

Ceilândia, Cidade Aberta: a periferia como presença insurgente em *A cidade é uma só?* (2011)¹

João Paulo de Freitas Campos (USP)²

Resumo: A tarefa deste ensaio é analisar a figuração do espaço urbano no filme *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós. Partimos da hipótese de que este filme elabora uma narrativa que pensa as cisuras do Distrito Federal, revelando aspectos da relação entre Brasília (Plano Piloto) e seus outros (Cidades-Satélites). A obra apresenta um motivo recorrente na obra do cineasta brasileiro: a perambulação dos personagens pelo espaço urbano entre Brasília e Ceilândia, cidades vizinhas cujas relações desenhadas no filme revelam a paisagem desigual de Brasília e seu entorno. Saltando à origem histórica do conflito espacial em questão e desenvolvendo um jogo dramático que coloca personagens em movimento entre o centro e a periferia, o filme de Queirós constrói um registro que fricciona documentário e ficção, além de confrontar passado e presente através da montagem, com o objetivo de subverter as “narrativas do progresso” (TSING, 2015) da nação brasileira moderna. Concluimos que este filme figura a periferia brasiliense como uma “presença insurgente” (ADERALDO, 2018) capaz de questionar a utopia modernista que serve como um “manto mito-poético” (HOLSTON, 1993) de Brasília, ofuscando suas origens históricas e os conflitos de classe que explodiram neste processo.

Palavras-chave: análise de filmes; espaço urbano; estética e política

“Brasília, o muro que separa”

Adrián Gorelik (2005) interpreta Brasília como a mais importante aventura estética do modernismo. Para o autor, Brasília funciona como um museu da modernidade, expressão da epopeia política e artística de que foi resultado. Uma das características

¹ Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022. Este trabalho foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Membro dos grupos Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA-USP) e História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC-USP).

principais da cidade é a “notável auto-consciência que as construções da cidade revelam acerca da epopéia que protagonizam” (GORELIK, 2005, p. 155). A cidade-monumento seria, portanto, um caso bem sucedido de uma relação entre dirigismo estatal com matizes nacionalistas e a atividade artística das vanguardas, aspecto comum da modernidade arquitetônica da América Latina. Essa relação de mecenato estatal produziu importantes alianças entre políticos, arquitetos e urbanistas, como o caso de Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.

A perspectiva histórica dos grandes feitos de heróis nacionais de Brasília encontra suas entranhas nas cidades-satélites do Distrito Federal. Em sua etnografia crítica sobre a “cidade modernista”, James Holston escreve que um “manto mitopoético” cobriu a instauração de Brasília, ofuscando suas origens históricas, seu processo de construção e ocupação (HOLSTON, 1993, p. 199). Começar de novo era o mote do projeto – uma cidade-limiar, alvorada de um novo Brasil. Contudo, não foram mobilizados apenas elementos utópicos no projeto da nova capital. “Fundada em um paradoxo, a sociedade brasiliense desenvolveu-se a partir da interação entre seus elementos utópicos e distópicos” (HOLSTON, 1993, p. 200). Para sua construção, foi contratada mão-de-obra barata. Pobres de todo o Brasil chegavam ao novo mundo, principalmente do norte e nordeste. Assim, Brasília já havia incorporado, antes mesmo de sua construção, o Brasil que pretendia negar. Diante desse paradoxo, as autoridades usaram poderes “administrativos e policiais para remover a força de trabalho da capital construída” (HOLSTON, 1993, p. 200). A Ceilândia foi apenas um dos resultados dessa expulsão em massa dos trabalhadores pobres que habitavam o Plano Piloto. Nos filmes de Queirós, percebemos o interesse em mostrar que tal processo de instauração da modernidade brasileira foi realizado à custa de trabalhadores que tiveram seus direitos de moradia na nova cidade negados. As pessoas que construíram a “cidade radiosa” não tinham o direito de morar dentro de seus contornos. Foram todos “jogados na periferia”, como canta a personagem Nancy em *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011).

No curta-metragem *Rap: o canto da Ceilândia* (2005) o cineasta brasileiro Adirley Queirós se confrontava com uma problemática que se tornou um elemento de suma importância para seus próximos filmes. Trata-se da relação entre as cidades vizinhas Ceilândia e Brasília. Ao ser indagado sobre Brasília, Marquim do Tropa de Elite, um dos interlocutores mais presentes nos filmes posteriores de Queirós, anuncia para os

espectadores: “Brasília? O muro que separa”. A cidade modernista aparece, portanto, como signo da exclusão espacial e motiva a revolta dos habitantes da Ceilândia. Em *A cidade é uma só?* Queirós volta a saltar para a origem desse conflito territorial, animando no presente uma sensibilidade que pensa as fronteiras que separam Brasília e Ceilândia - o Plano Piloto e a Cidade-Satélite. Cidades vizinhas, cidades inimigas.

A tarefa deste ensaio é analisar a figuração do espaço urbano no filme *A cidade é uma só?*. Partimos da hipótese de que o filme de Adirley Queirós elabora um pensamento sobre as cisuras do Distrito Federal, revelando aspectos da relação entre Brasília (Plano Piloto) e seus outros (Cidades-Satélites). Nosso interesse é analisar como o cinema constrói discursos sobre as cidades, tomando o filme em questão como corpus de estudo. Como nossos pensadores do cinema pensam a cidade? (PEIXOTO, 2006, p. 178). Como se dá a relação entre Brasília e Ceilândia no pensamento que *A cidade é uma só?* se esforça em construir?

