



Branco Sai, Preto Fica, de Adirley Queiroz. Fonte: divulgação.

Adirley Queirós: representação não- terceirizada da periferia

Carlos Eduardo Ribeiro¹

Bacharel em Cinema e Animação pela UFPel

Resumo: O artigo analisa o contexto de produção de Adirley Queirós, contemporâneo cineasta de Ceilândia/DF, em comparação com a fase moderna do documentário brasileiro, mais especificamente representada através de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). O objetivo é perceber as estratégias estéticas e ideológicas que diferenciam os dois contextos no que toca à representação da periferia e das classes populares no cinema brasileiro, levando em conta a noção de *gosto* conforme Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Adirley Queirós; periferia; classe popular.

Abstract: The present article analyses the context of Adirley Queirós production, contemporary filmmaker from Ceilândia, in comparison with the modern phase of Brazilian documentary, more specifically represented through *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). The goal is to realize the aesthetic and ideological strategies that differentiate the two contexts regarding to the representation of the periphery and the lower class in Brazilian cinema, taking into account the notion of taste as Pierre Bourdieu.

Keywords: Brazilian cinema; Adirley Queirós; periphery; lower class.

INTRODUÇÃO

Adirley Queirós, 45 anos, é um realizador da Ceilândia, cidade-satélite de Brasília e região administrativa mais populosa do Distrito Federal, caracteristicamente um espaço de marginalização social. Após cumprir carreira como jogador de futebol, passou a frequentar o curso de Cinema na UnB, quando começou a fazer filmes. Formou junto de outros moradores um coletivo de cinema na Ceilândia, o *Ceicine*. Através deste realizou uma série de obras nos últimos anos: *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de campo*

¹ dudaduba@hotmail.com

(2009), *Dias de Greve* (2012), *A cidade é uma só?* (2012) e *Branco sai. Preto fica* (2014). O presente artigo, interessado na representação das periferias e das classes populares no cinema brasileiro, investiga algumas características do estilo e posições de sujeito do diretor a partir da sua obra.

Ao observar o trabalho de Queirós, e por extensão o momento contemporâneo do cinema brasileiro, levamos em conta as colocações de Henry Jenkins (2008) sobre a crescente cultura de realização midiática entre os mais diversos setores da sociedade, bem como da maior acessibilidade a tecnologias digitais que têm reduzido os custos da realização cinematográfica. Não é o nosso foco a análise de algum dos filmes em específico, mas das estratégias estéticas e ideológicas da obra como um todo. Levaremos em conta também entrevistas e artigos publicados.

Após, faremos um contraponto entre as estratégias estéticas de Adirley e outras presentes no curta-metragem *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), também ligado ao retrato de setores e espaços marginalizados da sociedade brasileira, mas integrante dos fenômenos do Cinema Novo, da fase moderna do documentário brasileiro e mais especificamente da Caravana Farkas. Nesse momento da análise, partimos da hipótese de que Adirley concede maior liberdade e autonomia aos atores sociais devido a uma maior identificação e proximidade de *classe* e *habitus* (BOURDIEU, 2007) com estes, perceptíveis através dos filmes.

Antes disso tudo, entretanto, abordaremos os conceitos de *gosto* e *classe social* através de uma revisão teórica; noções essas centrais no desenvolvimento do trabalho e aqui compreendidas principalmente através de Pierre Bourdieu.

CLASSE SOCIAL E GOSTO

Segundo Bourdieu (2007), a ideia de *classe social* não diz respeito apenas ao acúmulo de capital econômico, mas está também atrelada a formas de viver e perceber o mundo. Dessa maneira, não é suficiente dizer que as classes sociais se diferenciam exclusivamente pela posse de bens materiais ou crédito financeiro, mas também

através do *gosto* e do *habitus*. Os diferentes esquemas de *gostos* e *habitus* funcionam como uma segunda natureza dos sujeitos, socialmente apreendida através do convívio social e familiar e que se expressa através das escolhas individuais, mesmo que aparentemente triviais como: o que comer, qual música ouvir, como vestir, onde ir, *et alii*. Essa perspectiva permite observar a sociedade a partir de níveis culturais, de maneira que Bourdieu (2007, p.14) trabalha com a coexistência de três unidades: o legítimo, o médio e o popular.

