

A escrita do cinema e as palavras do mundo: o cinema de Adirley Queirós nas vizinhanças de Perrault, Coutinho e Rouch¹

Hannah Serrat de S. Santos²
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

Resumo

Interessado na maneira com que o cinema de Adirley Queirós se constitui em torno da palavra, quer dizer, das suas formas de oralidade e de escuta, este trabalho realiza dois movimentos: revisita brevemente apontamentos a respeito dos filmes de outros cineastas cujos trabalhos também se dedicam à palavra, como Pierre Perrault, Eduardo Coutinho e Jean Rouch, identificando relações entre eles; e, depois disso, busca aproximar o cinema de Queirós destes autores, apreendendo suas especificidades.

Palavras-chave: palavra; oralidade; escuta; cinema.

Corpo do trabalho

O cinema de Adirley Queirós interessa-se pela memória e pelas vidas dos moradores da Ceilândia, cidade satélite de Brasília/DF, onde o realizador vive e trabalha há mais de 30 anos. Especialmente em seus dois longas-metragens, seus filmes mais recentes, Queirós filma a Ceilândia junto aos moradores da cidade, interessado em acolher politicamente as vozes daqueles que até então têm sido apartados dos regimes do sensível. Acreditamos que, se por um lado, seu cinema volta-se às conformações sociais e históricas do espaço de Ceilândia, confrontadas às configurações do Plano Piloto; por outro, seus filmes dedicam-se às potências da fala, da articulação entre discursos diversos e da oralidade, em suma: às modulações da palavra. Falada, cantada, lembrada, fabulada, gravada e desarquivada, a palavra nos filmes de Queirós é constantemente convocada a habitar as imagens e os espaços. Ao dedicar-se à palavra, seu cinema não está ligado portanto nem a uma experiência de leitura, nem de escrita, mas ao universo da fala e da enunciação. Afim de melhor definir e compreender o que significa caracterizar os filmes de Adirley Queirós em torno da palavra, neste trabalho, propomos primeiramente revisitar a forma com que outros cineastas se dedicam à oralidade e à escuta, como Pierre Perrault, Eduardo Coutinho e Jean

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Curso de Comunicação Social da UFMG, email: hannah.serrat@gmail.com

Rouch³, traçando algumas relações entre eles. A partir disso, deteremo-nos ao cinema de Adirley Queirós compreendendo as possibilidades de aproximação com os trabalhos dos realizadores acima citados e caracterizando suas particularidades.

A escuta como método: os filmes de Pierre Perrault e Eduardo Coutinho

Entre os anos 60 e 80, Pierre Perrault dedicou-se à realização de documentários, situados junto às produções do Cinema Direto ou do Cinema Verdade. A atenção dada à palavra pelo próprio cineasta em seus filmes, assim como nos comentários e nos textos dedicados a eles, é patente tal como seu interesse pelos povos do Québec. O cinema de Perrault é sobretudo esse que se dedica à oralidade, que se propõe à escuta e que se dirige a um espectador ouvinte. Como sintetiza Comolli (*apud* Marie, 2012, p. 20), trata-se de um cinema que “repousa sobre a ação falada”. Nesse sentido, Michel Marie (2012, p. 16) define o realizador como um “porta-palavra”, como aquele que “toma a palavra em nome de uma nação oprimida”, mas que, ao mesmo tempo, não se coloca enquanto enunciador representante dos sujeitos filmados. Como comenta Marie (2012, p. 17), “Perrault sempre proclamou estar a serviço dos outros, não ser um autor, deixar a palavra ao outro, ao povo do Québec, a seus personagens”. O realizador dedica-se, portanto, ao mesmo tempo à palavra falada e às configurações do Québec e de seus povos:

em seus documentários, Perrault não cessou de interrogar a formação histórica e cultural dos povos quebequenses, suas práticas materiais e simbólicas, suas identidades e seus destinos, sua memória oral e suas aspirações autonomistas, sua geografia e seu imaginário, sua invenção linguageira e suas prasódias particulares (ARAÚJO, 2012, p. 104).