O filme em questão constrói uma imagem de Ceilândia através de sua relação com Brasília. Um motivo importante da obra é a perambulação de personagens entre as duas cidades. Nesse texto, perseguiremos as andanças urbanas de dois homens que dividem seu tempo entre o trabalho e a campanha política para lançar um candidato favelado nas eleições distritais do Distrito Federal do Brasil, a saber: Zé Bigode (interpretado por Wellington Abreu) e Dildu (interpretado por Dilmar Durães). O primeiro é um grileiro em busca de lotes para compra e venda; o segundo é um faxineiro que trabalha em Brasília e se inicia na política na campanha supracitada. A personagem Nancy, por sua vez, aparece de maneira distinta dos outros protagonistas da obra. Suas memórias são registradas em entrevistas e na sua busca de materiais de arquivo sobre a Campanha de Erradicação das Invasões, processo social que fundou a cidade de Ceilândia.

Para a discussão que pretendemos estabelecer neste ensaio o cinema é considerado uma prática espacial (SHIEL, 2001). Uma máquina que apresenta uma “habilidade contundente e distintiva de capturar e expressar a complexidade espacial, a diversidade e o dinamismo social da cidade através da *mise-en-scène*, filmagens em locação, iluminação, fotografia e montagem” (SHIEL, 2001, p. 1). Isso nos leva a uma orientação teórico-metodológica que distingue o cinema primordialmente como um “sistema espacial” com o “potencial de iluminar os espaços vividos da cidade e das sociedades urbanas” (SHIEL, 2001, p. 6). O filme de Queirós apresenta o espaço urbano para além

de simples cenário: trata-se das cidades de Ceilândia e Brasília como forças motrizes do filme.

Podemos dizer que Adirley Queirós apresenta um olhar muito próximo aos lugares que filma. Trata-se de um registro ao nível da rua, com uma atenção especial às movimentações cotidianas de Ceilândia, mas também aos trânsitos de personagens da classe trabalhadora entre a Cidade-Satélite e Brasília. Isso ocorre pois o cineasta é um exímio observador das cidades, por um lado, mas também por ele ocupar uma posição privilegiada para registrar as dinâmicas urbanas do Distrito Federal.

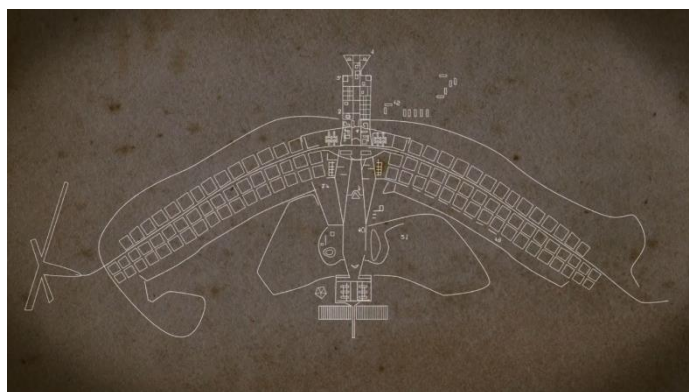
Adirley Queirós vive e trabalha na Ceilândia. Desde seus estudos na Universidade de Brasília o autor realiza uma pesquisa sobre a história da cidade e seus habitantes. Trata-se de um autor que começa sua filmografia a partir de uma investigação prévia dos espaços e pessoas que se tornaram protagonistas de seus filmes. Cerca de sete anos atrás, o cineasta comentou em entrevista esse ímpeto investigativo: “Pesquisei muito durante três anos, comecei a fazer entrevistas com muita gente. Tenho mais de 400 fitas: um arquivo de pessoas da cidade” (MENA *et al*, 2015, p. 21). Queirós é, portanto, um cineasta que realiza, desde a faculdade, uma reflexão sobre a Ceilândia e seu entorno. Este processo rigoroso de pesquisa estrutura a elaboração de seus filmes. Em outras palavras, é a partir deste desejo de conhecimento e pesquisa - que a experiência universitária pode ter potencializado ou desdobrado - que Queirós realiza suas surpreendentes obras. Isso nos permite dizer que seus filmes são responsáveis por criar uma espécie de museu de Ceilândia – um atlas da periferia brasiliense construído sob o prisma do confronto entre centro e periferia.

“Nem todas cidades são cinemáticas”, afirma Giuliana Bruno (1997). Grandes metrópoles como Nova York e Paris, ou mesmo Rio de Janeiro e São Paulo, atraíram artistas de toda sorte a filmarem, pintarem ou descreverem textualmente suas paisagens. São cidades fotogênicas devido tanto a questões naturais quanto à exuberância arquitetônica que caracteriza de maneira distinta cada uma dessas localidades. Outro elemento que produz esse efeito magnético é o movimento intenso que estrutura o cotidiano do espaço urbano desses centros metropolitanos – o movimento de mercadorias, de pessoas, máquinas, imagens, obras de arte, atrações turísticas. Se é o gesto reiterado de filmar o espaço urbano real, seja através do registro documentário ou pelos expedientes da ficção, que faz a cidade se tornar cinemática, podemos dizer, sem dúvidas, que a obra

de Adirley Queirós é responsável por transformar Ceilândia numa “cidade cinemática” (CLARKE, 1997). Seu cinema tem explorado, como veremos, paisagens reais de Ceilândia e seu entorno para além de meros cenários. Neste ensaio, portanto, pretendo conduzir o leitor e a leitora à uma viagem por caminhos imaginários entre Ceilândia e Brasília. Vamos ao filme.