Os três sistemas coexistem dentro da mesma sociedade capitalista, porque esta organiza a distribuição (desigual) de todos os bens materiais simbólicos. Tal unidade ou convergência se manifesta no fato, entre outros, de que os mesmos bens são, em muitos casos, consumidos por distintas classes sociais. Então, a diferença se estabelece, mais do que nos bens de que cada classe se apropria, no modo de usá-los (CANCLINI, 2005, p.78).

Grosso modo², o *gosto legítimo* ou *dominante*, dedicado à apreciação de obras eruditas, raras e sofisticadas, se refere a uma casta social de vivência privilegiada e/ou natureza aristocrática; “pode implicar, ou não, a intenção consciente de distinguir-se do comum” (BOURDIEU, 2007, p.34) e “implica uma ruptura com a atitude habitual em relação ao mundo” (ibid.). É *dominante* porque estrutura e legitima a partir de si os demais *gostos*. O *gosto médio*, próprio das classes médias e baseado nos valores burgueses, aspira assemelhar-se ao *gosto legítimo* e diferenciar-se do *gosto dominado* ou *popular*. Segundo Canclini, pode ser representado pelas “obras menores das artes maiores” e pelas “obras maiores das artes menores” (2005, p.82). Por último, o *gosto popular* equivale às classes trabalhadoras e está ligado, segundo a visão *dominante*, a tudo o que é “comum”, “genérico”, “fácil” e “imediatamente acessível” (BOURDIEU, 2007, p.35), ou também, segundo Canclini, a uma estética de “pragmatismo funcional” (2005, p.78).

² Para uma explicação mais densa do *gosto* enquanto legitimação e reprodução da distinção social ver *A distinção* (BOURDIEU, 2007).

Assim sendo, os diferentes esquemas de *gosto* estão ligados a esquemas equivalentes de *habitus* e, dessa maneira, delimitam as diferentes *classes*. A constante recusa do *gosto popular* praticada pelo *gosto dominante* estrutura e reproduz a distinção social. Entretanto, embora que o “juízo negativo que [a classe dominante] profere a respeito do gosto ‘popular’ nunca cessa de assombrar a experiência popular de beleza” (BOURDIEU, 2007, p.35), é bem sabido que na contemporaneidade as classes dominadas têm certa autonomia sobre as próprias escolhas, embora ainda limitadas pelos horizontes do seu *habitus* e pela apreensão relativamente escassa de capitais sociais, culturais, materiais, *et alii*.

Segundo autores como Anderson (1999), em se tratando do momento contemporâneo, as classes sociais não representam mais divisões tão claras no que toca ao gosto e à cultura. De acordo com o autor, tendo as classes e culturas dominantes se diluído no final do séc. XX frente à expansão das fronteiras do capital nesse terceiro estágio do capitalismo, fica favorecida a hibridização entre as tradições *populares* e *eruditas*. Tal noção, conveniente de ser observada, não contraria os objetivos dessa pesquisa, uma vez que a presença de artistas da periferia nos circuitos “legítimos” de cinema, como têm feito os realizadores do *Ceicine*, ilustram o pensamento de Perry Anderson. Destarte, também leva-se em conta que o filme de Geraldo Sarno representante do contexto da Caravana Farkas aqui analisado é fruto de um pensamento essencialmente moderno, dessa maneira anterior e, nesse caso, oposto, ao caso *pós-moderno*.

Dito isso, estando também encerrada a exposição acerca das diferenças entre os *gostos* segundo Bourdieu, é conveniente dedicar atenção às colocações de Jessé de Souza no que diz respeito à transposição dos níveis culturais bourdianos para a análise da sociedade brasileira.

