

Universidad del Cine

Maestría en Cine Documental

La etnografía de la ficción.

El cine de Adirley Queirós

Elder Gomes Barbosa B7606

Director: Emilio Bernini

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias a todas las personas que estuvieron conmigo de alguna forma durante la maestría y durante la escritura de esta tesis. La presencia de ustedes me han motivado a seguir siempre hacia adelante: Diego Piedras, Felipe Patiño, Ismael Silveira, Julia Eva, Livia Moreira de Alcântara, Magali Vela, Paulo Tibola, Pedro Ivo Nunes Almeida, Ricardo Castillo, Valentina Ortega, Valéria Aparecida Barbosa, Vinicius Gomes Barbosa, y a mi tutor Emilio Bernini.

A Adirley Queirós que fue muy receptivo a esta tesis.

Y en especial a mi mamá y a mi papá: Regina Aparecida Barbosa y Ademir Barbosa.

*A refavela
Revela o sonho
De minha alma, meu coração
De minha gente
Minha semente
Preta Maria, Zé, João*

(Refavela – Gilberto Gil)

ÍNDICE

Introducción	5
--------------	---

CAPÍTULO UNO

Representaciones de las periferias en la historia del cine brasileño	10
1.1 Conceptualizando la periferia	10
1.2 Representación cinematográfica y sus contextos históricos	13
1.3 El campo del cine brasileño	19
1.4 La herejía de Adirley Queirós	24
1.5 Las primeras representaciones y la idealización de las periferias brasileñas en el Cinema Novo	27
1.6 La <i>cosmética da fome</i> y la espectacularización de la violencia	36

CAPÍTULO DOS

Fundamentos teóricos prácticos para un estudio del cine de Adirley Queirós	42
2.1 Sinopsis del corpus fílmico	43
2.2 El cine y su naturaleza política	47
2.3 El cine como modelo estético	50
2.4 De la oposición a la indeterminación	53
2.5 El cine etnográfico y la etnoficción	64

2.6 Intertextos	71
2.6.1 Blade Runner	71
2.6.2 El Cinema Marginal brasileño	74

CAPÍTULO TRES

Metodología, narración y forma de la Etnografía de la ficción	80
3.1 Metodología de producción cinematográfica en el colectivo Ceicine	80
3.2 La fabulación de <i>A cidade é uma só?</i> como representación de la fabulación electoral brasileña	87
3.3 El trauma subvertido en venganza en <i>Branco sai, Preto fica</i>	94
3.4 El futuro como fortaleza de representación del presente en <i>Era uma vez Brasília</i>	105
Conclusión	115
Bibliografía	119
Filmografía	125

INTRODUCCIÓN

Representar la periferia en el cine brasileño siempre ha sido un gran desafío estético y ético. Brasil es un país con más de 200 millones de habitantes de una gran desigualdad en términos económicos. Esta situación afecta a amplios sectores de la sociedad brasileña y tal vez tiene su cara más visible en las grandes ciudades del país. Debido a la extrema pobreza de las regiones del norte y noreste, hay desde los años 1960 un gran proceso de migración desde estos lugares hacia ciudades más ricas del centro y sur del país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasíla y Belo Horizonte. Estas masivas migraciones producen un desmedido crecimiento poblacional que genera las periferias, extensos barrios o ciudades en las márgenes de estos grandes centros económicos. Las periferias de las grandes ciudades brasileñas están marcadas por la pobreza, la inseguridad, la mala movilidad urbana, la falta de empleo y los malos servicios de infraestructura.

Dentro de este escenario, se torna muy relevante estudiar cómo el arte, y más específicamente, el cine brasileño, representa este espacio tan importante y paradójico para la sociedad brasileña. Hay históricamente una distancia entre los cineastas y este mundo periférico representado, lo que crea una objetivación de la pobreza a través de la mirada de personas de clase media. La historia de la representación de las periferias de las grandes ciudades en el cine brasileño comienza en los años 30 con una película ficcional del director Humberto Mauro. La narrativa cuenta un amor imposible entre un joven rico y una profesora que da clases en una favela carioca, una favela representada según aspectos generalistas de la época, que veía las favelas como algo pictórica y exótica a los ojos de las clases dominantes de la ciudad. Después en los años 50 tenemos dos películas clásicas de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* y *Rio Zona*

Norte, en que la pobreza es representada como condición *sine qua non* de las vidas en las periferias y favelas cariocas. En los años 60 con el *cinema novo*, las películas de Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade y otros importantes directores preocupados con las cuestiones sociales del país representan la periferia y sus moradores como instrumentos ideológicos de una posible revolución social brasileña. Y por fin llegamos al *Cinema de retomada* de los años 90 y 2000, en que las periferias son representadas como un espacio de la violencia, del crimen, del tráfico de drogas. Se desarrollará mejor sobre la representación de las periferias en la historia del cine brasileño en el capítulo 1 de esta tesis, con un análisis más detallado de las películas *Cinco vezes Favela* de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman, y *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles.

