

As catástrofes na linguagem cinematográfica de Adirley Queirós: desvio, ficcionalização e contra-cinema enquanto práticas dissensuais^{1 2 3}

Ulisses Naves FERNANDES⁴

Nuno MANNA⁵

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Resumo

O estudo analisa parte da obra cinematográfica de Adirley Queirós, *A cidade é uma só?* (2011); *Branco sai Preto Fica* (2014); *Mato Seco em Chamas* (2022), utilizando o conceito de "catástrofes cotidianas" como referência. Com base em uma revisão bibliográfica, investiga as estratégias de linguagem que o diretor utiliza para retratar as questões sociais abordadas em seus filmes. A pesquisa conclui que, por meio de recursos como desvio, dissenso e ficcionalização, Queirós desconstrói epistemologias hegemônicas e propõe novas formas de retratar realidades marginalizadas.

Palavra-chave: Catástrofes Cotidianas; Adirley Queirós; Ficcionalização; Documentário; Dissenso;

INTRODUÇÃO: AS CATÁSTROFES COTIDIANAS

O presente trabalho é fruto de uma pesquisa concluída, vinculada ao projeto "Catástrofes cotidianas" (CNPq - Pró-Humanidades) e financiada com recursos do CNPq por meio de bolsa de iniciação científica. A investigação partiu do conceito de catástrofes cotidianas para traçar uma análise dos filmes "*A cidade é uma só?*" (2011), "*Branco sai, Preto Fica*" (BSPF) (2014) e "*Mato seco em Chamas*" (2022), a fim de compreender as formas de linguagem traçadas pelo diretor Adirley Queirós, ao dar conta da realidade social abordada em seus filmes.

Queirós nasceu no interior de Goiás mas, ainda criança, se mudou para Ceilândia, no Distrito Federal. Antes de fazer filmes, foi jogador de futebol profissional

¹ Trabalho apresentado IJ04 - Audiovisual e Mídias Sonoras, da Intercom Júnior – 19ª Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Fomento: Trabalho desenvolvido com recursos do CNPq, bolsa de iniciação científica

³ Este trabalho é o desdobramento do resumo expandido apresentado Grupo de Trabalho Documentário como forma de (re)conhecimento: possibilidades, impactos e limitações, evento integrante da programação do 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 15 a 17 de maio de 2025.¹

⁴ Estudante do curso de Jornalismo na UFU, e-mail: ulissesnfernandes@gmail.com

⁵ Orientador da pesquisa, e professor do Curso de Jornalismo e do Programa de Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação – PPGCE da UFU, e-mail: nunomanna@gmail.com

em times de sua região. Aos 28 anos, começou a cursar cinema na Universidade de Brasília. Sua comunidade é tema central em sua filmografia, buscando abordar as diversas contradições e realidades que existem no interior deste espaço.

A escolha da filmografia de Queirós se deu a partir de reflexões acerca do conceito central da pesquisa, as catástrofes cotidianas, uma vez que suas obras são voltadas para situações que, de alguma forma, propõem uma nova forma de olhar para conflitos e situações que desafiam uma perspectiva dominante a respeito da realidade, ao mesmo tempo em que se tratam de experiências e modos de vida muitas vezes marginalizadas. Além disso, em conjunto com meu interesse particular em estudar o cinema nacional contemporâneo, o interesse pelas obras também passa pela maneira com que o diretor elabora as questões levantadas em seus filmes.

Assim, no interior de sua filmografia, foram elencados os três longa-metragens (*“A cidade é uma só?”* (2011), *“Branco sai, Preto Fica”* (2014) e *“Mato seco em Chamas”* (2022)) que se voltam para o cotidiano de seus personagens e, a partir disso, abordam situações, formas de vida e acontecimentos que, de alguma forma, dizem respeito a contradições que constituem a realidade social brasileira. Todos os três filmes partem do dia a dia de seus personagens, para dar conta de questões como as dinâmicas segregacionistas sócio-espaciais de Brasília, a violência estatal e o encarceramento em massa.

