidade é uma só? Belo Horizonte: Devires.

MOSER, Benjamin (2016). *Autoimperialismo. Três ensaios sobre o Brasil*. São Paulo: Crítica.

SANCHEZ, Félix Ruiz (2017). *A distonia da dominação: Como as elites colocaram poder político fora de compasso*. In

SCHWARCZ, Lilia Moritz, e STARLING, Heliosa, (2014). *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

VIRILIO, Paul. (1993). *O espaço crítico e as perspectivas do Tempo Real*. São Paulo: editora 34.

WILLIAMS, Raymond. (2013). *A Política e as Letras*. São Paulo: Editora Unesp.