Debido a la ya citada desigualdad económica histórica de nuestro país, los medios de enseñanza y producción audiovisual siempre estuvieron aislados de las poblaciones periféricas, lo que imposibilitaba que películas sobre las periferias fuesen hechas por los propios habitantes de estos espacios. Con el desarrollo social de los años 2000 y 2010, la mayor difusión de espacios educativos ligados al audiovisual y el mayor acceso a los medios de producción digitales, esta dinámica empezó a cambiar.

Desde esta última década surgió un nuevo cine brasileño de periferia producido por directores que nacieron y vivieron sus vidas en zonas periféricas de grandes ciudades. Dentro de las múltiples formas en que se desarrolla este cine periférico contemporáneo, una de las más interesantes es la de Adirley Queirós y sus compañeros de la *CeiCine – Coletivo de Cinema*.

Queirós y la *CeiCine* se transformaron en un importante fenómeno contemporáneo en la discusión sobre la representación de las periferias del tercero

mundo. En el marco del *IX Festival Internacional CineMigrante*¹ de Buenos Aires, Queirós denominó *Etnografía de la ficción* a su método colectivo de realización cinematográfica y representación de la periferia de Brasilia. El cineasta brasileño nombraba entonces, en frente a un público que en su mayoría tenía el primer contacto con su obra, la forma usada por él para mezclar de manera *indeterminada* la ficción y el documental en sus películas, una mezcla no fácilmente comprensible (aún más para un espectador de otra nacionalidad) por causa de todos los desbordes y deconstrucciones estilísticas que se ven a lo largo de las narrativas de sus películas. Bernini (2012) propone una reflexión sobre el estatuto indeterminado de ciertas películas contemporáneas.

El desconcierto de la indeterminación procede de que la forma en que muestra el mundo es más bien incierta, “indeterminada”, y no deja de frustrar, o de desorientar, las expectativas con que los espectadores se enfrentan a una ficción o a un documental, aquello que, en efecto, algunos narratólogos llamaron “actitud documentalizante” y “actitud de ficción”. (BERNINI, 2012, p.295)

Voy a trabajar con esa noción en esta tesis. La indeterminación es uno de los factores principales para buscar una nueva forma de representar la periferia en las películas de Adirley a través de la *etnografía de la ficción*. La no colocación estricta del personaje en un mundo ficcional o real busca producir una superación de sus traumas, a

¹Adirley Queirós fue el cineasta homenajeado en el marco del IX Festival Internacional CineMigrante, realizado en septiembre de 2018 en Buenos Aires, Argentina. Hubo en este festival una retrospectiva de toda su cinematografía, siendo exhibidas en copias de alta calidad las películas que servirán como el corpus fílmico a ser analizado en esta tesis: *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, Preto fica* (2014) y *Era uma vez Brasília* (2017). Por otro lado, también como parte de la programación del IX CineMigrante, el festival organizó encuentros y charlas públicas con la presencia de Adirley y otros realizadores. Su cinematografía y sus visiones se encontraban en un ambiente propicio, un festival que presentaba en su curaduría películas y otros productos audiovisuales, procedentes principalmente de Latino América y Africa, que trabajan el lenguaje cinematográfico a través de una perspectiva emancipadora de grupos marginados de la sociedad.

través de fabulaciones de la realidad y de los hechos del pasado. Las tres películas estudiadas en esta tesis, *A Cidade é uma só?*; *Branco sai, Preto fica*; *Era uma vez Brasília*, presentan técnicas narrativas y estéticas parecidas para generar esta indeterminación epistemológica. Las películas están basadas en hechos reales, personajes inventados y también materiales de archivo que funden el pasado con el presente (y hasta con el futuro en el caso de *Branco sai, Preto fica* y *Era uma vez Brasília*).

Intentaré responder en mi tesis la siguiente pregunta: ¿En qué estas estrategias de indeterminación entre la ficción y el documental en la *etnografía de la ficción* de Adirley Queirós impactan en la construcción de una nueva forma de representación del espacio periférico, sus traumas y sus moradores en el cine brasileño?



