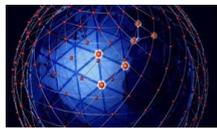


Em **S**ociedade

A cidade é uma só?: Fronteiras urbanas e personagens em movimento no cinema de Adirley Queirós

Alice Rezende Monteiro de Barros¹

¹ Bacharel em Direito. Mestra e Doutoranda em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Bolsista CAPES, Módulo I. Endereço eletrônico: alicermonteirob16@gmail.com



Resumo

O presente estudo terá como questão central o filme *A cidade é uma só?*, do cineasta Adirley Queirós, que possui obras fortemente importantes para o cinema dos últimos anos. Este, em suas produções audiovisuais, se propõe a investigar as perspectivas históricas através de representações documentais e de ficção (“etnografia de ficção”), que são caracterizadas pela paisagem e a etnografia de territórios periféricos. Em *A cidade é uma só?* o cineasta tem como ponto de partida a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) e os seus desdobramentos na vida cotidiana dos moradores de Ceilândia, cidade satélite do Distrito Federal. Isto posto, através de análises tanto do filme como de produções bibliográficas relacionadas ao tema, o artigo buscará dialogar sobre as possíveis contribuições da produção fílmica sobre lugares periféricos realizada por moradores ou coletivos, como a de Adirley Queirós no filme supracitado, para o debate das novas áreas de conhecimento dos estudos em cidades.

Palavras-chave: Adirley Queirós. Cinema de periferia. Estudos em cidades. Etnografia.

Abstract

The present study will focus on the film *A cidade é uma só?* by the filmmaker Adirley Queirós, who has important works for the cinema in recent years. In his audiovisual productions, he proposes to investigate the historical perspectives through documentary and fiction representations (“ethnography of fiction”), which are characterized by the landscape and the ethnography of peripheral territories. In *A cidade é uma só?* the filmmaker takes as a starting point the Campaign for the Eradication of Invasions (CEI) and its unfoldings in the daily life of the residents of Ceilândia, a satellite city in the Federal District. That said, through analyses of both the film and bibliographical productions related to the theme, the article will seek to discuss the possible contributions of film production about peripheral places made by residents or collectives, such as Adirley Queirós in the aforementioned film, to the debate on new areas of knowledge of studies in cities.

Keywords: Adirley Queirós. Peripheral cinema. City studies. Ethnography.



Introdução

Pensando etimologicamente, o termo periferia tem sua origem no latim, ainda que tenha precedentes na língua grega. De maneira conceitual, periferia refere-se a tudo aquilo que rodeia um determinado centro, como uma zona, um contorno ou perímetro, estando aos arredores. No entanto, o uso mais corrente da palavra refere-se à organização urbana e à geografia espacial, entendendo a periferia como a região que está nos arredores de um determinado centro. Num primeiro momento, no contexto das cidades, os chamados subúrbios eram tidos como uma divisão entre áreas urbanas e rurais, pelo fato de que nessas regiões não se concentravam as transformações e revoluções fortemente como nos grandes centros. Isto posto, foi somente a partir dos anos 60 que o termo periferia começou a ser usado no lugar do termo subúrbio. Considerando o território brasileiro, é muito comum que façamos o uso do termo periferia para nos referirmos às favelas, isto é, aos bairros de baixa renda, aos aglomerados e loteamentos que, em razão da má distribuição de renda, são locais geralmente afastados dos grandes centros urbanos – e, por essa razão, estão localizados às margens.