Andanças urbanas entre Ceilândia e Brasília

A sessão começa e a primeira coisa que vemos é um letreiro anunciando que o filme foi parcialmente produzido com recursos de um edital público cuja temática é “Brasília: 50 anos”. No entanto, a obra conta a história de Ceilândia e sua relação com Brasília a partir da perambulação de dois personagens ficcionais e pela escavação de memórias de uma personagem real. Este material é articulado a imagens e sons de arquivos sobre a origem de Ceilândia no desejo de historicizar a Cidade-Satélite.



Fotograma de *A cidade é uma só?*

Depois dos créditos iniciais escutamos o ronco gritalhão do motor de um carro enquanto o mapa de Brasília se desenha sob o ecrã para logo ser incendiado por efeitos digitais – um filme incendiário. Uma porta de carro se fecha estrondosamente e a cena começa. Um homem de óculos escuros sai do carro velho para fazer uma ligação. O personagem está negociando um lote no meio de uma mata. Os dois sujeitos da ligação se encontram no lote: uma casa semi-construída com vistas para exuberantes montanhas. Eles especulam sobre o futuro crescimento da região - o dono do lote diz: “Tá vendo aí, ó? Tudo loteado. Ali, no caminhão verde, tem um lotão de 50 de frente que vai até lá embaixo, no córrego. O cara dividiu tudo 5 por 10. Vai ganhar a maior grana. Eu não vou ver, mas isso aqui, ó, logo vai estar loteado igual lá em cima. E não demora ele abre aí

um caminho, bota uma ponte e vai sair lá em Águas Lindas”. O homem de óculos escuro responde “Será?” e se cala para mirar a paisagem. “Se não comprar agora, não compra nunca mais”, diz o dono da propriedade. Dois aventureiros imaginando o processo de periferização que nasceu com Brasília e não cessou 50 anos depois de sua fundação. Os personagens observam e especulam um tecido urbano em constante transformação - em plena expansão. A cena é cortada pelo som de obras e a subsequente aparição da cartela com o título do filme: *A cidade é uma só?*. Trata-se de um filme cuja força expressiva vem do chão das cidades do Distrito Federal – por seus caminhos vamos descobrindo a construção de Brasília e Ceilândia.

O letreiro surge com a voz de Oscar Niemeyer na banda sonora: “Aí está Brasília, tantos anos passados. A cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole”. Um corte nos transporta para dentro de um ruidoso automóvel: enxergamos pelo para-brisas do carro o seu percurso por uma rua de terra: um horizonte noturno parcialmente iluminado. Na banda sonora uma rádio troca estações até chegar na voz de Juscelino Kubitschek que entoia com brado: “Deste Planalto Central, essa solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos, mais uma vez, sobre o amanhã de meu país e antevejo esta alvorada com uma fé inquebrantável e uma consciência sem limites no seu grande destino”. Nota-se o tom epopeico característico de JK, que expressa a construção de Brasília como uma grande aventura nacional. O discurso que celebra o progresso representado pela fundação de Brasília se choca com registros da atualidade da vida de trabalhadores da periferia produzida pela fundação da nova capital brasileira.

Queirós confronta o discurso do herói nacional com a deambulação pelas ruas de terra avermelhada: vemos pessoas andando no escuro e a fraca luz de postes. O plano-sequência revela alguns aspectos do espaço urbano: ruas de terra mal iluminadas e casas humildes. *A cidade é uma só?* começa, portanto, pelas beiradas: na periferia da periferia. Estamos nos arredores de Ceilândia, região conhecida por Sol Nascente – a maior favela da América Latina. O carro treme e a câmera balança, nos mostrando um vislumbre da vida na periferia do Distrito Federal. O confronto entre a paisagem atual de Ceilândia com o material sonoro de arquivo coloca este vestígio do passado numa posição crítica no agora. Os sonhos de progresso realizados na construção de Brasília não resolveram os

problemas relacionados à pobreza e ao processo permanente de periferização da classe trabalhadora. Uma navegação sensorial repleta de tensão entre imagem e som.

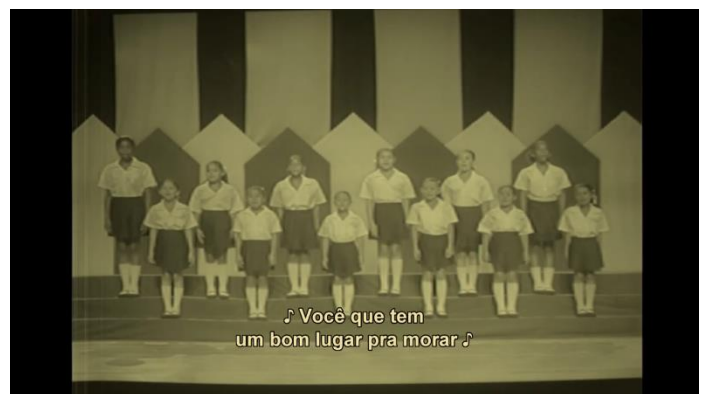
O que se segue é um duplo movimento: perseguimos a perambulação de Dildu e Zé Bigode e a lembrança de Nancy Araújo. A montagem emaranha as trajetórias desses três personagens que se deslocam no espaço e se aprofundam no tempo, nos mostrando aspectos da relação entre Brasília e Ceilândia. Como afirma Cláudia Mesquita (2011), o filme de Queirós junta dois gestos, o documentário mais tradicional que persegue as memórias de Nancy e os jogos dramáticos levados a cabo pelos dois personagens supracitados na Ceilândia da atualidade. Isto leva a autora a afirmar que *A cidade é uma só?* é um “drama documentário”.