A cidade é uma só? (2011) – Adirley Queirós



Branco sai, Preto fica (2014) – Adirley Queirós



Era uma vez Brasília (2017) – Adirley Queirós

CAPITULO UNO

REPRESENTACIONES DE LAS PERIFERIAS EN LA HISTORIA DEL CINE BRASILEÑO

Para el análisis del corpus fílmico de Adirley Queirós y su forma de representar las periferias de las grandes ciudades brasileñas es necesario hacer antes un recorrido por la forma que el cine brasileño históricamente las ha representado. Así podemos comparar mejor las especificidades de cada período histórico y determinar si de hecho hay una transformación en esta representación, y lo que esta transformación significa. Pero, antes de este recorrido es importante señalar la forma como esta tesis entiende algunos conceptos claves para su desarrollo, como las nociones de *periferia* y *representación*.

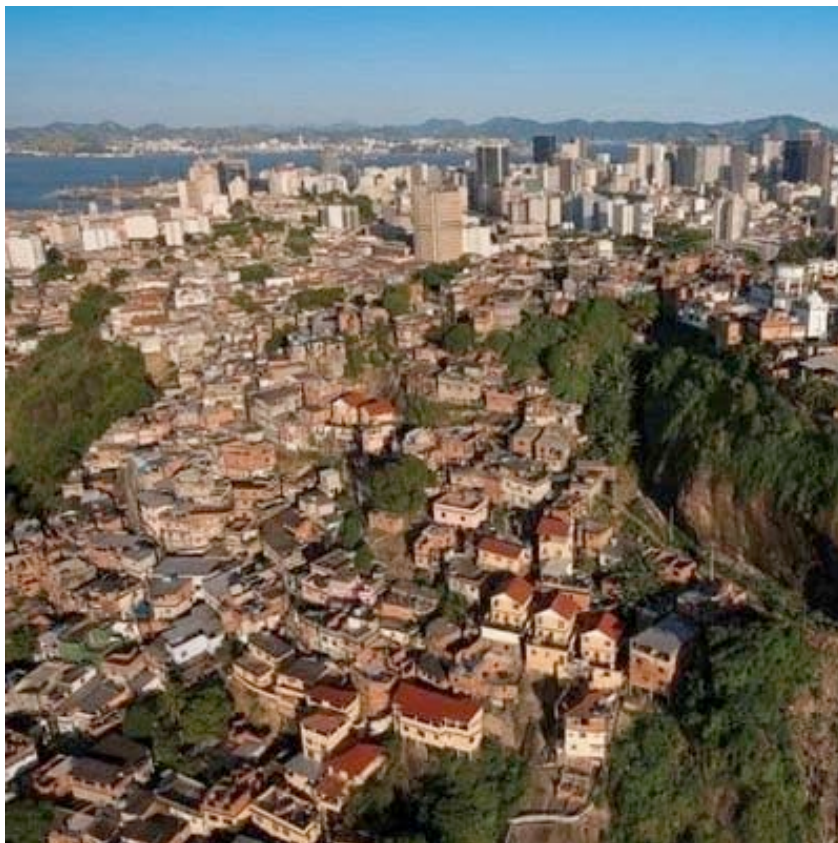
1.1 – Conceptualizando la periferia

Millones de jóvenes brasileños “viven el destino del exilio en las periferias” como ha enunciado el geógrafo Milton Santos (1990), y este *exilio* es vivido en todas las grandes ciudades brasileñas². Algunos autores entienden la periferia como un fenómeno solamente geográfico, o sea, que las periferias son áreas urbanas que están alejadas del Centro de las grandes ciudades.

Pero esta definición basada solamente en la ubicación geográfica no abarca las cuestiones sociales que están involucradas en el debate sobre estas áreas. Como

² Brasil tiene hoy 27 regiones metropolitanas con más de 1 millón de habitantes, cada una con su propia periferia, sin contar muchas otras ciudades que tienen al menos 500 mil habitantes. En 1970 eran solamente 7 regiones metropolitanas con más de 1 millón de habitantes.

ejemplo, en la ciudad de Rio de Janeiro la región de la Barra da Tijuca está muy alejada del Centro de la ciudad, pero allí viven personas de clase media alta con buena calidad de servicios urbanos como transporte y saneamiento. Pero, al mismo tiempo, cerca de Barra da Tijuca, hay otros barrios que igualmente están alejados del Centro de la ciudad y que no disfrutan de servicios urbanos de calidad.



Morro da Providência y los edificios del centro de la ciudad

Por otro lado, hay barrios más pobres, llamados popularmente de *favelas*³, que ocupan lugares geográficos privilegiados en la ciudad de Rio de Janeiro, como el *Morro da Providência*, la primera favela construida en Rio y que es ubicada en el Centro de la

³ Favelas son agrupaciones urbanas normalmente (pero no exclusivamente) ubicadas en colinas y habitadas por personas más pobres. Muchas veces las casas y calles están construidas de manera clandestina, lo que hace que estos barrios estén desprovistos de servicios urbanos básicos, como saneamiento y transporte público.

ciudad. Providência, como varias otras favelas, no tiene servicios urbanos básicos y sufre con la pobreza y con las altas tasas de criminalidad.