No que tange às representações cinematográficas – que são realizadas na e por pessoas moradoras de áreas tidas enquanto periféricas –, existem diferentes conceitos que são utilizados para nomeá-las de forma específica, como cinema de periferia, cinema sobre periferia e cinema de bordas periférico. Neste sentido, o cinema de periferia está associado à perspectiva de produção de filmes que têm em suas estética e narrativa representações que são mais politizadas com relação às questões periféricas, sendo estes produzidos por moradores e/ou pessoas que são originárias destes locais. Já o cinema sobre periferia é marcado pelo olhar do outro acerca de um território, isto é, são representações feitas por pessoas que tanto não residem como não são pertencentes aos lugares retratados, ainda que as construções estética e discursiva sejam feitas a partir destes. Por fim, a definição elaborada por Bernadette Lyra (2009) sobre o cinema de bordas periférico consiste naquele que é feito por pessoas sem uma formação acadêmica e que não contam com uma estrutura cinematográfica de muita qualidade. Em outras palavras, são os filmes realizados de maneira independente, sem muitos instrumentos e técnicas, e, por isso, são tidos enquanto mais artesanais e menos politizados discursivamente. Para a autora, este está vinculado meramente a filmes de entretenimento e, mesmo que haja um conteúdo crítico, não possui aprovação da crítica ou do mercado.



Se tratando das produções audiovisuais, é notável que o debate acerca dos sujeitos e representações periféricas vem avançando no Brasil, num movimento que se aproxima de uma autoetnografia a partir do momento em que coletivos e sujeitos passam a se apropriar de uma “nova” ordem cultural e artística, sendo protagonistas não só em frente às câmeras, mas também dirigindo por trás dessas. Com isso, tem-se construído e fomentado identidades que contribuem ativamente para o fazer cinematográfico, a partir do momento em que estes sujeitos se reconhecem enquanto potentes realizadores e representantes de uma estética, de uma cultura, e de um movimento social e político que rompe com as representações estigmatizantes nas quais os espaços populares são sempre marcados pelo estereótipo de violência e pobreza.

Com isso, fica demonstrado que existe uma consciência, por parte dos atores sociais envolvidos nos processos de construção e exibição de obras cinematográficas de periferia, no que diz respeito aos conceitos de representação, imagem, hegemonia, identidade e diversidade cultural, levantando assim questões que giram em torno dos territórios e da estética cultural acerca desses sujeitos. Conseqüentemente, há uma ampliação e um fortalecimento do debate acerca desses elementos quando as identidades sociais dos sujeitos periféricos passam a ser construídas e contestadas pelos mesmos e pela sociedade que os cerca (GONÇALVES, 2019). Todavia, percebe-se igualmente como os territórios periféricos assumem um espaço de exclusão e pertencimento tanto fisicamente quanto simbolicamente, e como que, em uma perspectiva geral, os meios de produção cultural são atravessados por uma hegemonia estética que acabam por afastar as estéticas desenvolvidas nas periferias.

Diante do que foi exposto, o presente trabalho tem como objeto o filme *A cidade é uma só?*, do diretor brasileiro Adirley Queirós, morador da cidade satélite de Ceilândia, que tem esta – e seus moradores – como ponto de partida do seu cinema documental e de ficção, ou como classificado pelo cineasta, de sua “etnografia de ficção”. A discussão se dará em torno da narrativa e das representações do filme, buscando entender o potencial de contribuição para o diálogo dos estudos etnográficos em cidades, partindo da hipótese de que o cinema é uma potente ferramenta para a compreensão dos sujeitos antropológicos e das redes de interação que são estruturadas a partir do movimento e deslocamento pelos sujeitos sociais e as áreas periféricas, considerando aqui as fronteiras – materiais e simbólicas – que são estruturas entre esses territórios. Para isto, serão utilizadas bibliografias acerca do que foi produzido até o momento sobre o cinema de periferia, em conjunção com a análise do filme *A cidade é uma só?*.



Destarte, no primeiro capítulo serão discutidas algumas questões que giram em torno das periferias e dos sujeitos periféricos, considerando elementos como as identidades, os territórios, as culturas e as estéticas, mediante revisão bibliográfica. No segundo, trataremos especificamente do cinema de periferia e do fazer cinematográfico por parte de moradores e coletivos dos territórios que são representados. Por fim, será feita a análise do filme em questão do cineasta brasileiro Adirley Queirós, de modo que o presente artigo possa contribuir para o diálogo acerca da “[...] importância do cinema como local de legitimação e questionamento de identidades sociais capaz de cancelar e subverter concepções sociais consolidadas” (GONÇALVES, 2019, p. 14).