O processo fílmico articula-se, em Perrault, à palavra que se apreende na articulação oral dos personagens e em seus modos de enunciação. Não se tratava apenas de registrar aquilo que se falava, mas de tomar esse registro como aquilo que constitui o próprio método do cineasta quebequense. Bem se sabe que o trabalho de Perrault, antes de encontrar o cinema, nasceu com a escrita nos jornais, no rádio e na televisão. Depois, quando começa a filmar, o cineasta logo privilegia a fala dos sujeitos filmados e, para montar seus filmes, transcreve com rigor todas as falas de todos os personagens. A partir disso, a estrutura

³ Gostaríamos de ir filme a filme, produzindo uma análise mais profícua ao situar os realizadores nas vizinhanças um dos outros. No entanto, visto a grandeza e a densidade do trabalho de cada cineasta, para o âmbito deste trabalho, decidimos partir de trabalhos teórico-analíticos realizados por outros pesquisadores, buscando realizar uma breve revisão e aproximação de seus apontamentos. Nosso trabalho propriamente analítico se concentrará na abordagem dos filmes de Adirley Queirós.

fílmica era organizada na montagem. Se o rigor da transcrição das falas atenta-se às palavras ditas e às formas de enunciação, não podemos imaginar que o trabalho de Perrault concentra-se no momento posterior às filmagens. Enquanto filma tudo que se diz, há um intenso trabalho de escuta. O próprio cineasta assim pontua:

nasci da fábula como todo mundo, mas o microfone me permitiu descobrir um outro mundo. O vulgar! O vernacular. (...) Foi então que tratei de emigrar do país da escrita para imigrar no da palavra. (...) Nos meus filmes, eu não tomo a palavra, eu a concedo. (...) Abdi quei da escrita e deixei à câmara a tarefa de descrever sua realidade [dos personagens]. Cabia aos falantes nomeá-la. (...) Inaugurei talvez um modo de escutar que se preocupa tanto com o relato em si quanto com a linguagem que o veicula (Perrault *apud* Araújo, 2012, p. 438).

A partir da centralidade da escuta no trabalho de Perrault, Mateus Araújo (2013) propõe uma articulação entre seus filmes e aqueles realizados por Eduardo Coutinho. O autor (2013, p. 433-434) sinaliza, de maneira central, dois motivos que aproximam os trabalhos dos dois realizadores: 1)“a preocupação em reconstruir o elo entre o passado e o presente de indivíduos e comunidades”; 2)“o exercício de uma escuta cada vez mais fina da fala alheia, que atravessa a obra documental de ambos”. Atentos à grade importância dos dois pontos destacados por Araújo, propomos aqui concentrarmo-nos apenas no segundo. Sabemos que o primeiro ponto, a respeito da ligação entre presente e passado dos sujeitos filmados, poderia igualmente ser articulado ao cinema de Adirley Queirós, mas tal empreitada mereceria um texto inteiramente a ela dedicado. Por enquanto, mantenhamos nosso interesse no trabalho com as palavras faladas e ouvidas. Sobre a proximidade entre os dois realizadores, escreve Mateus Araújo (2013, p. 436):

ambos orientam seus filmes para a escuta da palavra alheia, à qual conferem, no mais das vezes, o primado e o comando sobre a imagem. Sem retirar a importância da imagem nem transformá-la numa simples ilustração, os cineastas montam seus filmes a partir das palavras, não das imagens – que são escolhidas como imagens *daquelas palavras* encontradas inicialmente.

Nessa esteira, Araújo pontua que o cinema de Coutinho exige uma análise mais precisa para situá-lo em torno da palavra. Se Perrault insiste em sua centralidade, chegando inclusive a publicar vários livros com a transcrição completa da banda sonora de seus filmes, Coutinho desenvolve seu trabalho como documentarista dedicando-se às entrevistas e à escuta da palavra alheia, mas não se situa enquanto um literato, como Perrault. Ainda assim, Araújo encontra pontos de contato entre as trajetórias dos cineastas, identificando

que Coutinho, antes de se dedicar à realização de documentários, também esteve às voltas com a escrita. O cineasta atuou como crítico de cinema, copidesque (atuando como "uma espécie de guardião da norma culta perante textos alheios", como descreve Araújo) e como roteirista de filmes de ficção, em que escrevia "os diálogos dos personagens, usando suas próprias palavras para emprestar-lhes sua fala" (ARAÚJO, 2013, p. 439). Será, então, quando começa a atuar no Globo Repórter, a que Coutinho se dedica entre os anos 1975 e 1984, que ele se envolve com os percalços da palavra falada. Só então, acentua Araújo, Coutinho se põe a escutar a fala alheia, em vez de meramente mimetizá-la na escrita. Começa ali, ao modo da reportagem, um exercício da escuta que seus filmes não cessarão de depurar, encaminhando-o mais tarde para uma exploração da conversa, e mais recentemente para uma espécie de meditação sobre o teatro da vida social.