Segundo as pesquisas de Souza no Brasil atual, as classes dominantes no contexto contemporâneo não são equivalentes às originalmente notadas por Bourdieu, sendo o papel de dominação em território nacional exercido pelas classes médias, dentre essas mais especificamente uma minoria privilegiada. Assim, fica evidente uma diferença em relação aos resultados colhidos na França da

década de 1970, onde a classe média era a base da sociedade. No Brasil a base da sociedade é a classe popular, que perfaz dois terços da população (SOUZA, 2012, p.360)³. Dentro dessa numerosa classe popular o autor propõe ainda outra divisão. Uma parcela mais bem estruturada equivale ao gosto popular como explanado por Bourdieu: são os *batalhadores*, uma classe trabalhadora em versão moderna, suporte da nova forma de capitalismo financeiro e, por tendência, dotada de poucos direitos trabalhistas e alta carga horária⁴. Uma segunda parcela, pior posicionada no espectro social e vítima sistemática de “abandono social e político” (p.25), é designada pelo autor como *ralé*⁵, termo chocante escolhido para denotar sua situação de precariedade. Tal parcela da população, sem equivalência na França de Bourdieu, nem sempre está separada da fração mais estável da classe popular no Brasil, dividindo com esta alguns espaços.

Sendo assim, o que se procura evidenciar evocando os estudos de Souza são diferenças na estrutura social brasileira em relação à sociedade analisada por Bourdieu: os espaços populares aqui são ocupados não apenas por classes equivalentes às trabalhadoras, mas também por um numeroso conjunto de indivíduos em situação de maior precariedade social. A existência de tal subclasse representa um perigo latente para os indivíduos da classe trabalhadora, uma vez que correm o risco de rebaixamento a essa condição se não se enquadrarem nos preceitos dominantes⁶. Destarte, as clas-

³ É interessante notar que a constatação de que as classes populares são dois terços da população brasileira também consta na narração de *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1965), filme que, como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964) integra a Caravana Farkas. A ocorrência dessa afirmação nos trabalhos de Hirszman e Souza, separados por 50 anos, revela certa constância no quadro social nacional.

⁴ Dentre outras características. Para uma caracterização mais detalhada, ver *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?* (SOUZA, 2012).

⁵ Ver *A ralé brasileira: quem é e como vive* (SOUZA, 2009) para um olhar mais demorado à respeito.

⁶ Esse “perigo latente” que emana das classes menos favorecidas também aponta para as classes mais abastadas, como uma ameaça à sua segurança e propriedade. Tal insegurança gerada pela desigualdade social é tema do muito bem recebido longa *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça, 2012), onde, para citar apenas um exemplo, moradores de um bairro de classe média têm pesadelos com dezenas de meninos de rua invadindo os seus condomínios.

ses trabalhadoras contemporâneas são transpassadas por maior instabilidade se comparados ao trabalhador fordiano⁷ clássico.

A CEILÂNDIA DE ADIRLEY QUEIRÓS

Toda a filmografia de Adirley Queirós se passa na Ceilândia. Dessa forma, o espaço transpassa a trama dos filmes e a experiência das personagens no universo fílmico. Algumas vezes, ainda, a cidade é o tema principal, como no longa *A cidade é uma só?*. Particularmente profícuo para a compreensão da história do lugar, o filme mexe com a memória da “Campanha de Erradicação de Invasões” de Brasília, ou “CEI”, sigla que dá nome à cidade⁸. Presidida no início da década de 1970 pela primeira-dama dona Vera de Almeida Silveira, a Campanha visava combater a favelização no Distrito Federal. Na prática, acabou por transferir dezenas de milhares de moradores, ou, segundo a sigla, “invasores”, para lotes afastados de Brasília. Tais lotes foram assentados no que veio a ser, desde 27 de março de 1971, a cidade-satélite da Ceilândia; hoje com mais de 400 mil habitantes⁹.

Conforme os relatos no filme, a Campanha destruiu as antigas habitações dos erradicados simultaneamente à erradicação. As condições originais da nova habitação eram originalmente precárias, com problemas de saneamento e acesso à energia elétrica; em condições muito aquém (I) das em que essas pessoas moravam anteriormente, ou (II) das promessas dos responsáveis pela CEI. Dessa maneira, a Campanha de Erradicação se mostrou, de acordo com os depoimentos dos atores sociais, antes como uma forma de deslocar os

7 Diferente do regime Fordista como classicamente compreendido, que garantia uma série de direitos ao trabalhador, os trabalhadores do “novo espírito do capitalismo” conforme conceituado por Boltansky e Chiapello, estão ligados a uma ideia de autonomia nos negócios, que, tendencialmente, lhes confere um maior risco, maior carga horária, mais responsabilidades e menos direitos trabalhistas.