Esta tesis, por lo tanto, ve la periferia no solamente como una posición geográfica, sino también como una condición social, o sea, barrios y favelas mayormente constituidas por personas pobres o de clase media baja. Es la representación cinematográfica de estas personas y lugares más socialmente vulnerables que interesa en este estudio. Rolnik (2007) habla sobre esta diferencia al definir el concepto de periferia.

El concepto de periferia se forjó a partir de una lectura de la ciudad que surgió de un desarrollo urbano que comenzó en la década de 1980. Este modelo de desarrollo privó a los grupos de bajos ingresos de las condiciones urbanas básicas y la inserción efectiva en la ciudad. Esta puede ser su característica principal, migrada de una idea geográfica, de las subdivisiones distantes del centro. Pero debe recordarse que la periferia está marcada mucho más por la precariedad y la falta de asistencia y recursos que por la ubicación. Hoy en día hay condominios de altos ingresos en áreas periféricas que, por supuesto, no se pueden considerar de la misma manera que sus alrededores, al igual que hay áreas periféricas en las áreas principales de la ciudad. (ROLNIK, 2007, p. 35)⁴

Es importante señalar que Ceilândia, ciudad donde nació y creció Adirley Queirós y escenario para sus películas, es una periferia relativamente nueva fundada en 1971 para abrigar personas pobres que trabajan en Brasíliá y no tienen dinero suficiente para vivir en la capital brasileña. Severo (2014) habla sobre la construcción de Ceilândia como una forma de marginalizar las poblaciones más pobres que vinieron a vivir en Brasíliá.

⁴Esta y todas las traducciones que siguen, salvo indicación contraria, me corresponden.

La constitución del Distrito Federal tiene una característica peculiar, ya que Brasilia fue planeado desde su inicio a través de los rasgos de Lúcio Costa. Pero, como todas las ciudades, Brasilia también conoció los efectos del proceso de urbanización en su territorio. El distrito Federal se presentó como una gran oportunidad para reiniciar la vida, ya que sería construida una ciudad que le dio a la gente la idea de que todo sería diferente de su lugar actual. Sin embargo, esto no es lo que sucedió, y la población, en su mayoría trabajadores, quienes se quedaron aquí, fueron marginados y comenzaron a vivir en las áreas periféricas del Plano Piloto. Las ciudades satélite, como se llamaban las áreas periféricas, constituían otras ciudades muy diferentes desde las cuales se estaba construyendo. (SEVERO, 2014, p.1)

1.2. Representación cinematográfica y sus contextos históricos

Para avanzar se hace necesario también conceptualizar lo que se entiende en esta tesis por *representación cinematográfica*. Este trabajo no tiene el objetivo de comparar cuáles son las películas que representan de manera más mimética la realidad de las periferias de las grandes ciudades brasileñas, sino estudiar los diferentes tipos de discursos narrativos y estéticos producidos en las representaciones de esta realidad y lo que cada uno de estos tipos aporta, considerando la posibilidad que la *etnografía de la ficción* de Queirós cambia la forma con la que históricamente se construyó esta representación. Teixeira (2012) hace referencia al discurso de la representación cinematográfica y su relación con la realidad.

(...) la obra de arte se define por su particularidad potencial. Así, libre de los filtros de la ciencia, sintetiza en sí misma la representación de un momento histórico particular, no necesariamente revelando la esencia de lo real, pero de ninguna manera separada de la realidad, ya que cada trabajo es un producto social y humano. (TEIXEIRA, 2012, p.27)

Voy a trabajar con esa noción en esta tesis, que ve la representación como una forma de encuadrar y reconfigurar creativamente la realidad basada en el contexto social, artístico e histórico en que el autor está insertado. Teixeira (2012) habla sobre la

cuestión de la representación citando la perspectiva de Chartier (1990) y su Historia Cultural.

Para el autor, una realidad social se formula, imagina y transforma en un objeto de cognición basado en configuraciones sociales, pero también conceptuales definidas en una relación espacio / temporal, basada en la dinámica establecida entre el individuo y la colectividad. Complementariamente, las representaciones pueden evaluarse como "esquemas [...] intelectuales, que crean las figuras a través de las cuales el presente puede adquirir significado, el otro se vuelve inteligible y se puede descifrar el espacio". (CHARTIER, 1990, p. 17) (TEIXEIRA, 2012, p.26)

Aunque tenga su propia autonomía creativa, una representación artística es usualmente influenciada por esquemas intelectuales ubicados en el contexto artístico, social, político e histórico al cual el autor está insertado en el momento de su concepción y realización. Eso se ve, por ejemplo, en la influencia que determinados contextos tuvieron en las películas que vamos a analizar más detenidamente en este capítulo de esta tesis, *Cinco Vezes Favela* y *Cidade de Deus*, y también en el cine de Adirley Queirós.