PERIFERIAS E SUJEITOS PERIFÉRICOS

Nesta seção serão discutidas algumas definições possíveis para os conceitos periferia e sujeito periféricos, tendo como principal referência as contribuições de Tiarajú D’Andrea (2020), que em seu trabalho busca problematizar os significados históricos de termos e conceito em torno da periferia, e esboçar as definições utilizadas pelos próprios moradores desses territórios. O argumento principal do autor é de que a sistematização dos significados do conceito supracitado passou a ser, em determinado momento histórico, realizada pelos próprios moradores da periferia, o que reverberou de maneira potente, tendo em vista que, nos anos 1980, ainda que o termo fosse de conhecimento dos moradores, não era usado amplamente e não possuía tanta importância. Esta não utilização do termo fez com que, por muitos anos, o discurso hegemônico sobre periferia continuasse sendo articulado por agentes distintos da academia e proferido carregado de estigmas (D’ANDREA, 2020, p. 21).

A mudança de preponderância no discurso sobre periferia se deu então a partir de 1990, momento em que o termo passou a ser publicizado através do movimento hip-hop. Isto significou a reivindicação da palavra periferia por parte da própria periferia, dando início a um processo histórico de mudança de seus significados, que teve como principais “atores” as expressões culturais. Neste contexto, segundo D’Andrea (2020), o percurso do conceito de periferia se dividiu em três:

a academia, que perde a preponderância da explicação quase no mesmo momento que passa a relativizar o termo; a indústria do entretenimento, que abusou da estética da pobreza e depois foi abandonando-a; e os moradores da periferia, que seguiram ressignificando o termo (D’ANDREA, 2020, p. 22).



Para o antropólogo José Magnani (2011), em frase proferida no seminário *Estéticas da periferia*, “quando periferia já não valia sociologicamente, ela foi utilizada de maneira política pelos nativos”, de modo que o termo periferia se tornava conceito, e sua fragilidade se tornava sua fortaleza (D’ANDREA, 2020, p. 23).

Isto posto, há a formação de uma consciência periférica, a partir do entendimento do lugar (e posição) que se ocupava no meio urbano, da compreensão do pertencimento local, dentre outras manifestações. Aqui, é importante pontuarmos que o fortalecimento e disseminação do conceito de periferia se deu mediante a nomeação das desigualdades – não de contradições no mundo do trabalho – no que tange às contradições urbanas, “[...] apontando as contradições sociais que a realidade apresentava, mas que o discurso hegemônico ocultava” (Ibidem, 2020, p. 24). Deste modo, a partir de 1990, afirmar a periferia era tanto denúncia quanto a nomeação das contradições. Periferia, enquanto conceito, passa então a conter e negar violência e pobreza, englobando também em seu significado a cultura e a potência. Ou seja, “Os sentidos do conceito se alargavam, incluindo ainda atributos positivados” (Ibidem, 2020, p. 25).

Para D’Andreas (2020), as dimensões quantitativa e qualitativa do conceito de periferia são ambas históricas

No âmbito qualitativo, é necessário circunscrever os debates e os significados atribuídos à periferia no correr da história. Do mesmo modo, a dimensão quantitativa de periferia pode se modificar de acordo com mudanças nos padrões de distância e acessibilidade, e de pobreza e vulnerabilidade social (Ibidem, 2020, p. 29).

Assim, a consciência periférica abarca todas as experiências que, mesmo quando distintas, estão relacionadas a uma percepção territorial por parte das pessoas que vivem nestes lugares compreendidos enquanto periféricos, delineada por um processo histórico e social. Neste sentido, o debate acerca do território permitiu a produção de sujeitos periféricos aptos a entender sua condição urbana e à prática política territorial, de forma que periferia, periférica e periférico passam a ser utilizados enquanto adjetivos por um conjunto diversificado de agentes sociais. E não somente (ou necessariamente) vinculados à produção cultural, mas também simbolizando uma posição política e um estilo de vida.