Em Ceilândia os protagonistas se encontram para atividades lúdicas como o baile de hip hop e o parque de diversões. No primeiro, Dildu canta um rap com seu amigo Marquinho e dança com emoção. No parque, Dildu passeia com a namorada, se diverte com as máquinas e brinca de tiro ao alvo – “vamos matar os federais”, afirma o personagem em tom jocoso. Ceilândia também funciona no filme como espaço da campanha política de Dildu, que conta com a ajuda de Zé Bigode. Sua campanha evoca o passado traumático da transferência urbana que fundou Ceilândia, além de prometer serviços básicos de saúde e cultura para a população pobre de Ceilândia. Além disso, Zé Bigode não cessa sua circulação pela periferia de Brasília. Ele navega pelas ruas da cidade em busca de lotes e apartamentos, um negociante que nos conduz por paisagens de sua quebrada.

Depois de terminar a panfletagem de seu material de campanha, Dildu caminha com Zé Bigode num campo aberto do Eixo Monumental de Brasília. No horizonte vemos a Praça dos Três Poderes. Tal qual uma miragem, conseguimos distinguir ao longe o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Supremo Tribunal Federal, paisagem que sintetiza o poder da República. “Canseira! Hoje engrossa. Tô cansado”. Dildu e Zé Bigode reclamam da longa distância do caminho que eles seguem e deboçam dos prédios: “Aquilo é um forno de biscoito? É um pão de queijo rachado?”, diz o personagem com escárnio. Eles zombam das formas exuberantes dos monumentos modernistas, desautorizando sua beleza e imponência.

Noutra cena os dois personagens se perdem em Brasília de carro e reclamam da confusão das vias da cidade. Dildu começa a exclamar: “Ninguém tem sorte aqui. Nós tem que sumir daqui. Nosso negócio é pra lá! Norte! Norte! Norte! Norte!”, indicando o pertencimento deles à Ceilândia, que fica a norte do Plano Piloto. Brasília surge no filme, portanto, como espaço alienígena, lugar da confusão, do desconforto e do escárnio dos personagens Dildu e Zé Bigode. Além disso, o carro, símbolo maior da motricidade urbana, se torna aqui veículo do caos e da perdição, arma que provoca a fantasia de pacificidade e ordem do desenho urbano de Brasília.

Enquanto Dildu e Zé Bigode se movimentam pelo espaço, Nancy se afunda no tempo de sua lembrança. Sua presença é responsável por historicizar Ceilândia. Entre sua voz e imagens e sons de arquivo, vamos conhecendo a história da cidade a partir do processo de transferência dos habitantes da antiga Vila IAPI para o que ficou conhecido como Ceilândia. A Campanha de Erradicação das Invasões (CEI) toma forma por notícias de jornais, relatos de Nancy e também pela reencenação do jingle que dá nome ao filme de Queirós. Nos anos 1970, Nancy participou da campanha com outras crianças de um colégio da Vila IAPI. Juntas elas cantaram o jingle “A cidade é uma só” na televisão, no rádio e pela cidade de Brasília. O jingle celebrava a remoção como uma resolução harmônica do problema urbano que a Vila IAPI representava para o governo e seus registros foram supostamente perdidos. Durante o filme Nancy conta esta história numa perspectiva crítica à ação governamental e organiza a reencenação do jingle de propaganda do governo com crianças da atualidade, numa gravação que produz um novo arquivo, inexistente até então. Há uma clara fricção de vozes no filme: a voz da testemunha, Nancy, e a voz do poder, representada pelos materiais sonoros e visuais de arquivos oficiais. Em vez de Na perspectiva de Queirós, a história é feita de confrontos.



Fotogramas de *A cidade é uma só?*

Um aspecto que caracteriza as articulações de materiais historiográficos em *A cidade é uma só?* merece ser comentado. Nota-se que o filme não expõe apenas o discurso oficial do poder, e tampouco se engaja numa apologia militante do ponto de vista dos oprimidos. O que importa para a obra é a articulação de duas perspectivas dissonantes do evento histórico em questão, o que produz choques entre as vozes inscritas no filme pela montagem. Uma concepção dialética da história e do cinema subjaz esta orientação estético-política. Sob forte influência da documentarista Dácia Ibiapina e de Vladimir Carvalho, o filme de Queirós procura expor contradições.

O espaço urbano figurado em *A cidade é uma só?* é produzido pela interação de personagens distintos (Dildu, Zé Bigode e Nancy), o que se aproxima do conceito alternativo de espaço elaborado por Doreen Massey (2008) em seu ensaio intitulado *Pelo Espaço*. Trata-se de espaço como algo sempre em processo de reinvenção, no limiar permanente de sua transformação. Multifacetada e aberta à heterogeneidade de narrativas, esta acepção da espacialidade nos oferece um conceito que questiona a ideia de espaço como simples superfície que as pessoas atravessam a favor de uma noção dinâmica que enfatiza a importância das relações sociais para pensar o espaço contemporâneo. É a partir da experiência urbana dos três personagens principais que a cidade toma substância no filme de Queirós.