El *cinema novo*, movimiento al cual pertenece la película *Cinco Vezes Favela*, estuvo compuesto por cineastas que tenían la preocupación social aliada al deseo de construir una identidad artística-cinematográfica propiamente brasileña y tercermundista. El movimiento estuvo marcado por las discusiones relativas a lo que Paulo Emilio Sales Gomes (1996) define como una revuelta del *ocupado* contra el *ocupante*. Según el autor los *ocupantes* son, sin dudas, las clases dominantes que desde el comienzo de la colonización de Brasil, hacia el año 1500, tenían el poder en el país. Con el uso de su poder excluían socialmente y políticamente a los *ocupados*, las poblaciones históricamente marginadas en las periferias de las grandes ciudades y en las zonas rurales del país. Los *ocupantes* son las personas que vivían en territorio brasileño,

pero que tenían sus mentes ubicadas en metrópolis alejadas del territorio brasileño: Lisboa, Paris, Londres o Washington. Gomes (1996) señala esto respecto del destino de nuestra identidad y su relación con el cine:

No somos europeos ni norteamericanos, pero, desposeídos de nuestra cultura original, nada nos es extraño, porque todo lo es. La construcción dolorosa de nosotros mismos se desarrolla en la delgada dialéctica entre no ser y ser el otro. La película brasileña participa en este mecanismo y lo cambia a través de nuestra incompetencia creativa en copiar. (GOMES, 1996, p.90)

Los sectores intelectuales del país buscaban la reconfiguración artística de esta identidad dialéctica. Movimientos artísticos como el *Tropicalismo* y el *Teatro do Oprimido* iban en la misma dirección que el *cinema novo*, construían una representación artística ideológica del *ocupado* en búsqueda de su identidad heterogénea. Básicamente estas representaciones eran concebidas y producidas por estudiantes universitarios de clase media vinculados a movimientos políticos de izquierda y simpatizantes de las políticas sociales realizadas por el gobierno del presidente João Goulart, que fueron casi totalmente paralizadas por el golpe militar de 1964.

Las películas del *cinema novo* representaban ideológicamente a los proletarios y los trabajadores rurales (*ocupados*) de las periferias del país como actores de un proceso emancipador y colectivo que llevaría a una necesaria e inevitable revolución social en Brasil. Sin embargo, esta representación la realizaban los *ocupantes* de origen. Gomes (1996) hace referencia al discurso de la revuelta de los *ocupados* contra los *ocupantes* en el *cinema novo*.

Los marcos del éxito y la gran absorción del *cinema novo* fueron proporcionados por los jóvenes que tendieron a disolverse de sus orígenes *ocupantes* en nombre de un destino superior al que se sintieron llamados. La aspiración de esta juventud era ser tanto una palanca como uno de los nuevos ejes en torno a los cuales giraría nuestra historia. Se sentía representativa de los *ocupados* y encargada de mediar en el logro del equilibrio social. (GOMES, 1996, p.102)⁵

Cidade de Deus (2001), por otro lado, fue producida en el período histórico del *cinema de retomada* de los años '90, momento en que el cine brasileño volvió a producir películas ocho años después del fin de la *Embrafilme*⁶. El *cinema de retomada* estuvo marcado por una diversidad de narrativas y estéticas, y no conforma un movimiento cinematográfico como fue el caso del *cinema novo*. Xavier (2000) habla sobre la diferencia entre este tipo de cine y el *cinema novo*.

Es un cine atento a las mentalidades, la conducta moral, pero no dispuesto a explorar conexiones entre el nivel de comportamiento visible, trabajado dramáticamente, y sus determinaciones más mediadas. Contrariamente a lo que ocurrió en los años 60, cuando el cine se apresuraba a conectar el ser social, economía y carácter (centrado en la cuestión de la ideología), la voluntad ahora es explorar más el sujeto en lo que él tiene de singular. (XAVIER, 2000, p. 104).

El cine que representa la periferia en este momento responde en cierto modo a una sociedad que, según Bentes (2007), tiene una fascinación por las favelas como una tarjeta postal invertida, una especie de museo abierto de la miseria. Por otro lado, esta misma sociedad tiene miedo de la violencia que tiene lugar en esas favelas y que es mostrada diariamente y excesivamente en la Televisión. Bentes (2007) señala que, en este contexto, se producen películas sobre la periferia como *Cidade de Deus*.