A formação de subjetividades é, para o autor, uma das principais pré-condições na construção dos sujeitos periféricos, tendo em vista que é a partir das relações sociais produzidas em determinadas condições geográficas, sociais e históricas que estes sujeitos compartilham de



uma socialização territorial, que é enredada igualmente pelas experiências de gênero, raça e classe. Assim como os códigos culturais compartilhados, que produzem através de um modo de vida compartilhado uma linguagem específica, a consciência de pertencimento mediante a compreensão do território e da posição urbana ocupada, e o agir político, ato potente de apoderamento da própria história, que faz com que os sujeitos ajam em prol do território (Ibidem, 2020, p. 30-31).

Se tratando ainda dos sujeitos periféricos, é importante pontuar algumas das características que são próprias (ou basilares para a ação política), como a organização em coletivos, as atividades artísticas e culturais que se fortaleceram estando presentes na e como atuação política, a produção de conhecimento enquanto sujeitos do conhecimento – ao questionarem o papel de objeto de estudo que lhes eram relegado –, e a sistematização da própria experiência e história (Ibidem, 2020, p. 31-33). Aqui, percebemos mais uma vez a relevância dos movimentos culturais para elucidar a consciência periférica através da afirmação de pertencimento e denúncia das condições de vida nestes territórios, o que nos possibilita pensar na produção do cinema de periferia como local de legitimação e questionamento de identidades sociais ao subverter as concepções já consolidadas. Portanto, abordaremos na próxima seção o fazer cinematográfico por parte dos moradores e coletivos dos territórios periféricos, buscando exemplos dessa atuação e suas ressonâncias.

CINEMA DE PERIFERIA E O FAZER CINEMATográfico DE COLETIVOS E MORADORES DOS/SOBRE TERRITÓRIOS PERIFÉRICOS

Para falarmos dos territórios periféricos, é preciso antes pontuar que, no contexto urbano, existe uma opressão territorial que é marcada pelas desigualdades de produção e distribuição da riqueza no espaço, de modo que a periferia seja o polo oprimido dessa opressão. Isto significa que, em uma sociedade hierarquizada, essas desigualdades se manifestam e se mantêm através da dominação que é exercida das áreas que são habitadas pelas elites sobre as áreas de habitação dos mais pobres (D'ANDREAS, 2020, p. 25). É por essa razão que se faz necessário conceituar periferia, num movimento de afirmação social, política e subjetiva frente às desigualdades.

Na seção anterior, percebemos como o crescimento das atividades culturais, em conjunto com o aumento do acesso a recursos técnicos e tecnológicos, possibilitou que a



experiência histórica dos moradores dos territórios periféricos pudesse ser por eles mesmo sistematizada, como um ato de apoderamento histórico e fortalecimento da consciência periférica. Dentro do fazer artístico, o cinema que é experimentado e produzido por moradores e coletivos se faz fortemente importante – tanto no que tange às identidades quanto no que tange à possibilidade de criação a partir da realidade dos territórios em que vivem –.

Aqui, falaremos brevemente sobre as representações cinematográficas e o cinema de periferia, buscando trazer alguns exemplos da produção fílmica sobre lugares periféricos que é realizada por indivíduos e coletivos de moradores, como o cinema de Contagem, Minas Gerais, que é representado pela produtora *Filmes de Plástico*, o *Coletivo da Quebrada*, de São Paulo e o de Adirley Queirós, de Ceilândia, Distrito Federal.

No que tange às representações cinematográficas – que são realizadas na e por pessoas moradoras de áreas tidas enquanto periféricas –, existem diferentes conceitos que são utilizados para nomeá-las de forma específica, como cinema de periferia, cinema sobre periferia e cinema de bordas periférico. Nesta seção, focaremos o entendimento e os exemplos de realizações acerca do cinema de periferia, que está associado à perspectiva de produção de filmes que têm em suas estética e narrativa representações que são mais politizadas com relação às questões periféricas, sendo estes produzidos por moradores e/ou pessoas que são originárias destes locais.