Uma cena notável mostra um primeiro plano de Dildu dormindo no ônibus noturno depois de trabalhar como faxineiro num prédio de Brasília. Sua presença no transporte público é recorrente no filme. Nesta cena, percebemos a fisionomia de um homem exausto. Olhos cerrados e cabeça encostada no vidro do automóvel. Na banda sonora escutamos um material de arquivo que entoia uma celebração da nova capital sobreposto à imagem do personagem: “Os longos caminhos da civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul. Todo o vasto sistema circulatório de um país cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura”. Um corte nos transporta para o prédio em que Dildu trabalha. O homem limpa o ambiente com movimentos enérgicos e depois enxuga o suor do rosto com a manga da camisa. O discurso do passado encontra a atualidade da vida na periferia brasiliense presentificada pelo semblante deste personagem esgotado pelo trabalho e a candidatura. O passado dos vencedores é posto em crise pela montagem que o confronta com o presente na perspectiva de um personagem da classe trabalhadora.



Fotogramas de *A cidade é uma só?*

Nas cenas em que encontramos o personagem em paisagens desoladoras ele emerge como um avatar do homem comum da periferia, um trabalhador marginalizado que “habita um mundo coletivo compartilhado de individualidade indiscernível, por estar imerso num tecido de silêncio e ruídos do dia-a-dia” (FURTADO, 2019, p. 126). Dildu é, portanto, um representante dos humilhados e ofendidos de Brasília - um trabalhador *outsider*, pobre e negro que não tem poder institucional. Como notou Gustavo Procopio Furtado (2019), “em relação ao político entendido como um campo estratégico, com instituições, normas, distribuições de poder e autoridade consolidadas, além de atores sociais autorizados, Dildu não é um participante” (FURTADO, 2019, p. 127). Um anônimo da periferia brasiliense que, apesar de sua situação de subalternidade, metamorfoseia a sujeição expressa nas cenas de labuta e solidão em fúria em sua campanha política frenética.

Em diversas cenas acompanhamos a campanha de rua de Dildu e seus companheiros. O faxineiro é filiado ao fictício Partido da Correria Nacional, um partido político que representa os marginalizados das periferias urbanas. Seguimos os personagens em panfletagens em diversos espaços da cidade e escutamos suas propostas berradas para os transeuntes. A campanha é sustentada, em larga medida, pela promessa de luta por melhores condições de vida na periferia, assim como pela condenação dos efeitos deletérios da segregação espacial no Distrito Federal. Trata-se de uma ação que ensaia uma espécie de revanche da periferia contra Brasília - um acerto de contas em relação à injustiça representada pela expulsão dos pobres da cidade para o que hoje é a Ceilândia. “Uma de minhas bandeiras é a indenização pros antigos moradores do IAPI, Morro do Urubu, Placa da Mercedes, Curral das Éguas... que foi abortado na Ceilândia sem indenização”, diz Dildu rápida e intensamente no meio da rua ensolarada.



Fotogramas de *A cidade é uma só?*

Os companheiros de militância passam de casa em casa, de esquina em esquina. Eles distribuem panfletos e cantam o jingle, fazendo ecoar suas vozes num gesto que bagunça os sentidos usuais da rua, deslocando formas corriqueiras de estar e se mover pelo espaço urbano. “Mesmo que não dá nada ao menos a imagem nós largou aqui”, diz Dildu comentando a performance do grupo. É uma campanha precária, com poucos recursos. “Campanha, quando o dinheiro é pouco, tem que ser assim. Candidato na rua gastando a botina”. Sem dinheiro, o que resta é a perambulação em bando.

A campanha impossível do PCN toma a forma de uma performance que produz estranhamento nos transeuntes e nos espectadores do filme. É uma ação que irrompe no espaço urbano com uma força disruptiva que desloca o movimento cotidiano da cidade, criando uma ação propositalmente absurda. Se, como afirma André Lepecki (2012), a experiência do sujeito urbano contemporâneo é fundada por uma autonomia política e se este movimento perpétuo segue uma coreografia “consensual” dirigida por instituições e agentes sociais como a polícia, podemos considerar esta dança incendiária de Dildu e seus companheiros como uma perturbação dos movimentos sensatos ou consensuais na urbe. Interrompendo o fluxo cotidiano da cidade, a campanha de Dildu efetua um desordenamento da cinética urbana consensual, gesto que desautoriza o emblema da urbanidade contemporânea através de uma ação disruptiva que reinventa a cidade como espaço do (im)possível. É uma ação “energizada pela ousadia do iniciar o improvável, no chão sempre movente da história” (LEPECKI, 2012, p. 55). O filme de Queirós faz irromper das fendas indeterminadas do cotidiano uma performance absurda que condena as relações assimétricas de poder entre Brasília e Ceilândia e, mais profundamente, perturba a fantasia de autonomia política a cinética que caracteriza o espaço urbano contemporâneo através da invenção de movimentos improváveis. Trata-se de uma

performance que subverte o “bom senso” da urbanidade policiada através de uma rebelião absurda - uma dança furiosa que muda a dinâmica espacial, estética e política do lugar de onde emerge: as ruas de Ceilândia. Podemos dizer, portanto, que a campanha de Dildu funciona como uma performance que expressa o dissenso ao reinventar possibilidades de movimento no espaço urbano, friccionando o visível e o invisível, a memória e o esquecimento, o movimento consensual ditado pela polícia e sua interrupção violenta pela arte.