Ainda segundo Araújo, o modelo da conversa fílmica que vai ganhar contornos mais firmes a partir de *Santo Forte* (1999), mas que já se fazia ver nos filmes anteriores de Coutinho, faz com que a palavra e a escuta adquiram lugar central especialmente quando os personagens colocam-se a relatar longamente sobre suas histórias de vida. Em *Jogo de Cena* (2007), no entanto, a escuta desloca-se da esfera da vida cotidiana para o âmbito da representação (explorada em profundidade pelo realizador a partir desse filme). Já em *Canções*, ao dedicar todo o filme aos cantos, Araújo (ano, p. 449) comenta que Coutinho "reafirma a escuta como um dos pilares de seu cinema e nos deixa uma das mais belas homenagens fílmicas ao lugar da música no modo de ser dos brasileiros".

Nessa esteira, Consuelo Lins (2004, p. 180) também advoga: "o cinema de Eduardo Coutinho é, desde sempre, um cinema da palavra filmada, que aposta nas possibilidades de narração dos seus próprios personagens. (...) é a imagem da palavra do outro que está na base de sua concepção de cinema". O que, talvez, seja central é que da mesma forma que Perrault, a escuta constitui-se no cinema de Coutinho enquanto método: é preciso ouvir para filmar. Assim ressalta Lins (2004, p. 189):

é o próprio processo de filmagem que faz que os filmes de Coutinho resgatem uma vitalidade dos depoimentos. Ele dá tempo a seus personagens de formularem algumas idéias sobre suas vidas e efetivamente os escuta. (...) Em um certo sentido, há, nos seus filmes, uma dimensão analítica: a análise é particularmente o lugar da escuta. Em Perrault e Coutinho, a oralidade acaba por adquirir privilégio sobre a escrita.

Interessa aos realizadores a escuta atenta do quê seus personagens têm a dizer e como eles o fazem. Em seus filmes, como pontua Mateus Araújo (2013, p. 449), “para que uma experiência histórica (individual ou coletiva) não fique truncada nem perca o fio da meada, é preciso também que seus sujeitos possam encontrar sua elaboração verbal, que o cineasta deve propiciar e escutar”. Pensar a escuta enquanto método de realização, de filmagem e de montagem, enquanto coluna vertebral de um processo fílmico fundado (se é que assim podemos dizer) em certo dialogismo, parece-nos portanto fundamental para apreensão do trabalho dos dois cineastas.

Contra a univocidade do mundo: o cinema de Jean Rouch

Em outro texto, publicado na Revista Devires, Mateus Araújo (2009) analisa os filmes de Jean Rouch, aproximando-os brevemente da questão da oralidade. Araújo dedica-se, nesse movimento, a pensar a maneira com que os comentários de Rouch, nos filmes africanos, estruturam-se pela oralidade inspirada nas culturas tradicionais por ele abordadas. Ao mesmo tempo, o autor ressalta a riqueza da banda sonora dos filmes de Rouch que “costumam apresentar uma interação complexa entre o discurso direto dos nativos e a fala do cineasta, que procura descrever e explicar o que vemos nos ritos, ou traduzir num francês recitativo e encantatório as divisas ditas pelos outros” (ARAÚJO, 2009, p. 59). Ainda assim, serão nas etnoficções de Rouch que a convivência entre uma multiplicidade de vozes irá adquirir maior potência e complexidade.

Se Coutinho e Perrault dedicam-se à escuta paciente de certa integralidade da fala de seus personagens, o cinema de Rouch parece ativar um caráter inventivo e articulador de “estilhaços de vozes”, para dizer como Maxime Scheinfeigel (2009, p. 15). Para a autora, “o cinema direto de Jean Rouch estabelece que a fala é um acontecimento”. Acontecimento esse que, especialmente nas etnoficções, faz antes embaralhar e dificultar a escuta paciente, deslocando constantemente as relações entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê. Segundo Scheinfeigel, há nos filmes de Rouch dois movimentos: por um lado eles são “geralmente submersos por uma onda quase ininterrupta de falas (fala diegética em língua vernacular, sua tradução mais ou menos elíptica em francês pela voz off, comentários variados etc)”; por outro, “essa matéria verbal profusa encontra, no entanto, uma estrutura muito definida, devido ao fato de que um comentário proferido pelo próprio Rouch reúne a diversidade de seus estilhaços, religando-os por vezes à imagem”. Mesmo que Rouch reúna os estilhaços, a autora pontua que sua linguagem será ainda assim um pouco estranha já que