A produtora mineira *Filmes de Plástico* foi fundada em 2009 pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins – ambos moradores da periferia de Contagem –, e o produtor Thiago Macêdo Correia. Em entrevista² concedida ao jornal *Brasil de Fato*, em 2019, o produtor afirma que seu trabalho (e da produtora enquanto coletivo) “*Usa a arte e o cinema a favor da expressão do nosso ponto de vista do mundo. E as pessoas se identificam com essa realidade, com essa verdade, mesmo você falando de algo íntimo ou particular ele se torna algo universal*”, reforçando o que foi anteriormente tratado no sentido de que, ainda que as experiências dos sujeitos sejam diversas em seus diferentes territórios, uma vez que estes compartilhem de uma consciência periférica, acabam por se identificarem com as representações cinematográficas de periferia. Ainda nesta entrevista, outro ponto ressaltado foi a importância do fomento ao setor audiovisual, através de editais de incentivo à produção, e de

² Entrevista disponível em <https://www.brasilefatomg.com.br/2019/09/17/conhecida-no-brasil-e-fora-produtora-filmes-de-plastico-completa-10-anos>



uma maior democratização tecnológica – algo também identificado por D’Andreas (2020) e que foi pautado na primeira seção. Quando questionado sobre a resposta da população de Contagem e de outras regiões periféricas, o produtor diz que *“É um retorno muito bonito porque é um processo de resgate e reconhecimento de uma população. [...] É algo muito bonito, que acima de qualquer coisa demonstra como essas populações - que são vistas de forma marginalizada - se sentem orgulhosas da representação da vida delas, não de estereótipos, mas da vida delas como de fato é”*.

Já o *Coletivo da Quebrada*, de São Paulo, é composto por pessoas moradoras do bairro Jardim João XXIII, periferia da Zona Oeste da cidade. Também voltado para o fazer do cinema, as produções do coletivo buscam fazer um resgate histórico do território – um resgate que é atravessado pela presença humana nesses espaços – através das memórias orais das pessoas moradoras, ao mesmo tempo em que retratam situações cotidianas, como a mobilidade urbana, discutindo a questão do acesso à cidade. Um dos diretores, Pedro Santos, em entrevista³ à *Agência Mural*, ao falar sobre o documentário *Até onde a gente vai?*, que seria exibido em um festival na Alemanha, pontua: *“A gente não conseguia chegar no centro da cidade e agora estamos na Europa. Que possamos existir e existir também é estar nos lugares e ir para os lugares, isso fala muito do nosso coletivo”*. Isto posto, fica mais uma vez demonstrada a importância de uma maior democratização tecnológica e do incentivo à produção audiovisual para a existência dos cinemas de periferia.

Por fim, o trabalho de Adirley Queirós – que será melhor desenvolvido na próxima seção –, da cidade satélite de Ceilândia, no Distrito Federal. Esteio do *Coletivo de Cinema da Ceilândia*, o cineasta vê no cinema de periferia uma urgência maior em falar sobre o território periférico para além da periferia como instituição. Assim, o cinema coletivo e político parte do pensamento de uma condição social e econômica por parte dos sujeitos, retratando não só a beleza da desordem, mas também a condição humana de desordem dos corpos periféricos, através de uma cultura periférica e das experiências que são compartilhadas. Neste sentido, Adirley busca, em suas produções, através do imaginário e da captação dos desejos das pessoas, um empoderamento de narrativa por parte dos personagens, de forma que os sujeitos tenham

³ Entrevista disponível em <https://www.agenciamura.org.br/documentario-feito-na-periferia-de-sp-sobre-a-vida-no-busao-ganha-exibicao-na-europa/>



liberdade para contar suas histórias no território, interpretando as memórias no presente. Isto é, a experiência do sujeito com a memória e o espaço que toca sua experiência.

A CIDADE É UMA SÓ?