⁵ Trabajaré el cine brasileño como un *campo* conformado por *ocupantes de origen* en el próximo apartado de este capítulo.

⁶ Este período de “sequía” fue resultado de una resolución del gobierno del Presidente Fernando Collor de Mello que cerró la *Embrafilme*, antiguo órgano de fomento estatal del cine durante la dictadura militar brasileña.

Es en este contexto, de una cultura capaz de relacionarse con la miseria y violencia con orgullo, fascinación y terror, que podemos analizar las películas brasileñas contemporáneas que abordan estos temas. Películas que casi nunca son "explicativas" de cualquier contexto, no se arriesgan a juzgar, a tejer narrativas complejas, y se presentan como un "espejo" y una "constatación" de un estado de cosas. Renuncia a un discurso político moderno en nombre de narrativas brutales, postMTV y video musical. (BENTES, 2007, p. 249)

Esas narrativas brutales dieron origen a un tipo de discurso más preocupado con el mercado y con la representación del individuo que con una posición política frente a la sociedad, lo que ayudó a crear un espectacularización de la violencia en las periferias en un montaje rápido y violento. Vamos a estudiar este y otros recursos narrativos y estéticos propios de estos dos momentos de la cinematografía brasileña, *Cinema Novo* y *Cinema de retomada*, analizando *Cinco vezes Favela* y *Cidade de Deus*, más adelante, en este mismo capítulo.

Las películas de Adirley Queirós son, en gran parte, la consecuencia de una mayor difusión de equipos cinematográficos digitales con precios más bajos, así como de las reformas de democratización del acceso a la educación superior pública, promovidas por el gobierno del Luiz Inácio Lula da Silva. Eso hizo que personas antes marginadas en el campo de la producción cinematográfica brasileña pudiesen estudiar y realizar cine. Hoy hay un número sustancialmente mayor de realizadores negros y periféricos que hace 10 años, estadística en la que es preciso ubicar a Adirley Queirós.

Un morador de la periferia que representa esa misma periferia en la que vive, no necesariamente produce una representación distinta. Muchas de las películas producidas por cineastas periféricos no presentan en sus narraciones y en sus decisiones estéticas muchas diferencias en relación a películas producidas por personas que no habitan en las periferias. Eso puede suceder por un número grande de razones, como, por ejemplo,

el hecho de que la enseñanza en las universidades está a cargo de profesores que no son de la periferia, generando una reproducción de un lenguaje cinematográfico ya utilizado por personas de la ciudad y su visión hegemónica. Hay también una necesidad comercial de adecuar las películas a ciertos lenguajes ya aceptados por la crítica y por el circuito de festivales.

Además, los dispositivos tecnológicos como la cámara y los equipos de sonido fueron fabricados con, y se utilizan siguiendo, una ideología occidental dominante de producción de imagen, lo que tiende a domesticar el discurso del dominado. Se hace necesario dominar la tecnología de las imágenes, para que el cineasta no quede sometido en su relación con la tecnología como un mero receptáculo. Sigo aquí las ideas de Arlindo Machado sobre la cámara como un dispositivo tecnológico programada para reconstruir ciertos modelos de mundo.

Si el cineasta se niega a hablar en una película, es decir, intervenir, interpretar, reconstituir, ¿quién lo hará?, hablará en su lugar no el "mundo", sino Arriflex, Sony, Kodak, es decir, el aparato técnico. Sabemos muy bien que el dispositivo foto-cine-videográfico no es inocente. Fue construido bajo condiciones históricas, económicas y culturales bien determinadas, para propósitos o usos muy particulares, es el fruto de ciertas cosmovisiones y materializa estas visiones en la forma en que reconstruye el mundo visible. Lo que es capturado por la cámara no es el mundo, sino una construcción particular del mundo, precisamente lo que la cámara y otros dispositivos tecnológicos están programados para operar. (MACHADO, 2003, p. 5)

El cine de Queirós buscar romper con este modelo de mundo programado por los dispositivos tecnológicos del cine. Si bien nacer y vivir en la periferia no es requisito único para construir una representación distinta de ese espacio marginal de las grandes ciudades en el ámbito del cine brasileño, el hecho de Queirós haber nacido y vivido en la periferia de Brasilia y producir sus películas colectivamente con sus amigos también nacidos allí es el fundamento y la fuerza motriz del pensamiento y la producción de sus

películas. Su origen social y su forma de dirigir películas produce una *herejía*, según la concepción de Bordieu (1984, p. 137), en el *campo* de la producción del cine brasileño.