participa de uma banda sonora "deliberadamente excêntrica" e polifônica, como se junto à voz de Rouch, articulassem-se muitas outras vozes africanas, em uníssono. É, propriamente, a partir de *Eu, um negro* (1957) que se tornam mais complexas as relações entre vozes e imagens. Neste filme, mesmo que as filmagens fossem mudas, a imagem abriga o constante balbuciar dos personagens e apenas no estúdio, diante da projeção do filme, seus comentários serão gravados em *off* e sobrepostos às imagens. Como propõe Scheinfeigel (2009, p. 19),

“Eu, um negro” é o filme de uma defasagem ininterrupta entre a imagem e a fala, que concerne duplamente à sua legibilidade: um assincronismo é visível entre o movimento dos lábios dos personagens e as palavras ouvidas, e um anacronismo é audível entre as situações amiúde representadas como diálogos mas faladas como monólogos, e vice-versa. O espectador nem sempre sabe quem fala (nem a quem), e esse transtorno é reforçado, agravado, pela atmosfera sonora do filme.

A autora insiste ainda que este é um filme "que devolve à fala sua carga de materialidade", justamente porque opera uma disjunção entre as montagens visuais e sonoras que confunde o espectador: ele ao mesmo tempo "não vê o que ouve e não ouve o que vê (...) pois uma voz inaudível, originária, se mantém sempre por trás do som da voz que é ouvida" (SCHEINFEIGEL, p. 20). O trabalho de escuta é devolvido ao espectador e torna-se, assim, verdadeiro trabalho de articulação e desarticulação, em um universo fragmentado e polifônico.

Já o trabalho da fabulação dos personagens, central especialmente em filmes como *Eu, um negro* e *Jaguar*, de certa forma aproxima o cinema de Rouch aos trabalhos de Perrault e de Coutinho. A palavra falada é, em seus filmes, sonhada, fabulada pelos personagens. É o que Deleuze ressalta, ao comentar sobre o trabalho de Perrault e Rouch, no capítulo “Potências do falso”, de “A imagem-tempo” (Deleuze, 2007), situando a fabulação enquanto aquilo que se distancia do modelo de verdade estabelecido pelas ficções e que dá lugar a certa potência dos pobres, tornando o cinema mesmo “produtor de verdade”, como diz César Guimarães (2001). Segundo Deleuze (2007, p. 185), “é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção enquanto potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com o povo”.

O pensamento de Deleuze sobre cinema é, em grande medida, tributário de Henri Bergson. Como comenta Guimarães, segundo o esquema bergsoniano, a fabulação é

pensada enquanto guardiã da sociabilidade, enquanto força criadora capaz de resistir a exigências sociais demasiadas e de nos prevenir, como diz Bergson em *As duas fontes da moral e da religião*, “de certos perigos da atividade intelectual sem prejudicar o futuro da inteligência”. Sob essa perspectiva, César Guimarães propõe:

o que faz da sociedade humana algo aberto, empurrada por um impulso vital, é que no intervalo entre a pressão da sociedade e a resistência da inteligência surge a emoção criadora, espécie de memória cósmica que comunica, a cada membro de uma sociedade fechada, “uma espécie de reminiscência, uma agitação que lhe permite prosseguir” e, que, “de alma em alma traça o desenho de uma sociedade aberta, sociedade de criadores, na qual se passa de um gênio por outro por intermédio de discípulos, de espectadores ou de ouvintes”. A fabulação criadora, entretanto, não é privilégio de gênios ou artistas; ela não se atualiza exclusivamente nesses sujeitos, mas em todos aqueles que são ultrapassados pelas forças que excedem o vivido e que passam a dispor de algum meio expressivo – escrita, voz, pedra, tinta, corpo imagem – que permita “libertar a vida lá onde ela é prisioneira”. O que é decisivo aqui, como ressalta Bergson, é a diferença de natureza entre uma moral fechada e estática, que obriga à vida em comum – fixada nos costumes, nas ideias, nas instituições – e uma outra aberta e dinâmica, animada por impulsos criadores, que se propaga através das imagens e símbolos que a função fabuladora fornece (GUIMARÃES, 2001, p. 5).