8 O sufixo “lândia”, derivado do vocábulo *land* em inglês, significando “lugar” ou “terra”.

9 De acordo com a “Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios -2010/2011” publicado pela *Companhia de Planejamento do Distrito Federal* em fevereiro de 2011, acessado em 4/4/2015, disponível em <<http://goo.gl/TUkczP>>. De acordo com o artigo “Cinema político, mas sem ser militante”, por Luiz Joaquim para a Folha de Pernambuco, Ceilândia teria “700 mil habitantes”: disponível em <<http://goo.gl/a4DT7B>>, publicado em 15/7/2013, acessado em 13/4/15.

moradores mais pobres da cidade de Brasília para espaços periféricos do que como uma forma de efetivamente combater a pobreza ou a favelização. A história da Ceilândia, praticamente da mesma idade do diretor, está imbricada na ideia originária de seus dois últimos filmes. *A cidade é uma só?* ironiza o refrão do jingle da Campanha de Erradicação das Invasões, canção que visava sensibilizar os erradicados com uma promessa de futuro melhor, colocando-lhe um ponto de interrogação no final. *Branco sai, Preto fica*, filme mais recente e mais bem recebido da carreira de Adirley Queirós, propõe um universo *sci-fi* onde um viajante no tempo vem do ano de 2073 para recolher provas sobre as injustiças feitas pelo Estado aos moradores da comunidade. O filme culmina na explosão de Brasília.

Dias de greve não toca diretamente a história do local. É uma ficção protagonizada por um grupo de serralheiros locais em desacordo com o patrão, onde a narrativa se dá basicamente pelo ponto de vista dos empregados. *Fora de campo* é um documentário em formato de longa, com um grupo de jogadores de futebol em clubes pequenos e condições precárias de trabalho, numa obra que em temática lembra *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Copovilla, 1965). *Rap, o canto da Ceilândia*, além de tratar de questões identitárias e discutir a cidade, mostra trechos da vivência dos MC’s locais. Enfim, todos os filmes de Adirley giram em torno de problemas vividos por integrantes de certa fração das classes populares brasileiras, bem como são protagonizados por personagens que podem ser identificados como representantes dessa classe; a qual, como apontado na seção anterior, de acordo com Jessé de Souza, grosso modo perfaz a maioria da população nacional.

Os dois últimos longas de Adirley Queirós foram financiados com recursos públicos, são também seus trabalhos mais comentados, tiveram visibilidade em plano internacional e se situam entre a ficção e o documentário. *A cidade é uma só?* recebeu, dentre outros, o prêmio de Crítica em 2012 em Tiradentes. Embora Luís Joaquim tenha afirmado em 2013 que o filme “não soa militante”¹⁰, fica clara a intenção

10 De acordo com o artigo “Cinema político, mas sem ser militante”, para a Folha de Pernambuco, disponível em <<http://goo.gl/a4DT7B>>, acessado em 13/4/15.

política da Ceicine¹¹, principalmente à luz do recém lançado *Branco sai, Preto Fica* que levou, dentre outros, o prêmio de melhor filme em Tiradentes e Brasília. Através desses longas, moradores da periferia mostram o seu olhar sobre o centro; no caso, Brasília; em movimento contrário ao que habitualmente se faz na cinematografia brasileira¹².

VIRAMUNDO E O RETRATO TERCEIRIZADO DAS CLASSES POPULARES

O documentário curta-metragem *Viramundo*, realizado por Geraldo Sarno em 1965, integra o fenômeno da Caravana Farkas. Thomas Farkas, húngaro naturalizado brasileiro, financiou uma série de filmes com o intuito de exibi-los em televisão, proposta frustrada pelo regime militar instaurado na época, que considerou o conteúdo inadequado para ser televisionado. Esses filmes retratavam as classes populares, muitas vezes exibindo sujeitos em condições precárias ou culminando em filmes com discursos de esquerda, em uma época que as classes marginalizadas não eram uma temática do cinema brasileiro¹³. Tudo isso sob a égide do Cinema Novo e relacionado à ideia glauberiana de *estética da fome*.

¹¹ Determinada consciência e intenção política ficam declaradas diversas vezes pelo Coletivo Ceicine em entrevista ao blog do Coletivo Zagaia, publicada em 6/4/2012, acessada em 15/4/2015 e acessível no link <<http://goo.gl/0C6XwX>>.