Estes elementos presentes no interior do cotidiano dos personagens são compreendidos neste trabalho enquanto catástrofes cotidianas. O conceito, trabalhado no interior de investigações conjuntas de diversos pesquisadores no país, diz respeito a acontecimentos que causam instabilizações e deslocamentos relacionados à problemáticas da vida cotidiana, abrindo margem para ressignificação de valores e práticas sociais, além de expor hegemonias (Leal & Gomes, 2020). Tratam-se de um processo que, de alguma forma, nos levam a uma reflexão para além da epistemologia hegemônica e que exigem um reordenamento de compreensões acerca da realidade.

Desta forma, compreendemos enquanto catástrofes determinados elementos e eventos que tensionam os princípios que norteiam o entendimento socialmente estabelecido a respeito de questões sociais, da história e das dinâmicas que compõem a realidade social. Isso ocorre pois tais acontecimentos quebram relações naturalizadas a

respeito da realidade, em um movimento particular a situações onde o que é esperado a respeito desta não é concretizado.

Manna e Lage, em seu trabalho “Uma ‘catástrofe do tempo’: narrativa e historicidade pelas *Vozes de Tchernóbil*” (2019), discutem o desastre nuclear em Chernobyl enquanto fenômeno de desestabilização temporal, que levou a reformulações a respeito da compreensão da história por parte de quem vivenciou e relatou os ocorridos no desastre. No interior destas investigações, nos apoiamos em Heller (2016) para observar o cotidiano enquanto dimensão em que se situam e são naturalizadas dinâmicas políticas, históricas e sociais.

Partimos de uma revisão bibliográfica de trabalhos que têm se dedicado a refletir sobre filmes de Queirós a fim de compreendermos de que forma o diretor trabalha, por meio da linguagem cinematográfica, as catástrofes cotidianas de seus personagens. Esse percurso passa, em primeiro lugar, por uma reflexão sobre os conceitos utilizados por outros autores para caracterizar as operações de linguagens traçadas por Queiroz, ao abordar problemáticas da vida cotidiana e ao elaborar uma perspectiva crítica a respeito desta realidade. Por fim, faremos uma articulação das análises, concebidas a partir da revisão bibliográfica, com o conceito central da pesquisa, o de catástrofes cotidianas.

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE ADIRLEY QUEIRÓZ

Em *A cidade é uma só?*, Queirós resgata a história da Campanha de Erradicação das Investigações (CEI), que deu origem a Ceilândia e outras cidades satélites de Brasília, a partir dos relatos de Nancy, que participou de uma das propagandas governamentais da época ao participar da gravação do jingle *A cidade é uma só*. Em paralelo ao resgate das memórias de Nancy, acompanhamos Zé Antônio e Dildu, personagens fictícios, envolvidos em uma candidatura a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional.

Boa parte das operações críticas realizadas pelo filme está justamente na interação entre os regimes ficcionais e documentais. Para Hora e Guimarães (2015), esta relação é definida como de contaminação mútua, em que a interação entre os dois regimes potencializam a crítica, e que tanto o documentário quanto a ficção se renovam a partir de sua interação. Ainda segundo os autores, a exibição de arquivos de discursos históricos em contraste com a realidade atual da cidade faz com que o filme opere o que

Giorgio Agamben (2007) chamou de profanação. Ainda de acordo com Hora e Guilherme (2015), outra operação realizada durante o filme, contido neste mesmo movimento de resgate de arquivos históricos, é a de desvio (Debord & Wolman, 2007), uma vez que as “imagens do espetáculo” são utilizadas contra o próprio espetáculo.

A retrospecção crítica da história realizada por Queirós, em conjunto com a ficcionalização que serve, principalmente, para retratar Ceilândia atualmente, levam Mesquita (2015) a afirmar que o diretor traça um contra-discurso memorialístico. Algo que dialoga com a análise feita por Hora (2022), que afirma que o filme realiza uma operação “benjaminiana” ao retratar a história dos vencidos. Tais afirmações encontram coro no trabalho de Silva (2015), que apontam para a instauração de um sentido de dissenso (Ranciere, 2005) - isto é, a reconfiguração, por meio da arte, de espaços sensoriais partilhados - ao reconfigurar a maneira com que Brasília foi observada, historicamente, enquanto um marco moderno e, sobretudo, como um projeto utópico (Holston, 2010).