Se a fabulação não é privilégio dos gênios e dos artistas, Guimarães propõe-se a apreender sua proliferação na vida ordinária, na atividade criadora do sujeito comum que, do interior do cotidiano, faz surgir esse outro mundo “aberto e dinâmico”, a partir de seus próprios meios expressivos - nos filmes desses realizadores, é a voz que ganha relevância. Nesse sentido, poderíamos nos perguntar: o que liga, à princípio, os cinemas de Rouch, Perrault, Coutinho e Adirley Queirós (sobre quem logo comentaremos)? Não seria mesmo a potência dos personagens filmados engajados na atividade da fabulação criadora de palavras? No trabalho de cada realizador, essa atividade desdobra-se em diferentes formas e ganha novas modulações, mas é ela que parece estruturar grande parte dos procedimentos fílmicos. De um lado, a escuta atenta e paciente daquilo que se enuncia dá forma aos filmes; de outro, certa polifonia e disjunção entre sons e imagens. A partir disso, onde situar os filmes de Adirley Queirós?

O cinema de Adirley Queirós

Dos quatro realizadores abordados aqui, Adirley Queirós talvez seja aquele cujo percurso mais se distancia do trabalho com a escrita. Antes de se envolver com o cinema, ao contrário de trabalhar com produções textuais como Perrault e Coutinho, Adirley jogava futebol em um time de série B, na Ceilândia, e possivelmente escutava *raps* (motivo que

deu origem a seu primeiro curta-metragem e, talvez em continuidade, tenha ressoado em seus demais filmes). Seu trabalho como realizador, portanto, é mobilizado por referências diversas dos cineastas já abordados por nós. Em seus comentários, Adirley insiste que o que inspira seu trabalho como cineasta é menos o cinema do que aquilo que ele vê e escuta na Ceilândia, advogando a favor de uma radicalização das referências locais em seus filmes⁴. O interesse pelas configurações do lugar e pelos sujeitos que habitam a Ceilândia é fundamental para todo o cinema de Adirley, visto que não há um único filme que tenha sido realizado fora dali. Assim como Perrault detinha-se aos povos do Quebec ou Rouch interessava-se pelos povos africanos, Adirley dedica-se aos moradores da Ceilândia (com um interesse talvez bem mais localizado e circunscrito que aqueles realizadores). Sem restringir a importância da experiência histórica e cotidiana de Adirley e dos personagens de seus filmes na Ceilândia, para fins deste trabalho (como temos pontuado), optamos por apreender certa centralidade da palavra falada nos filmes que, claro, ganha contornos específicos por ser vinculada ao espaço periférico do entorno de Brasília.

Em uma entrevista⁵, Adirley assegura que, ao fazer filmes, sua referência não é o cinema, mas o *rap*. Tendo isso em vista, poderíamos nos questionar: se o *rap* localiza-se como referência central no trabalho do cineasta, o que isso é capaz de produzir? No Brasil, o *rap* caracteriza-se enquanto potência da população negra e periférica que não encontra muitos meios de fazer ressoar suas vozes e possíveis reivindicações. Os *rappers*, como cronistas do morro, costumam narrar o cotidiano das favelas, conflitos com a polícia, situações de preconceito por eles enfrentadas, etc. Concentra-se aí um trabalho inventivo muito forte (que se vale das palavras como matéria-prima), certa urgência em dizer aquilo que não se costuma escutar e uma constante desarticulação com os discursos da grande mídia, ou melhor, certa negação dos discursos dominantes. Poderíamos dizer que os três pontos encontram ressonâncias nos filmes de Adirley, acabando por constituir, de certa forma, uma matriz estruturante em seus filmes - especialmente, se consideramos os dois longos realizados pelo diretor: “A cidade é uma só?” (2011) e “Branco Sai, Preto Fica” (2014).

⁴ Em sua fala na abertura do ForumDoc, realizado em 2014, Queirós é claro nesse sentido. Ele diz: "eu pensava em fazer um filme que passasse na Ceilândia, na minha ideia o filme nunca sairia dali (...), na minha cabeça a gente faria filmes com uma certa radicalidade dali, não me interessaria se ninguém mais entendesse.. se gente da rua entendesse, pra mim era uma vitória (...)".

⁵ Cf. REIS, C.; MENA, M. C.; IMANISHI, R. , 2013.