Adirley Queirós (1970) é filho de um casal de migrantes de Minas Gerais que se instalou no interior de Goiás no fim dos anos 60, tendo sido na ocasião expulsos por um latifundiário da região. Brasília, que no início dos anos 70 era tida com um eldorado de oportunidades, foi o destino escolhido pela família, que chegou no Distrito Federal quando Adirley Queirós tinha 3 anos – a mesma idade da recém criada cidade-satélite de Ceilândia –, para onde se mudaram definitivamente ao serem sorteados para adquirir um lote na região a baixo custo. Essa pequena introdução biográfica do cineasta se faz importante pelo fato de que as suas produções estão intimamente ligadas às memórias que foram construídas ao longo de sua vida enquanto morador da Ceilândia, memórias essas que são atravessadas pela exclusão simbólica da maior parte dos habitantes do Distrito Federal.

Entre Brasília e Ceilândia é onde está localizado o cinema de Adirley Queirós, que sitiando espaços (e lugares naturalizados), dessubstancializa conceitos como os de periferia, localidade, identidade, memória, história, ficção e documentário (GONÇALVES, 2020). E é a violência da exclusão de Brasília, refletida em sua existência e vivência cotidiana, que se faz presente documentalmente no longa-metragem que dá título ao presente capítulo – não enquanto um filme de exclusão “original”, mas sobre toda uma existência que também se faz suprimida por uma identidade que foi formada à margem –, sendo assim mais um documentário do processo de ser marginal do que de uma história ou discurso oficial. O que ele busca registrar, deste modo, é a negociação incansável da exclusão com seu status de “outro”.

Foi na década de 70, quando estava sendo construído o plano piloto, que a “Campanha de Erradicação das Invasões” de Brasília atingiu áreas de pequenos aglomerados que somavam em torno de 15 mil barracos nas redondezas do plano, como o Morro do Urubu, a Vila do IAPI e Curral das Éguas, o que deu origem às cidades-satélites (SEVERO, 2014). No filme, podemos perceber que os moradores da antiga Vila do IAPI foram ludibriados pelo poder público estatal na promessa de melhores condições de vida e moradia na Ceilândia. Para Julianos Gomes (2021):



A cidade carrega o nome da publicidade de seus alzozes. A “erradicação das invasões” nomeia justamente a cidade que deveria acolher os “invasores”, o que consistiu num factóide para afastar mais ainda a “população indesejada” dos arredores do plano piloto. Crianças cantaram a sua própria remoção. O batismo do espaço carrega em si a fabulação cínica do poder. *O trabalho das imagens nesses filmes é justamente disputar a narrativa, constituindo história e elaborando uma linguagem e um nexos próprios* (GOMES, 2021, p. 1; grifo da autora).

Em artigo escrito em 2020, Gonçalves escreve sobre uma passagem do filme em que é exibida uma reportagem de TV dos anos 70, que:

[...] justifica a erradicação das invasões: narra a história das migrações, dos trabalhadores recrutados em todo o Brasil, das invasões de áreas com pouca habitabilidade, “sem higiene e conforto” e nos diz que a solução encontrada pelos administradores foi realizar a mudança daquelas pessoas para onde se pudesse “harmonizar os serviços públicos e dar condições melhores de vida àquela gente até então favelada” (GONÇALVES, 2020, p. 4).

No entanto, os moradores rebatem esse discurso, partindo do entendimento de que o que eles almejavam, na verdade, era um lugar para colocar as pessoas pobres, distante do plano piloto, de modo que essa população não fizesse parte do centro. Nas palavras de Nancy, moradora que é uma das personagens através das quais é tecida as teias complexas das relações entre Brasília e Ceilândia no documentário, o que eles queriam era: “*Tirar de próximo de Brasília a coisa feia e trazer para um lugar distante [...] Faziam um X no seu barraco, você foi sorteado para ir para Ceilândia, não tinha opção de ficar, eles queriam o terreno, queriam o espaço*”. Em outro momento, tratando do imaginário sobre o plano piloto, ela canta: “*Eu tinha o plano de morar no plano, de estudar no plano, de trabalhar no plano, de viver no plano, ah meu grande mano, que lego engano, não deu mais para segurar... Que vida malvada, que vida arredia, passados os anos, tantas lutas, tantos planos jogaram meu plano na periferia.*”

Em *A cidade é uma só?* a violência é fruto do preenchimento espacial e também da arquitetura, que pode ser percebida com o frequente deslocamento dos personagens ao longo do filme, uma vez que grande parte da mão-de-obra de Brasília é composta por moradores da cidade-satélite, o que reforça, através dos vastos espaços nas vias expressas da cidade (cidade esta que não foi planejada para pedestres), as distâncias abismais entre o plano piloto e a Ceilândia, e as violências institucionais as quais os moradores são expostos diariamente.