É importante caracterizar o estilo dessa performance. “Correria” se torna o conceito que orienta a coreografia dos corpos em ação no espaço urbano. A correria caracteriza, portanto, seu discurso, sua prosódia, sua forma de encadear as propostas da campanha, seu jeito agitado e inquieto de se mover. A periferia está não apenas no conteúdo das propostas da campanha de Dildu, mas também no estilo da performance elaborada em cena que coloca o corpo periférico como protagonista, mostrando, para além da fúria, toda a sua beleza cinética, o que fez o antropólogo Marco Antonio Gonçalves dizer que Queirós faz um cinema visceral (GONÇALVES, 2020).

No final de *A cidade é uma só?* nós vemos Dildu andando nas ruas de Ceilândia a distribuir panfletos de sua campanha política. O personagem se desloca sozinho pelas ruas da cidade batendo de porta em porta com seu material. De repente o homem alcança um campo aberto e encontra uma carreata da campanha presidencial de Dilma Rousseff. O corpo solitário do candidato a deputado distrital contrasta com a multidão de pessoas e automóveis que formam o cortejo propagandístico da candidata à presidência. O abismo que separa a utopia de Dildu da campanha de Dilma fica patente. Essa operação cênica miniaturiza o personagem, que sozinho caminha na direção oposta do cortejo, o que constrói um gesto de negação à política dos grandes partidos. No entanto, ele não desiste. O trabalho na campanha continua, mesmo que solitário. Acompanhamos por mais uma sequência a insistência do personagem que bate de porta em porta oferecendo seu material. O filme acaba com Dildu caminhando sozinho a cantar nervosamente. “Só os mala comanda aqui”, canta o homem andando nos descampados arenosos de Ceilândia que contrastam com o azulado do horizonte que se desenha sob o sol acima de uma estranha estrutura em arco.

Considerações finais: periferia como presença insurgente

A antropóloga Andréa Barbosa (2012) estudou o cinema paulista da década de 1980, analisando como essa filmografia produziu imagens urbanas que, no entanto, não coincidem com a cidade da vida cotidiana. Como escreveu Rubens Machado Jr., “no momento em que vemos a cidade construída na tela, seja a que habitamos ou não, podemos dizer que estamos diante de uma *outra* cidade, distinta daquela que a nossa experiência direta guardou na memória” (MACHADO JR., 1989, p. 2). Isso aponta para uma relação de alteridade entre experiência urbana subjetiva e representação fílmica das cidades. O que o cinema faz com a cidade é, como nossa análise permite vislumbrar, uma complexa trama e não pode ser reduzido ao reflexo de realidades sociais. O cinema, assim como a literatura, produz duplos: recria realidades sociais sob perspectivas particulares. O pensamento da autora é bastante influenciado pelos escritos de Jean Louis Comolli, para quem os cineastas, ao filmarem as cidades, produzem deslocamentos e transformações do que vemos e vivenciamos nestas - uma metamorfose maquínica da cidade (COMOLLI, 2008). O trabalho de Andréa Barbosa nos revela, portanto, que o cinema produz outra cidade, uma cidade cinemática com suas nuances, cores, ritmos e conflitos.

Em outro texto Barbosa realizou uma leitura de uma amostra de filmes da chamada Retomada do Cinema Brasileiro (NAGIB, 2006), focalizando a reconstrução das periferias ou favelas nas obras *De passagem* (Ricardo Elias, 2003) e *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004). São filmes que escolhem como “lugar diegético” - isto é, o universo fílmico em que se desdobra a narrativa - as periferias, principalmente favelas de São Paulo e Rio de Janeiro. A autora destaca que a reconstrução cinemática da periferia levada a cabo nessas obras figura a favela como espaço da violência e exclusão social. Além disso, Barbosa constata que esses filmes não figuram seus personagens como agentes históricos - “eles seguem a vida em vez de fazerem a vida” (BARBOSA, 2006, p. 209). O cinema brasileiro da passagem dos anos 1990 para os 2000 produziu, portanto, um deslocamento estético e político nas formas de representar esses espaços sociais. Se a estética da fome de Glauber Rocha procurava operações estéticas - a luz estourada, o corte seco - capazes de dar uma forma violenta à miséria de um país subdesenvolvido, filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 1998) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles,

Kátia Lund, 2002) transformam todo conflito histórico-social em relações de tipicidade cultural - é o que Ivana Bentes chamou de “cosmética da fome” (BENTES, 2007).

Gustavo Souza (2012a) afirma que desde a década de 1990 os meios de comunicação “de maior abrangência” também têm tecido uma imagem genérica da “periferia” como espaço exclusivo da violência e exclusão. Isso ocorre através de programas jornalísticos de televisão como Cidade Alerta e Brasil Urgente, bem como pelas supracitadas representações dos espaços periféricos levadas a cabo por certos filmes de ficção da Retomada.

As formas artísticas produzidas por moradores de periferias têm se esforçado, nos últimos anos, em tecer novas perspectivas sobre as “quebradas”, dando forma não só ao cotidiano de favelas e subúrbios, mas também a anseios políticos de coletivos e movimentos sociais (SOTOMAIOR, 2015). O cinema realizado nesses contextos assume um ponto de vista político e de experimentação formal (SOUZA, 2014).