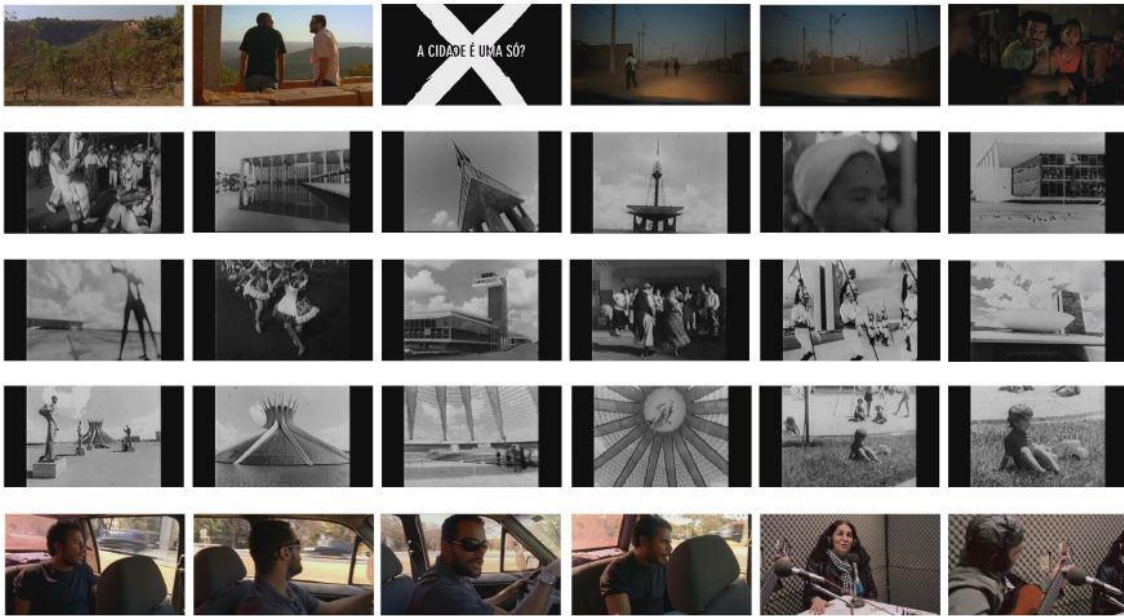
No primeiro longa, é abordada a história da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) que dá origem à Ceilândia através de Nancy, uma personagem que vivenciou a remoção dos moradores da Vila do IAPI, à época da Campanha, e que relata sua experiência em depoimentos. Além disso, o filme coloca em cena personagens de uma trama ficcional que se estrutura paralelamente (ou melhor, de maneira entrelaçada) à participação de Nancy no filme. Propomos, então, descrever os primeiros trechos apresentados a partir do título do filme para prosseguirmos em nossa análise. O filme dá lugar ao território polifônico de Brasília. Quer dizer, contra a univocidade que ali instaura a hegemonia dos relatos e da memória, *A cidade é uma só?* abriga um conjunto heterogêneo de vozes que ora se entrechocam, ora se entrelaçam na montagem ágil e fragmentária produzida pelo filme. Ao contrário de convocar uma escuta paciente das falas ordenadas e contínuas (mesmo ali quando Nancy dá depoimentos frontais para a câmera), trata-se de expor o mundo cindido por uma pluralidade de vozes. Propomos retomar, a seguir, uma breve sequência nos primeiros cinco minutos do filme, para que esse aspecto torne-se mais claro.

Pouco depois de um pequeno prólogo, uma cartela nos apresenta o título do filme: “A cidade é uma só?”, que é imediatamente cortada por um “X”, através de uma animação. Na banda sonora, escutamos a voz de Niemeyer que diz: “aí está Brasília, tantos anos passados, a cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole”. Em seguida, um corte brusco dá lugar a um plano filmado do interior de um carro, em que vemos uma rua de chão batido à noite, iluminada apenas pelo farol do carro. Ouvimos o som do rádio que é logo sintonizado e escutamos, na voz de um locutor, a seguinte fala: “nesse planalto central, nessa solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais... lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo essa alvorada com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites em seu grande destino”. Em sequência, ainda nesse plano, escutamos uma outra voz, menos impostada e jornalística, que cantarola: “passeou na Ceilândia...”.