¹² O que coloca esses lançamentos na contramão dos filmes da Caravana Farkas, como será observado na sessão seguinte. Ademais, é interessante notar que Adirley usa dinheiro público, enquanto a Caravana Farkas é uma iniciativa privada. Dito isso, e talvez digno de uma nota em separado, é de se notar que a origem periférica coloca Adirley Queirós como radicalmente diferente, também, de algumas propostas brasileiras bem recebidas na década passada como *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) ou *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2001), que levaram diretores e equipes dos centros urbanos para localidades marginalizadas, imprimindo um olhar próprio das classes médias urbanas sobre alguns setores menos privilegiados. Segundo Ivana Bentes em texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 8/7/2001, tal condição resultou numa representação fílmica “pop” e “cosmética” da favela. Segundo Rossini (2007) tais filmes se interessaram pelos “efeitos” da exclusão social sem levar em conta suas “causas”. Os filmes de Adirley, acreditamos, carregam em sua origem a preocupação com as “causas” da exclusão, além de uma estética diferente da *pop* ou (*neo*-)clássica dos filmes grandes de favela da década passada, assim rompendo com a forma de fazer desses filmes. Essa comparação, entretanto, não é o foco desse artigo e portanto damos por encerrada a digressão.

¹³ À exceção de filmes como *Aruanda* (Iinduarte de Noronha, 1950) e *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), realizados na década imediatamente anterior e que serviram de inspiração para o trabalho de Farkas.

Em *Viramundo* o tema é a migração diária de nordestinos para a cidade de São Paulo em um contexto de crescimento da metrópole e êxodo rural; fenômeno observado por Martín-Barbero (2004, p.286), com a noção de “modernidade periférica”. No filme, os migrantes chegavam à cidade em busca de trabalho e melhores condições de vida, mas acabavam empregados na construção civil, indústria ou sem emprego. São apresentadas as trajetórias, rostos e casas de alguns deles. Pela forma com que é conduzido o documentário, fica sugerida no ato final a ideia de que a alienação dessa classe trabalhadora através da religião está relacionada à sua inadequação para a vida moderna/urbana, como aponta a análise de Jean-Claude Bernardet (1985). Interpretativamente podemos dizer que a representação no documentário associa esses trabalhadores à falta de “estratégias familiares” (SOUZA, 2012, p.124) ou “deterioração das condições de vida da maioria” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.292); noções aqui emprestadas de estudos sociológicos. No último plano do curta assistimos um trem saindo de São Paulo em sentido exatamente contrário ao que abre o filme, indicando, enfim, a volta de alguns desses sujeitos para o lugar de onde vieram e, de forma geral, o fracasso dessa “massa” na empreitada da vida urbana.

O filme, representante de uma fase moderna do documentário brasileiro e, portanto, transpassado por suas estratégias, assume uma postura *sociológica* e por extensão *científica* frente aos fatos retratados. Embora conceda oportunidade de fala aos entrevistados, o diretor conserva para si a autoria das ideias centrais ao longo do documentário, deixando para os atores sociais a função de ilustrar o postulado pela narração. Dessa maneira, a verdade apreendida pelo filme, incompatível à naturalizada pelos nordestinos migrantes, não apenas sobrepõe-se à destes como também usa a narrativa para desconstruí-la¹⁴. Ademais, é interessante considerar que esse documentário, dentre outros seus contemporâneos, co-

¹⁴ Complementarmente a essa ideia, de acordo com Guilherme da Rosa, essa fase do documentário moderno brasileiro, ao buscar aliar o cinema à ciência, envolve o documentarista em um estigma de autoridade “e por consequência de postulação de uma única verdade sobre um determinado contexto”; assim, “há nos filmes identificados com este período uma influência desta postulação de verdade e de um exercício de alteridade que põe o cineasta/diretor/cientista social como alguém plenamente capaz de dar conta desta verdade que não pode pertencer, de maneira alguma, aos atores sociais do documentário” (2012, p.5).