Neste sentido, o cinema de Adirley Queirós é estruturado a partir de uma cena etnográfica através “do biográfico, das relações pessoais, subjetivas e acede ao propriamente etnográfico, àquilo que entendemos como crítica cultural ou construções contestatórias de mundos sociais” (GONÇALVES, 2020, p. 16). Por isso, as suas representações tratam de relações de pertencimento, isto é, de adesão à visão daquilo que se pretende tornar “crítico” no plano das imagens (Ibidem), de modo que seus filmes falam de uma memória coletiva que passa por uma narrativa que se aproxima da ficção, afinal, como dito pelo cineasta em outra produção: “*A nossa memória fabulamos nós mesmos*”. O cinema de Queirós, em consonância com a etnografia, está essencialmente repousado na constituição de uma relação como gênese, como possibilidade de uma narrativa, “Epistemologia que aproxima o etnográfico e o fazer fílmico que ao transpor o real para imagens problematiza questões centrais como o lugar do sujeito, do objeto, da subjetividade, da objetividade, do real, do ficcional, da alteridade na produção do conhecimento” (GONÇALVES, 2020, p. 17).

Dessa forma, percebemos o diálogo de seus filmes com os estudos contemporâneos da pesquisa antropológica em cidades ao romper com a narrativa, muito presente no senso comum, de que lugares como a Ceilândia são ruins e violentos, reconfigurando, assim, a ideia de violência ao colocar em foco as violações sociais e históricas que partem do centro de Brasília em direção à periferia, não o contrário. Ainda, Adirley Queirós subverte o lugar “naturalizado” da periferia como forma de representação de uma visão de mundo, sendo estruturado pela crítica às territorializações - componentes, intensidades e os agenciamentos nos processos de construção, destruição e abandono dos territórios. Em outras palavras, “Esta condição de “ser outro” para produzir uma visão crítica e contraditória faz o seu cinema operar numa radicalidade de conceito de alteridade, produzindo uma dessubstancialização de identidades e espaços” (GONÇALVES, 2020, p. 21; QUEIRÓS, 2017).

CONCLUSÃO

Se tratando dos estudos em cidades, no contexto brasileiro, foi a partir dos anos 2000 que, temas que permeavam a agenda daqueles que se propunham a pesquisar os territórios periféricos da cidade de São Paulo (ilegalismos, crimes, drogas, violência) passaram a estar presentes nos estudos urbanos enquanto evidências incontornáveis nos trabalhos de campo e da experiência etnográfica. Se no contexto carioca essas questões já vinham sendo debatidas há



algum tempo, para os paulistas representavam uma novidade desafiadora no que tange ao estudo das configurações urbanas que vinham se constituindo nas periferias da cidade. É nesse sentido, por exemplo, que o trabalho de Telles buscava entender, em certa medida, as relações e campos de força que acabam por produzir as periferias enquanto “*margens*” (DAS E POOLE, 2004; TELLES, 2013), ou seja, a produção de vida e trabalho daqueles que são atravessados pelos estigmas de quem habita ou transita nesses territórios.

Deste modo, o processo contínuo de reajustamento é uma realidade para o campo de estudos sobre o urbano, considerando que a cidade e o urbano estão em contínuo processo de reestruturação – de forma que este campo de estudos está sempre se transformando e diversificando em sua configuração contemporânea. E é neste processo que podemos perceber a “[...] importância do cinema como local de legitimação e questionamento de identidades sociais capaz de cancelar e subverter concepções sociais consolidadas” (GONÇALVES, 2019, p. 14), tendo em vista que a imagem do outro, de fora, sobre um determinado território, muitas vezes é mais forte do que a própria realidade. Assim, o cinema de periferia (ou periférico) é marcado por esses deslocamentos – de representações, de territórios, de culturas e sujeitos – bem como algumas áreas dos estudos em cidades.