Se *A cidade é uma só?* é marcado pelo jogo de contaminação mútua entre os regimes documentais e ficcionais, em *Branco sai, Preto fica*, essas fronteiras são suspensas. Dentro de uma realidade tomada pela especulação ficcional, Queirós conta a história de Dimas Cravalanças, um viajante do tempo que vem do futuro para investigar a vida de Marquim da Tropa e Claudio “Shokito”, violentados durante uma operação policial em um baile de black music, a fim de mover uma ação contra o Estado. Durante as investigações, Cravalanças descobre que Marquim e Shokito planejam soltar uma bomba sonora no Plano Piloto, como forma de vingança.

Segundo Gonçalves (2020), o filme sitia as fronteiras entre a ficção e o documentário, instaurando novas formas de observar a história contada em tela, a partir de uma estrutura que desafia a própria racionalidade ocidental, que possui nestes dois operadores (ficção e realidade) as bases para se compreender narrativas. Aqui, os elementos ficcionais, como a necessidade de um passaporte para entrar no plano piloto e toques de recolher nas periferias, tomam um papel central na construção estética e na história do filme, pois servem como uma ferramenta crítica à realidade socioespacial de Brasília.

Para além disso, segundo Mesquita (2021), que se apoia nas conceituações de Survin (1979), o filme subverte a ficção científica ao elaborar de maneira particular os

elementos que caracterizam o gênero. Isso pois o *Novum*, elemento da ficção científica que Darko Survin (1979) conceitua como tecnologias e artefatos que remetem à outra temporalidade, frequentemente ligadas ao futuro, em *BSPF* é materializado na bomba sonora, algo que remete à vingança pela violência sofrida por seus mentores. Tal apontamento dialoga com o trabalho de Margotto (2020), que argumenta que outro elemento conceituado por Survin (1979), o *Estranhamento Cognitivo*, conceituado como construções estéticas e narrativas que distanciam os espectadores da realidade trabalhada em tela e que também são prevalentemente ligadas ao futurismo, é alcançado por Queirós a partir de sua fotografia da Ceilândia e as próteses de Shokito, elementos que remetem à violência e a desigualdade vivida por seus personagens.

Neste mesmo sentido, Mesquita (2021) se apoia nas noções de Hartog (2013) para afirmar que a articulação entre presente, passado e futuro, desenvolvidas na obra, cria um regime de historicidade próprio, que se coloca enquanto contrário às ideias descontextualizadas (de ruptura com o passado) que nortearam a criação da Brasília. Desta forma, as epistemes que ditaram a construção da cidade e a narrativa da história oficial, são desafiadas pela narrativa construída por Queirós, a partir da articulação temporal realizada no filme e das catástrofes vivenciadas em tela.

Mato Seco em Chamas conta a história de três mulheres ex-presidiárias (Léa, Andreia e Chitara) que furam um duto de distribuição de petróleo e passam a vender gasolina para uma gangue de motoboys. O filme, mais uma vez, mistura elementos ficcionais e documentais, se apropriando de elementos da ficção científica distópica para retratar a realidade brasileira e da Ceilândia, desta vez voltada para a questão do encarceramento em massa. Se fazem presentes no interior da trama, por exemplo, o toque de recolher nas periferias e o crescimento desenfreado e tecnológico dos dispositivos de controle do estado (cadeias e aparatos policiais).

A experiência do cárcere ganha centralidade na construção de sua narrativa, na medida em que esta é estruturada de maneira circular (Rocha, 2022), para representar a constante transitabilidade de suas personagens nestes espaços, além de se materializar no interior de temporalidade distendida e disfuncional, constituída a partir de linhas de fuga (Deleuze, 1998). Para Mesquita e Coutinho (2023) esta dinâmica temporal da obra, além de se aproximar da experiência temporal do cárcere, também se configura enquanto um enfrentamento às formas de narrativas teleológicas e aristotélicas,

estruturadas em começo, meio e fim. Além disso, reflete como as próprias personagens escapam de uma “finalidade que a sociedade patriarcal e disciplinar” as impõe. (Mesquita & Coutinho, 2023, p. 17).

Ainda segundo as autoras, o filme realiza um desvio (Debord & Wolman, 2007), ao apresentar uma bandeira escrita “*O petróleo é de nós*”, ressignificando o lema utilizado por campanhas nacionalistas datadas dos anos 40, “O petróleo é nosso”. Esta operação acompanha o movimento do mote do filme, de refletir criticamente sobre a ideia de uma identidade nacional enquanto unidade, além abrir precedentes para uma imaginação política em que as riquezas do Estado são diretamente apropriados pela população.