Pouco depois, há um novo plano escuro, iluminado por uma fogueira. Um homem e uma mulher ocupam o centro do quadro. Nesta cena, o filme nos apresenta um dos personagens centrais: Dildu, o faxineiro candidato à deputado distrital, ao lado de sua namorada, Dandara. Há ainda outro personagem de costas, que percebemos nas bordas do quadro, articulando os braços. Logo, escutam-lo cantar: “aí eu moro na Ceilândia, uma quebrada de resposta, se você quer conferir, vem aqui curtir a lombra, eu vou te falar, não

existe nada igual, Ceilândia é tão grande que é notícia em jornal. Chegando por aqui, vem pisando de mansinho, para ser bem tratado com amor e com carinho, eu considero os seus pais, considero seus irmãos, mas não vem bater a moral pra não levar sacode João... aqui tem gente do leste e do oeste, tem moleque louco e também cabra da peste eu disse ‘slash’, ‘clap’, rimas ‘frank-black’ usei para fazer este rap”. Em seguida, ele comenta: “caramba véi, das antiga véi, isso aí, das antiga...”. Há um corte brusco e vemos algumas imagens de arquivo em sequência, são imagens curtas em preto e branco, provavelmente realizadas para fins publicitários pouco depois da inauguração do Plano Piloto. Com a música, ao fundo, “ô bota aqui, ô bota ali o meu pezinho, o meu pezinho bem juntinho com o seu ...”, vemos algumas imagens de algumas construções em Brasília, alternadas com imagens breves de danças populares (vemos algumas pessoas dançando samba, uma baiana, mulheres dançando frevo e uma dança gaúcha). Por fim, vemos a imagem de uma criança branca, sentada na grama de um parquinho, a sorrir para a câmera e escutamos a voz de um locutor, na faixa sonora, que diz: “ano 72, décimo segundo de Brasília, 150 da independência, Brasília, síntese da nacionalidade espera por você”.

Depois disso, o filme corta novamente e vemos Dildu, sentado no banco de trás de um carro, dizendo: “será?” e acompanhamos brevemente um momento em que ele e seu cunhado encontram-se perdidos nas ruas ordenadas do Plano Piloto, buscando uma saída para sair da cidade. Em determinado momento, Dildu comenta: “morreu foi gente aqui, rapaz, isso aqui é amaldiçoado, a gente não sai, isso aqui, a gente não tem sorte aqui não, moço. Nós tem que sumir daqui, nosso negócio é pra lá, nosso negócio é pra lá”. Em seguida, vemos Nancy cantando em um estúdio. Ela diz: “eu tinha plano de morar no plano, de estudar no plano, era meu plano trabalhar no plano, de viver no plano, ó meu grande mano, ver que ledô engano, não deu mais pra segurar (...). Que vida marvada! Que vida arredia! Passados os anos tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia (...). Água, luz, casa e comida, o salário dessa vida arruinou meu carnaval... Eu vou me embora por Nossa Senhora do Cerrado, me mande pelo menos um postal, me mande pelo menos um postal do plano”.



Frames da primeira sequência de “A cidade é uma só?”

Nessa curta descrição (que pode parecer um pouco ágil, mas reproduz certa fragmentação e rapidez dos cortes do filme), podemos perceber o procedimento que o atravessa inteiramente, aproximando imagens e sons através da montagem. Os *frames* do filme, que apresentamos acima, vistos sem som, podem sugerir uma fragmentação bem menor que aquela que descrevemos, sugerindo até mesmo certa coesão em blocos: uma primeira apresentação das ruas da Ceilândia, um breve encontro dos moradores em volta da fogueira, as imagens de arquivo que apresentam as imagens do Plano Piloto, um passeio de carro entre dois outros personagens e a apresentação de Nancy. O começo do filme dedica-se, dessa forma, à apresentação de cada personagem, de Ceilândia e de Brasília. Ao articular, no entanto, imagens diversas à faixa sonora intensamente povoada, o filme acaba por constituir uma espécie de colcha de retalhos cuja costura é deliberadamente desigual e espaçada.

Nesse pequeno trecho, fazem-se ver o discurso oficial encarnado por Niemeyer, pelo locutor no rádio e pela voz *off* que é sobreposta às imagens de arquivo; e as falas dos moradores da Ceilândia inscritos no *rap*, na música cantada por Nancy e percebidos através da experiência atual dos moradores no embate com a cidade. A montagem acaba por confrontar imagens e sons (a imagem do chão batido na cidade, por exemplo, com a fala desenvolvimentista do locutor de rádio). Além disso, montadas em sequências, falas muito

diversas umas das outras, constituem uma espécie de colcha de retalhos cuja costura é deliberadamente desigual e espaçada.