Em sua pesquisa sobre os coletivos videoativistas em São Paulo, o antropólogo Guilherme Aderaldo (2013, 2018) demonstra como o uso tático de novas tecnologias de comunicação possibilita que jovens subalternizados produzam novas formas de mobilidade urbana e engajamento político numa cidade profundamente desigual. Os filmes produzidos pelos coletivos estudados pelo autor apresentam a periferia como uma “presença insurgente, responsável por nos lembrar continuamente da artificialidade subjacente à conservação dos privilégios característicos daquilo que costumamos designar como “centro”” (ADERALDO, 2018, p. 77). A periferia se torna, de acordo com o autor, uma posição epistêmica e relacional capaz de disputar os saberes hegemônicos relacionados às formas de conhecer e descrever a cidade e sua paisagem desigual. Dessa forma, os coletivos de videoativistas trabalham para revelar contradições dos sistemas de poder que produzem as cidades e as desigualdades entre seus habitantes, produzindo imagens da periferia em contraposição aos estereótipos produzidos pela televisão, por exemplo.

O caso de Adirley Queirós se afasta deste corpus de trabalhos estudados por Gustavo Souza e Guilherme Aderaldo. Seus filmes são autorais, resultados de longas pesquisas de linguagem e são realizados para participar do circuito internacional de filmes de arte. Nota-se que a partir de meados dos anos 2000 iniciou-se uma profunda

transformação no campo cinematográfico brasileiro. As novas tecnologias digitais, o aumento de dinheiro público investido no setor por meio de editais e leis de incentivo fiscal, a descentralização do investimento estatal, a criação de novos cursos de graduação em cinema e, por fim, a expansão dos festivais impactaram profundamente o cinema independente, processo histórico que fez surgir um novo cinema autoral no Brasil (EDUARDO, 2018). Faz parte desse processo o estabelecimento de outros centros irradiadores de produção para além do eixo Rio-São Paulo, processo que mudou o mapa do cinema nacional. Queirós participa deste contexto em transformação, fazendo do cinema de Ceilândia uma referência deste novo cinema autoral. No entanto, sua obra fílmica também se posiciona contra um imaginário genérico e redutor da periferia, o que permite uma aproximação entre os dois universos.

A cidade é uma só? é um dos filmes mais importantes do novo cinema autoral brasileiro, talvez o maior representante do conjunto de filmes do cinema independente contemporâneo que resgatou o caráter político e emancipatório do que Ismail Xavier chamou de “constelação moderna do cinema brasileiro” (XAVIER, 2001). A obra cria uma instância reflexiva sobre o Brasil urbano e moderno a partir de uma reinvenção das imagens corriqueiras da periferia e da abertura mnemônica das cidades que leva a cabo. De forma similar aos filmes do neorealismo italiano (NOWELL-SMITH, 2001, p. 105), este filme busca uma reconstrução do espaço urbano marcado pela destruição decorrente de conflitos políticos de abrangências distintas. Tudo se passa como se a obra, filmada em locações em Brasília e Ceilândia, apresentasse as cidades como uma força pela “recalcitrância e inabilidade de ser subordinada às demandas da narrativa” (NOWELL-SMITH, 2001, p. 104). As cidades se tornam protagonistas, o que não quer dizer que são personagens. É nesse sentido que afirmo que Ceilândia é, ao fim e ao cabo, a grande protagonista de *A cidade é uma só?*. De acordo com Geoffrey Nowell-Smith (2001), o cinema neorrealista “é, acima de tudo, um cinema de reconstrução, e nesse respeito sua estética segue a sua política” (NOWELL-SMITH, 2001, p. 105). Este é o caso do filme de Queirós, que pela circulação dos personagens no espaço nos oferece uma navegação por paisagens urbanas distintas e através da lembrança de outra personagem elabora uma reconstrução imaginativa da memória da antiga Vila IAPI na Ceilândia atual. Isso faz de Adirley Queirós um cineasta urbano como Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni, juntando o ímpeto reconstrutivo com a arte de compor paisagens. Em outras

palavras, trata-se da reunião da fábula social com o desejo de figurar espaços físicos como terrenos baldios, ruas, viadutos, avenidas.

A expulsão dos habitantes da Vila IAPI pela Campanha de Erradicação das Invasões nos anos 1970, origem de Ceilândia, é resgatada por Nancy e reinventada pela contra-campanha de Dildu para as eleições distritais do Distrito Federal no Brasil. Seu discurso articula aquilo que a lembrança de Nancy resgata. O testemunho fricciona o arquivo, dando caminho para os delírios do presente em forma de uma performance que nos surpreende em cena.

As cidades reais que aparecem na obra são abordadas em chave realista entre o documentário e a ficção (MESQUITA, 2011). O filme nos convida a uma perambulação imaginária entre Brasília e Ceilândia da perspectiva de personagens da classe trabalhadora que vivem na periferia da capital. *A cidade é uma só?* é, portanto, um filme cuja força motriz é o movimento pelo espaço urbano através de paisagens de Ceilândia e Brasília. Essa perambulação transforma, nos termos de Giuliana Bruno (2007), o *voyeur* em *voyager* ou aquele que vê em aquele que viaja (BRUNO, 2007; MELLO, 2011). A viagem pelos caminhos dos personagens de Nancy, Dildu e Zé Bigode toma a forma de uma navegação saturada de tensão, pois revela aspectos normalmente invisíveis da relação entre Ceilândia e Brasília. A contradição surge pela relação entre as cidades - “sem nós aquilo é uma cidade fantasma” diz Dildu em sua campanha. *A cidade é uma só?* nos convida, portanto, a reimaginar a dicotomia centro e periferia a partir da mobilidade de seus personagens entre Brasília e Ceilândia, apresentando sujeitos periféricos como uma presença insurgente capaz de nos revelar a partilha desigual do espaço de Brasília e afirmar o pertencimento dos sujeitos à Ceilândia.