locava os trabalhadores como uma “amostragem social”, ou seja, como representantes de um grupo macro de “outros”. Nunca no curta-metragem é informado o nome dos operários, sequer dois mais importantes, que têm até as casas apresentadas. Bernardet coloca que tal “postura sociológica”

justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais: torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar de sua superfície. Os migrantes, de que os entrevistados são a amostragem, são o objeto de fala do locutor, que se constitui em sujeito detentor do saber. (1985, p.14)

Essa “exterioridade” favorece, após a exibição, a negação do discurso do filme por parte dos próprios sujeitos retratados. Ao apresentar os trabalhadores como alienados ou como outros a serem analisados, o Cinema Novo, especialmente nessa fase mais jovem, sem perceber isolou-se dos setores populares, muito embora esses mesmos setores fossem seu assunto e, idealmente, seu público. Dessa maneira, embora o movimento tenha conquistado uma posição de pioneirismo ao retratar as classes marginalizadas brasileiras, falhou em conciliar-se com as mesmas e em dar-lhe ouvidos (SIMONARD, 2006, p.42). Detentores dos meios de produção do filme, esses cineastas preferiram assumir uma posição de educadores do povo; o que nunca foi possível, devido a esse “problema de comunicação e relacionamento” (ibid.) entre os cineastas e o povo. Não previsto durante a produção desses filmes, o problema é abordado já no primeiro parágrafo de *Cineastas e Imagens do Povo*:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Esta relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem. (BERNARDET, 1965, p.6)

Ou seja: não basta que existam filmes sobre as classes populares se a sua linguagem é estranha a estas classes e se a sua abordagem é incoerente de acordo com a sua ótica. Em suma, se não há uma conciliação entre os gostos e verdades dos realizadores e do povo.

Enfim, é evidente no Brasil da década de 1960 a inexistência de núcleos de realização cinematográfica em espaços de exclusão social ou capitaneados pelas próprias classes trabalhadoras, a exemplo do que faz hoje o *Ceicine*. A falta de um retrato audiovisual autônomo dessas classes nesse período, bem como o monopólio de certa classe média sobre os meios de produção audiovisual e o seu pioneirismo inclusive no retrato das classes dominadas, se explicam por uma série de fatores, dentre os quais: (I) os elevados investimentos em *tempo* e *dinheiro* imprescindíveis para a produção de filmes, sendo estes dois capitais mais acessíveis nos setores dominantes da sociedade; (II) a cara tecnologia analógica, única existente na época; (III) a não-difusão dos saberes ligados à realização de cinema entre os setores populares da sociedade brasileira; (IV) a relutância do Estado em difundir a imagem dos brasileiros marginalizados.

UM NOVO PANORAMA

Hoje, 50 anos após essa fase do cinema brasileiro, as circunstâncias evidentemente não são as mesmas. Algumas diferenças que se pode enumerar com facilidade e se relacionam com os tópicos anteriores são: (I) o retrato de classes populares nas mais insalubres condições já foi feito e mais ou menos naturalizado, perdendo o tom de choque e ineditismo; sendo a associação entre *choque* e *pobreza* estratégia usual do Cinema Novo; (II) as tecnologias digitais, mais acessíveis e quotidianas do que nunca, reduzem os investimentos de tempo e dinheiro na realização audiovisual; (III) muitos cursos foram criados no campo da Comunicação, Cinema e outros. Surgiu a *web*, ferramenta de *inteligência coletiva* (JENKINS, 2008), livre expressão e compartilhamento de informação. Também, o ensino fundamental e médio têm sido mais amplamente acessados no Brasil, horizontalizando saberes na sociedade; (IV) a contemporânea *cultura da convergência*, conforme defendida por Henry Jenkins, demonstra a ascendência de “nichos de interesse” na organização da produção e consumo de mídias; dessa

forma, estabilizando, difundindo e legitimando, através das mídias, expressões de gostos não-necessariamente submetidos ao dominante. Também, Jenkins demonstra a crescente produção midiática entre os mais diversos setores sociais, coletivizando esse poder outrora concentrado basicamente nas classes dominantes e corporações de comunicação; (V) O Estado, que outrora coibiu a exibição de produções no tom de *Viramundo*, nos últimos anos sustenta políticas de incentivo à produção, embora resistam problemas de circulação e uma minoria de políticas para solucioná-los. Além desse paralelo social entre os dois contextos, é importante observar o que mudou na linguagem fílmica. Sobre esse tema, Bernardet coloca:

No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o “modelo sociológico” e as diversas tendências posteriores? Acredito que três elementos principais: deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exarcebá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade. Estas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e impediram que o tomássemos pelo real. Permitiram que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista. (1985, p.189)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As classes populares são recorrentemente representadas no cinema brasileiro contemporâneo, o que é de certa forma um reflexo da sua recorrência na estrutura social. Em muitos filmes essas classes constituem um núcleo importante de personagens e/ou as periferias constituem o principal ambiente da *mis en scène*, como no caso do longa brasileiro de maior bilheteria na história¹⁵, *Tropa*

¹⁵ Mais de 10 milhões de espectadores no Brasil segundo artigo publicado no *G1* da *Globo* em 29/12/2010, acessível em <<http://goo.gl/peCwT>>, acessado em 9/4/2015.

de Elite 2 (José Padilha, 2010). Outros, de menor sucesso nas salas de cinema, mas com boa carreira com a crítica e festivais, como *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012) e *Casa Grande* (Felipe Gamarano, 2015), também trazem à tona conflitos de classe e problematizam a estrutura social. O surgimento de filmes a partir das classes populares sobre essas mesmas classes, legitimados através de festivais, crítica especializada ou acesso a salas, entretanto, ainda não é tão comum. Exceções relativas a isso podem ser encontradas na cinematografia de Adirley Queirós e André Novais. Dito isso, não se pode negar a persistência de uma concentração dos meios de produção e legitimação de filmes que exclui a periferia dos centros de visibilidade e realização. Adirley Queirós faz filmes sobre temas que referem diretamente à Ceilândia, sob perspectivas gestadas lá. Em um colóquio realizado em 2014 na UFF¹⁶, ao falar sobre *Branco sai, Preto fica*, o diretor afirma sua intenção de “fugir de um bom gosto”. Tal ideia se expressa no filme em questão através de uma série de escolhas estéticas, como a *Dança do Jumento* enquanto trilha sonora¹⁷, a proposta da explosão de Brasília na seqüência final, ou diversas imagens de precariedade arquitetônica e pobreza material que habitam seus filmes e podem desagradar certas expectativas de beleza tradicionais¹⁸. Se o gosto

¹⁶ 3º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado em abril de 2014 na Universidade Federal Fluminense, Niterói. Trecho com a fala citada disponível pelo link <<http://goo.gl/Mm8ywX>>, acesso em 1/4/2015.

¹⁷ Na escolha das trilhas sonoras fica evidente um contraste estético entre os filmes de Adirley e *Viramundo*. Geraldo Sarno usa uma canção de Gilberto Gil homônima ao seu filme como principal tema. O cantor, assim como os entrevistados, veio do nordeste para o sudeste; sua música mistura elementos populares com eruditos, dessa forma remetendo à cultura dos atores sociais, mas sem submeter-se completamente à ela. Por outro lado, os filmes de Adirley Queirós usam como trilha predominantemente músicas produzidas e cantadas pelas próprias personagens, no ambiente da Ceilândia. Tal escolha dispensa o refinamento da arte de Gil e remete à escolhas essencialmente populares, além de não gerar o distanciamento do universo do filme que *Viramundo* gera com a trilha de Gil. Ou seja, muito embora a canção escolhida por Geraldo Sarno trate diretamente do universo diegético abordado, ela foi produzida em outro contexto; diferente de Adirley, que além de produzir e montar o filme na Ceilândia, também traz de lá quase totalidade das músicas, conferindo a estas usualmente posições de destaque.

¹⁸ Conforme depoimento do diretor no 47º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, a cidade da Ceilândia tem um centro que é “classe média” e, em parte, também se desagradou dos retratos de pobreza. Dessa maneira se conclui que a pobreza e precariedade material não é um retrato total e inquestionável daquele espaço, nem o perfaz por completo; esse tipo de retrato é, portanto, uma escolha estética/ideológica dos realizadores. Depoimento acessível em vídeo no link <<http://goo.gl/iXEkul>>, acessado dia 29/4/2015.

erudito, conforme conceituado por Bourdieu, gera pouca identificação com os protagonistas Maninho em *Fora de Campo*, ou então com Dildu em *A cidade é uma só?*, é porque as classes dominantes legitimam-se pela *recusa* de tudo o que é mundano e simples. A irreverência da obra de Adirley Queirós para com esse “bom gosto”, como afirmado pelo próprio diretor, é uma ode à estética popular e se situa “na recusa da recusa que se encontra na própria origem da estética erudita” (BOURDIEU, 2007, p.35).