1.3 - El campo del cine brasileño

El cine brasileño tiene una larga historia construida desde las primeras imágenes hechas en 1898 por el italiano Afonso Segreto en la Baía de Guanabara, ubicada en la ciudad de Rio de Janeiro. Según Paulo Emilio Sales Gomes (1996) la producción cinematográfica brasileña comenzó a prosperar de verdad en los años 1910, con el aumento de la distribución de energía eléctrica en las mayores ciudades del país.

Solo en 1907 llegó la electricidad producida industrialmente a Río, y luego floreció el comercio de películas. La continua apertura de docenas de teatros en Río y São Paulo alentó la importación de películas extranjeras, y fue seguida de cerca por un desarrollo prometedor de una producción cinematográfica brasileña. (GOMES, 1996, p.9)

No es objetivo de esta tesis detenerse en la historia de la producción cinematográfica brasileña, sino señalar que este comienzo prometedor produjo un aumento en el interés por el cine nacional que culminó con la creación de grandes estudios de cine en Rio de Janeiro y São Paulo en los años 1950.

En esos años, influidos por el neo-realismo italiano de la posguerra, los cineastas salieron a filmar en las calles del país, como Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha. Estos dos nombres, sumados a importantes directores del nuevo cine brasileño de los años 1960-1970, como Leon Hirszman, João Batista de Andrade, Eduardo Coutinho y Andrea Tonacci, fortalecieron la producción cinematográfica brasileña. Esta fuerte producción histórica, en términos cuantitativos y cualitativos, posibilitó la

creación de grupos e instituciones. Este trabajo ve el cine brasileño configurado como un *campo* según las concepciones de Bourdieu.

Según Bourdieu, el campo es un concepto construido en relación a una experiencia histórica. Se trata de un espacio relativamente autónomo en relación a otros campos y es explicado a través de sus interrelaciones.

Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas). (BORDIEU, 1984, p.135)

El campo del cine brasileño de los años 60, 70 y 80 es muy diverso en sus formas de construcción narrativa y estética. Hay directores ligados a las más diversas formas de representación cinematográfica, como el modelo observacional de películas como *Nelson do Cavaquinho* y *Partido Alto* de Leon Hirzsmann, la construcción del relato a través del personaje de *Garrincha*, *Alegria do Povo* de Joaquim Pedro de Andrade, la experimentación visual ligada al vídeo arte de Paulo Bruscky, o la exposición interactiva de Silvio Tendler.

El elemento común a estos artistas y a otros realizadores del cine brasileño es la capa social y el lugar geográfico al cual pertenecen. El cine brasileño, así como la gran mayoría del cine en el mundo, fue por mucho tiempo una práctica realizada solamente por personas provenientes de clases sociales medias o altas. Eso se debe a factores como el alto costo de equipos de rodaje, el acceso restringido a centros educativos ligados al cine, y la separación del campo social del cine artístico brasileño respecto de las capas sociales más bajas de la población. Al mismo tiempo gran parte de la producción cinematográfica brasileña fue producida hasta los años 2000 en solamente dos grandes

ciudades, Rio de Janeiro y São Paulo. Películas filmadas en otras grandes ciudades como Salvador, Brasília y Belo Horizonte también fueron dirigidas por directores y productores paulistas y cariocas⁷.

El campo del cine nacional estuvo históricamente configurado por gente que no procedía de los espacios usualmente retratados en sus propias películas, lo que generó un distanciamiento entre los cineastas y el objeto filmado. Este tipo de práctica y resultado estético se transformó en algo común en el campo del cine brasileño. Bordieu (1984) se refiere al juego de los intereses específicos como una de las formas para definir el *campo*.

Un campo se define, entre otras formas, por aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo [...] Para que funcione un campo es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento de las leyes inmanentes al juego. (BORDIEU, 1984, p.136).

Películas como *Cinco vezes favela* representan la periferia y sus moradores con objetivos político ideológicos, por medio de una idealización de la pobreza que puede hacer personas que no viven en esa pobreza. La *estética da fome* (estética del hambre), término creado por Glauber Rocha con el que hizo referencia a las películas producidas en el tercer mundo con compromiso social, que utilizaban la pobreza de las periferias como producto estético-simbólico del deseo de construir una nueva orden social a través del cine.

⁷Esto ha cambiado en los últimos años con políticas públicas de descentralización y regionalización del cine brasileño, formando importantes polos cinematográficos en Recife (directores como Kleber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro), Belo Horizonte (directores como Affonso Uchoa, André Novais Oliveira) y Brasília (Adirley Queirós).