O testemunho de Nancy e a articulação de materiais de arquivo situam a Ceilândia historicamente, fornecendo-nos uma chave de leitura da atualidade da vida na periferia de Brasília dos anos 2010. Trata-se de um espaço que não é mero cenário ou superfície que atravessamos. O espaço urbano de *A cidade é uma só?* é produzido pela interação entre histórias distintas apresentadas entre os dados históricos oferecidos pela busca mnemônica de Nancy e a figuração do espaço promovida pela perambulação de Dildu e Zé Bigode. O filme promove, portanto, um distanciamento crítico da história de Brasília e Ceilândia a partir destes dois gestos (MESQUITA, 2011).

A figuração da cidade que o ensaio buscou desvelar é construída a partir da experiência urbana de Dildu, Zé Bigode e Nancy. Os conflitos que emergem são expostos no plano espacial, “de suas inclusões e exclusões” (GONÇALVES, 2020, p. 28). Desse modo, “os personagens se constroem em circulação, sendo os trajetos na cidade um laboratório prático-reflexivo sobre o espaço e seus significados sociais profundos” (GONÇALVES, 2020, p. 28). A relação dos corpos com o espaço das cidades é, portanto, o caule do filme.

O movimento entre Brasília e Ceilândia revela a paisagem desigual do Distrito Federal, o que questiona o projeto de sociedade que a fundação de Brasília buscou realizar. Juntando passado e presente entre duas cidades, a obra produz uma perspectiva que critica o ponto de vista dos heróis nacionais e a história oficial que celebra a cidade de Brasília. Tal qual a cidade modernista, Ceilândia se torna, pelo cinema de Adirley Queirós, uma grande aventura estética.

Referências Bibliográficas:

ADERALDO, Guilherme. *Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno na produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais em São Paulo”*. (Tese de Doutorado). São Paulo: PPGAS/FFLCH/USP, 2013.

_____. “Visualidades urbanas e poéticas da resistência: reflexões a partir de dois itinerários de pesquisa”. *Antropolítica*, Niterói, n. 45, p. 66-93, 2018.

BARBOSA, Andrea. *São Paulo cidade azul*. São Paulo: Alameda, 2012.

_____. “Periferia, cinema e violência”. *Sexta-feira: Periferia*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

BRUNO, Giuliana. “City Views: The Voyage Of Film Images”. In: CLARKE, D. B. (org.). *The Cinematic City*. NY: Routledge, 1997.

_____. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2007.

CLARKE, D. B. (org.). *The Cinematic City*. NY: Routledge, 1997.

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

EDUARDO, Cleber. “Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)”. In: RAMOS, F. P. & SCHVARZMAN, S. (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. SP: Sesc, 2018.

- FURTADO, Gustavo Procopio. *Documentary filmmaking in contemporary Brazil: Cinematic archives of the present*. New York: Oxford University Press, 2019.
- GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GONÇALVES, Marco Antonio. “Blade Runner BR, 2071. Sitiando fronteiras entre Ceilândia e Brasília (o cinema de Adirley Queirós)”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 63, n.1, p. 12-34, 2020.
- HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- LEPECKI, André. “Corepolítica e coreopólicia”. *Ilha*. Santa Catarina, v. 13, n. 1, 2012.
- MACHADO JR, Rubens L. R. *São Paulo Em Movimento: A Representação Cinematográfica Da MetrÓpole Nos Anos 20*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, 1989.
- MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MENA, Maurício Campos; IMANISHI, Raquel; REIS, Claudio. “Entrevista Adirley Queirós”. In: *Negativo*, Brasília, v.1.n.1, p. 18-69, 2015.
- MELLO, Cecília. “An-danças Urbanas em Xiao Wu e Na Cidade de Sylvia”. In *Revista Eco-Pós*, UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 14, outubro 2011.
- MESQUITA, Cláudia. “Atualidade e história em *A cidade é uma só?*”. Belo Horizonte: *Devires*, v. 8, n. 2, p. 48-69.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NOWELL-Smith, Geoffrey. “Cities: Real and Imagined”, in Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (orgs), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell, 2001.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. “As cidades nas narrativas sobre o Brasil”. In: FRÚGOLI JR., Heitor *et al* (org.). *As cidades e seus agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: PUC Minas/Edusp, 2006.
- SHIEL, Mark. “Cinema and the City in History and Theory”. In: SHIEL, Mark and FITZMAURICE, Tony (orgs.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell, 2001.
- SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. “Imagens, imaginários e representações no novo movimento de vídeo popular”. Brasília: *Esferas*, v. 4, n, 7, 2015.
- SOUZA, Gustavo. “Estética e política no cinema de periferia”. In: WILQ, Vicente et al. (orgs.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais (Coleção CINUSP - Volume 6)*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2014.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e terra, 2001.