Dito isso, fica evidente que a obra de Adirley e a de Geraldo Sarno através de *Viramundo*, em extensão a Caravana Farkas e o Cinema Novo, comungam na intenção de *choque* através de imagens que representam situações em desacordo com o gosto dominante, sendo estas imagens retratos de um universo popular. Todas essas imagens são em alguma medida documentais e, tendo em vista uma intenção sociológica nesses filmes, também são em alguma medida auto-retratos da sociedade brasileira. Destarte, percebe-se na obra de Adirley uma maior proximidade com o universo retratado, devido à sua residência em Ceilândia e relação de amizade com os atores/personagens; muito embora os elementos explicitamente ficcionais imbricados nos seus filmes. No caso de *Viramundo*, embora a intenção estritamente documental, o diretor vive um distanciamento em relação às parcelas da sociedade retratadas e reafirma esse distanciamento pelo tratamento científico/sociológico conferido a estes, conforme demonstrado por Bernardet (1985).

Embora esse choque com um gosto *erudito* (cf. BOURDIEU, 2007) em alguma medida presente na obra de Adirley e também nos filmes da Caravana Farkas (cf. SIMONARD, 2006), se percebe pela recepção do público e crítica, assim como pela distribuição modesta de todos esses filmes, que não caíram no gosto *popular*¹⁹. Assim, restaria refletir para qual esquema de gosto foram projetados, ou se foram projetados para algum dos gostos conforme delimitados por Bourdieu (2007). Nessa reflexão seria importante levar em conta as diferenças entre os filmes, já que, como evi-

¹⁹ É interessante notar nesse sentido que, em entrevista à *TvCarta*, Adirley afirma sonhar em fazer filmes populares. A *TvCarta* é o canal oficial da revista *Carta Capital* no *Youtube*. Entrevista publicada dia 1/12/2014, disponível em: <<http://goo.gl/5MSti6>>, acesso em 27/3/2015.

denciado no fim da seção anterior, embora *Viramundo* e a obra de Queirós sejam transpassados por temáticas semelhantes, há uma ruptura no nível da linguagem entre o modelo da Caravana Farkas e as tendências posteriores (cf. BERNARDET, 1985, p.189). Também, de acordo com Anderson (1999), o capitalismo tardio não é mais tão claramente mediado pelos gostos conforme observados por Bourdieu (2007), estando estes mais inter-relacionados do que no séc. XX. Finalmente, ainda como aporte a essa reflexão, mais especificamente no que toca o trabalho de Adirley e muito da produção nacional contemporânea, é interessante notar o surgimento de “nichos de interesse” (cf. JENKINS, 2008), representados de certa forma pelos diversos festivais de cinema que abrigam filmes considerados interessantes pela crítica especializada, mas distanciados da grande parcela do público, culminando no que Jean-Claude Bernardet definiu provocativamente como “cinema irrelevante” (*apud* PINTO, 2012).

Cientes de que não encerramos muitas das questões apresentadas, acreditamos, através dessa pesquisa, ter gerado diretrizes para reflexão acerca da representação das periferias no cinema brasileiro contemporâneo, bem como sobre a participação das mesmas no contexto de produção nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo - Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

PINTO, Ivonete. "Cinema Irrelevante". *In:*
Revista Teorema nº21, 2012.

ROSA, Guilherme da. "*Viramundo* e a relação entre
sujeito e verdade no documentário brasileiro moderno".
In: **Revista Orson**, nº3, Pelotas/RS, 2012.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma
antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2006.

SOUZA, Jessé de. **A ralé brasileira: quem é e
como vive**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. **Os batalhadores brasileiros: nova classe média
ou nova classe trabalhadora?** Belo Horizonte: UFMG, 2ªed, 2012.

ROSSINI, Miriam. "O corpo da nação: imagens e imaginários no
cinema brasileiro". *In:* **Revista Famecos**, p.22-28; Porto Alegre, de-
zembro de 2007.