ADIRLEY QUEIRÓS E AS CATÁSTROFES COTIDIANAS

Em todos os filmes, as catástrofes abordadas em tela exigem que o diretor inove em termos linguísticos para abordar as temáticas trabalhadas, levando em consideração seu contexto histórico, social e político. A partir de recursos como a ficcionalização, o desvio e o agenciamento de múltiplas temporalidades, a abordagem das questões sociais retratadas em cada um dos filmes não apenas apresenta o ponto de vista de pessoas e grupos historicamente marginalizados, ao contar a “história dos vencidos”, como também se estrutura em formas de questionar e tensionar as epistemes e as compreensões hegemônicas a respeito destas.

Nota-se a prevalência de uma crítica voltada a Brasília e os princípios que nortearam sua concepção, seja a partir de metáforas elaboradas no interior das narrativas (ficcionalização), ou pela elaborações temporais que contrariam as ideias modernistas e descontextualizantes que levaram a sua construção. Outra forma de operação crítica que prevalece nas obras observadas é a de desvio (Debord & Wolman, 2007), ação que parte do resgate de memórias e elementos do passado para apresentá-las dentro de outro contexto, ressignificando esses fragmentos da história a partir de uma perspectiva crítica, vinculada às contradições e os novos elementos deste novo contexto.

Tais elementos de linguagem elaborados pelo diretor dialogam profundamente com as bases conceituais deste trabalho, no que tange às catástrofes cotidianas. Isso pois, os filmes partem sempre de aconteceres e situações de extrema vulnerabilidade que tensionam compreensões hegemônicas, e que levam a reelaboração de ideias,

princípios e práticas sociais. A partir disso, são materializadas, em termos de linguagem, operações voltadas a ressignificação da história, no interior de configurações narrativas não convencionais que se propõe a questionar diretamente a maneira com que são observadas convencionalmente.

Todas as obras têm como princípio a reorganização de ideias vinculadas às temáticas sociais abordadas, sempre em uma perspectiva fortemente dissensual, conforme nos apontou a bibliografia sobre o cineasta. Se as catástrofes, por sua natureza, levam à elaboração de novos sentidos e o rompimento com formas hegemônicas do pensamento e das práticas sociais, Queirós trabalha estas questões por meio de estratégias de linguagem que acompanham este movimento.

Também é interessante notar que, na filmografia analisada, as dimensões políticas, históricas e sociais das questões evidenciadas em tela são abordadas no interior do cotidiano de seus personagens, algo que também reverbera os conceitos deste trabalho, no que diz respeito a cotidianidade, compreendida enquanto espaço de experiência constituído por contradições e hegemonias aqui desafiadas pelo diretor. Queirós, no entanto, ao se voltar para o cotidiano, realiza o movimento de desnaturalização dessas dimensões, submetendo-as a um olhar crítico e propondo novas formas de se observar a história, a política e o espaço, de maneira crítica e contrária às formas de compreensão socialmente estabelecidas.

Também é importante notar que esta incursão no cotidiano não se traduz em uma abordagem presentista dos dilemas abordados. Queirós os trabalha dentro de sua dimensão histórica, invocando o passado, seja em registros documentais, como em *BSPF* e *A cidade é uma só?*, ou desviando termos cunhados no passado ao colocar em tela “*O petróleo é de nós*”. Ou brincando com o futuro, seja projetando uma campanha a candidato distrital, invocando um viajante do tempo ou especulando um futuro onde Ceilândia se torna uma grande prisão. Tais agenciamentos temporais tensionam hegemonias, na medida em que as expõe como insuficientes para compreender o passado, o presente e o futuro de seus personagens.