Isto posto, pretendemos, com estas considerações, a título de conclusão, demonstrar como a produção cinematográfica de Adirley Queirós, do *Coletivo de Cinema da Ceilândia*, da produtora mineira *Filmes de Plástico* e do *Coletivo da Quebrada*, de São Paulo, em outro contexto metodológico, são potentes no que diz respeito às representações das realidades cotidianas de territórios periféricos dos centros urbanos. Ademais, como as imagens e os sons colaboram para a compreensão do sujeito antropológico (aqui, os sujeitos periféricos) e para o conhecimento dos espaços sociais (os territórios periféricos), ao elucidar a subversão à ideia de um “outro” que por vezes possui características desumanizadas, que são “menos pessoas” e, portanto, ao criticar os modos de análise dominantes, pautados em políticas identitárias que geram fragmentação.

REFERÊNCIAS

DAS, Veena; POOLE, Deborah. **Anthropology in the Margins of the State**. Santafé: School of American Research Press. 2004.



ARTIGOS CIENTÍFICOS

D'ANDREA, Tiaraju. **Contribuições para a definição dos conceitos de periferia e sujeitas e sujeitos periféricos.** São Paulo: Novos Estudos. 2020.

FAZZI, Rita de Cássia; LIMA, Jair de Araújo de. A socio-anthropologia urbana: da sociologia urbana ao estudo da cidade definida como um mundo de relações. **Vivência 48 - Revista de Antropologia**, p. 163-182, 2016

GONÇALVES, Josianne Diniz. **As margens do cinema brasileiro: reflexões sobre o conceito de cinema periférico.** 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social) Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/28355/1/2019_JosianneDinizGoncalves_tcc.pdf. Acesso em: 11 de julho de 2022.

GONÇALVES, Marco Antônio. Blade Runner BR, 2071. Sitiando fronteiras entre Ceilândia e Brasília (o cinema de Adirley Queirós). São Paulo: **Revista antropológica**, v. 63, n. 1, p. 12-34, 2020.

GOMES, Juliano. Antiguerra híbrida - sobre as táticas de Adirley Queirós e 5 da Norte. **Revista Cinética**. 2021. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/juliano-adirley-2021/>. Acesso em 03 de março de 2022.

LYRA, Bernadette. Cinema periférico de bordas. São Paulo: **Revista Comunicação, mídia e consumo**. v. 6, n. 15, p. 31–47, 2009. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/145>. Acesso em 20 de maio de 2022.

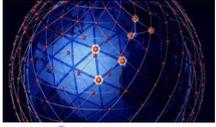
QUEIRÓS, Adirley. **Debate - A Cidade é uma Só?** Cinusp. 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=m1JPhdUom54>> Acesso em 05 de julho de 2022.

QUEIRÓS, Adirley. **Reflexões sobre a linguagem documentária.** 2012. Disponível em <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com/p/com-proposta-de-discutir-os-parametros.html> Acesso em 05 de julho de 2022.

QUEIRÓS, Adirley. **Ciclo Imagem e Alteridade.** 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jpjp0MMnmws>. Acesso em 05 de julho de 2022.

QUEIRÓS, Adirley. **3º Colóquio Cinema, Estética e Política.** Niterói, Universidade Federal Fluminense. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ>> Acesso em 05 de julho de 2022.

SEVERO, Denise de Sousa. **Planejamento urbano no Distrito Federal: o caso de Ceilândia.** Brasília: Instituto de Ciências Humanas, UNB. 2014.



Em Sociedade

ARTIGOS CIENTÍFICOS

FILMOGRAFIA

QUEIROZ, Adirley. 2011. **A cidade é uma só?** 72 min. Brasília, Ceicine, Cinco da norte.