Longe de querermos dar conta do complexo trabalho de montagem do filme, retomamos esse trecho para dizer que, se a escuta é nele convocada, ela propõe um espectador ágil, muito distante daquele construído nos filmes de Coutinho e Perrault. Talvez, o trabalho com as palavras no filme, produzido pela fragmentação (mesmo ali quando Nancy dá depoimentos frontais para a câmera), convoca menos uma escuta paciente das falas que, talvez, algo mais próximo dos “estilhaços de vozes”, recorrentes nos filmes de Rouch. De fato, o filme de Queirós, em grande parte, poderia ser aproximado do cinema de Jean Rouch. Especialmente, se lembrarmos do personagem de Dildu que se coloca a improvisar e a inventar suas falas a todo tempo, como faria Robinson. Por outro lado, se pensarmos no segundo longa de Queirós, os três realizadores talvez se encontrem mais facilmente. Em “Branco Sai, Preto Fica”, Queirós constrói uma ficção-científica, realizada em fina proximidade com as experiências reais dos personagens que entram em cena. Dois amigos de infância de Queirós protagonizam este filme, retomando a memória de um incidente em um baile black nos anos 80, em que um deles ficou paralítico e o outro perdeu uma perna, valendo-se agora de uma prótese. Neste filme, o trabalho de fabulação e de rememoração é intenso e a escuta faz-se presente de maneira mais detida. Ainda assim, ela não parece constituir-se enquanto método da mesma maneira que em Coutinho e Perrault. O método do filme centra-se, antes, no improviso e no trabalho de invenção que fundam a proposta terrorista do filme, a invenção da bomba sonora (que é criada para explodir o Plano Piloto) e a mixagem dos áudios capturados na cidade. Talvez, seja preciso pensar a própria fabulação enquanto raiz do método de Queirós neste filme. Afinal, é através da potência fabuladora dos pobres, dos personagens que, como bem disse César Guimarães, “são ultrapassados pelas forças que excedem o vivido e que passam a dispor de algum meio expressivo (...) que permita ‘libertar a vida lá onde ela é prisioneira’”.

Ao comentar sobre este filme, Queirós sempre insiste na ausência de roteiro e nas ideias que surgiam em meio ao processo de filmagem: foi assim com a bomba sonora, que Queirós atribui a uma idéia de Marquim (o personagem cadeirante do filme); com a ideia de hackear a perna mecânica de Shokito (o personagem que supostamente perdeu uma das pernas no baile) que Queirós atribui a um desejo do próprio personagem; com a proposta de montar os desenhos de Shokito no final do filme, que o realizador também atribui ao personagem, etc. Perguntado sobre cada cena, Queirós costuma atribuir a proposta de

realização sempre a alguém, morador da Ceilândia e participante do filme. Ao próprio realizador, atribui-se o argumento principal, o desejo de retomar a história do baile, esse que “startou” o filme (para usar um verbo inventado que o diretor gosta de usar). Depois disso, o trabalho é coletivo e intensamente fabulado, inventado e reinventado através das conversas que se estabelecem entre todos que participam da realização. Se quisermos, ainda, pensar a escuta no lugar do procedimento, neste filme, é preciso pensá-la não tanto enquanto escuta do quê se relata, mas do quê se deseja.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Mateus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: Ohata, M. (Org.) **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ARAÚJO, Mateus. **Jean Rouch e Glauber Rocha**: de um transe a outro. *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 40 – 73, jan.-jun., 2009.

GARNEAU, Michèle. Ser ou não ser o autor de seus documentários. In: Marie, M.E Araújo, J. (Orgs.) **Pierre Perrault**: o real e a palavra. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

GUIMARÃES, César. **O rosto do outro**: ficção e fabulação no cinema brasileiro. X Encontro Compós, Brasília, 2001.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

MARIE, Michel. A obra de Pierre Perrault na história do cinema: singularidade e herança. In: Marie, M.; Araújo, J. (Orgs.) **Pierre Perrault**: o real e a palavra. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

MARIE, M.; ARAÚJO, J. (Orgs.). **Pierre Perrault**: o real e a palavra. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

REIS, C.; MENA, M. C.; IMANISHI, R. **Entrevista Adirley Queirós**. *Revista Negativo - Cineclubes Beijoca*, Brasília, UnB, v. 1, n. 1, 2013.

SCHEINFEIGEL, Maxime. **Estilhaços de vozes** (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 12 – 27, jul-dez 2009.