Em *A cidade é uma só?*, isso é mais explícito na medida em que o passado é invocado para questionar a ideia de Brasília enquanto unidade, cidade do futuro e do desenvolvimento. O cotidiano de seus personagens, marcados pela segregação socioespacial, encontra raízes explicitamente demarcadas no passado que o constitui. O

mesmo acontece em *BSPF*, em que a marca de um passado violentamente segregacionista está nos corpos de seus personagens principais. A realidade trabalhada em tela, então, coloca em xeque compreensões homogêneas de cidade e cidadania, além da ideia de desenvolvimento que norteou a criação de Brasília. Enquanto agenciamento temporal, também vimos como em *Mato seco em chamas* a temporalidade distendida e disfuncional é central para construção de uma narrativa que escape das relações temporais da modernidade, e possibilite a construção de um sentido dissensual a respeito da vida das personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No interior deste trabalho, foram compreendidas enquanto catástrofes cotidianas as questões trabalhadas no interior dos filmes analisados, sendo elas: a segregação socioespacial de Brasília, a violência policial e o encarceramento em massa. Para serem compreendidas, estas experiências e situações demandam da sociedade um rompimento com formas de compreensão socialmente estabelecidas, algo presente na linguagem cinematográfica de Queirós, que as desafiam a partir dos recursos de linguagem aqui analisados.

O movimento analítico deste trabalho, abre precedentes para outras pesquisas que busquem compreender de que maneira situações-limites são retratadas no interior de narrativas fílmicas e documentais. O levantamento bibliográfico realizado foi importante para identificar as estratégias linguísticas do diretor ao trabalhar temáticas como estas, e a prevalência de análises que apontavam para a instauração de sentido de dissenso reafirmam tanto a natureza disruptiva das catástrofes, quanto para a necessidade destas questões serem abordadas de maneira exterior às formas de compreensão hegemônica.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- DEBORD, G.; WOLMAN, G. **A user's guide to détournement**. In: KABB, K. (Org.). *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade - Presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. (Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder). 1ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica a Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HORA, Tatiana. **Brasília e o ideário da nacionalidade em A cidade é uma só?** In: *Cambiassu: Estudos em Comunicação*, p. 147–154, 14 jan. 2022.

HORA, Tatiana; GUIMARÃES, Victor. **Potências da contaminação: A Cidade é uma só?** In: VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor (Orgs.). *Limiar e partilha: uma experiência com filmes Brasileiros*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015.

LAGE, Igor; MANNA, Nuno. **Uma “catástrofe do tempo”: narrativa e historicidade pelas Vozes de Tchernóbil**. Revista Galáxia, São Paulo, Edição Especial 1 – Comunicação e Historicidades, 2019.

LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itânia Maria Mota. **Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo**. In: MAIA, Jussara; BERTOL, Rachel; VALLE, Flávio; MANNA, Nuno (Orgs.). *Catástrofes e crises do tempo [recurso eletrônico]: historicidades dos processos comunicacionais*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

MARGOTTO, A. Mário. **ÀS MARGENS DA UTOPIA: Ficção científica e histori(cidade) em Branco Sai, Preto Fica**. XII Seminário Internacional de Investigação em Urbanismo. São Paulo, 2020.

MESQUITA, Cláudia. **Memória contra utopia: Branco sai, preto fica**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.

MESQUITA, Cláudia. **Um drama documentário? Atualidade e história em A cidade é uma só?**. Revista Negativo, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 70–85, 2015.

MESQUITA, Claudia; COUTINHO, Luiz Fernando. **“AS RAINHAS DA KEBRADA”: desvio, dissenso e construção distópica em Mato seco em chamas (2022)**. 32º Encontro Anual da Compós, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2023.

QUEIRÓS, Adirley. **A Cidade é Uma Só?** [Filme]. Brasil: Cinco da Norte, 2011.

QUEIRÓS, Adirley. **Branco Sai, Preto Fica**. [Filme]. Brasil: Cinco da Norte, 2014

QUEIRÓS, Adirley; PIMENTA, Joana. **Mato Seco em Chamas**. [Filme]. Brasil, Portugal: Cinco da Norte, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A política da arte: transcrição do seminário “São Paulo S.A., práticas estéticas, políticas e sociais em debate”**. São Paulo: SESC Belenzinho, 2005.

ROCHA, Lorena. **A circularidade do tempo de Sol Nascente: uma conversa com Adirley Queirós e Joana Pimenta | 55ª Festival de Brasília do Cinema Brasileiro**. Câmara Escura, 2022.

SILVA, Mariana D. Junqueira da. **A cidade é uma só? autoficcionalização, interrogação do arquivo e sentido de dissenso.** *Intexto*, Porto Alegre, n. 33, p. 76–89, 2015. DOI: <10.19132/1807-8583201533.76-89>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/49520>. Acesso em: 7 mar. 2025.

SUVIN, D. **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre.** London: Yale University Press, 1979.