La "estética del hambre" (Rocha, 2004, p.16), es decir, del subdesarrollo, hizo de la debilidad su fuerza, transformando en recurso de lenguaje lo que hasta entonces era dato técnico [...]. La manipulación de las imágenes, sumada a la exploración de todas las posibilidades expresivas del montaje y de los recursos sonoros, fueron factores que contribuyeron a una vertiente del documental que iba a entrar en los años 70 y radicalizar los procesos de deconstrucción del lenguaje fílmico. (RODRIGUES, 2010, p. 68)

Esta compleja deconstrucción del lenguaje fílmico produjo un fenómeno que el *cinema novo* nunca pudo resolver. Las películas del *cinema novo* se producían en un *campo* cinematográfico constituido por jóvenes universitarios de clase media, y eran consumidas por estudiantes de clase media, de izquierda, y que tenían cierto conocimiento de la discusión cinematográfica. Gomes (1996) señala que la "homogeneidad social entre los responsables por las películas y el público nunca se alteró" en las películas del *cinema novo*.

El discurso ideológico de los cineastas del *cinema novo* contrastaba mucho con el mundo popular que ellos representaban en sus películas. En *Barravento*, por ejemplo, Glauber Rocha filma ceremonias de *candomblé*, religión africana muy practicada por poblaciones más pobres del país. Según Fernão Pessoa Ramos (2000), Rocha filma el *candomblé* como una forma de alienación política y una de las causas de las condiciones precarias de vida de esa población. Idealiza y representa el *pueblo* como posible herramienta política para desatar el proceso revolucionario pretendido por él mismo, y todo aquello que puede impedir en ese objetivo. Glauber pertenece a otra realidad social y por esto no pudo o no quiso entender en aquel momento la importancia cultural y religiosa del *candomblé* para ciertas poblaciones. Aunque en películas como *Terra em Transe*, Glauber Rocha problematice la condición del cineasta de clase media como portador de una conciencia política privilegiada que hace películas sobre el *pueblo*, su

crítica responde a un punto de vista que la vuelve inocua, el punto de vista de un realizador de clase media que usa el pueblo como alegoría.

Esta tesis reconoce la importancia del cine brasileño de los años 60-70 como un movimiento capaz de crear y subvertir símbolos y realidades de opresión en la sociedad brasileña, pero es necesario pensar también las formas en las que la pobreza y la periferia fueron trabajadas en estas películas por realizadores que vienen desde el exterior de estos lugares y esas realidades sociales con objetivos políticos particulares. Realizar películas que ponen las personas más pobres como instrumento político-ideológico es una forma de representar a estas personas como objetos pasivos dentro de un proceso político que es dirigido por personas que están en la misma clase social que los propios cineastas. Se representa a los pobres y las periferias como agentes políticos pasivos y no activos. El cine de Adirley Queirós intenta romper con esto.

Como he dicho antes, debido a políticas públicas sociales de inserción de personas antes excluidas en los medios de producción y recepción cultural, el número de realizadores audiovisuales aumentó en todos los segmentos sociales en los últimos años en Brasil. Hubo en particular un aumento en el número de realizadores procedentes de capas sociales más bajas, de las periferias de las grandes ciudades brasileñas. Eso ayudó a tensionar fuerzas dentro del universo de representación de estos lugares dentro del campo del cine documental brasileño. Bordieu (1984) señala respecto de la llegada de “elementos extraños” a un campo ya constituido:

Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación [...] mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la herejía. (BORDIEU, 1984, p137).

1.4. La *herejía* de Adirley Queirós

Adirley Queirós es un ejemplo de *herejía* en el campo del cine brasileño. Intenta representar a los moradores de la periferia como agentes activos en la sociedad brasileña, y no como sujetos pasivos de un proyecto político exterior a las propias vidas de estas personas. Queirós es hijo de una familia de inmigrantes de la provincia de Minas Gerais. Atraída por la promesa de mucho trabajo y prosperidad en la recién fundada capital brasileña, Brasíla, la familia se traslada a la ciudad periférica de Ceilândia en la década de 60. Ceilândia es una ciudad dormitorio construida básicamente para alojar a las personas que trabajaban en empleos precarios en la capital y que no tenían condiciones financieras para vivir en la rica Capital Federal. Esta condición puso los habitantes de Ceilândia en un eterno flujo en relación a Brasilia: salen temprano de sus casas, trabajan todo el día en empleos precarios y en la noche vuelven para dormir y convivir con las malas condiciones de salud, educación y de violencia de esta ciudad periférica. Queirós se refiere a su relación con las ciudades de Brasíla y Ceilândia.

Mis padres fueron expulsados de la ciudad de Brasilia, soy de la primera generación post-aborto territorial. Vivo en Ceilândia, periferia de Brasilia, hace más de 30 años. Me convertí en cineasta y gran parte de mi trabajo está relacionado con este tema. Todo lo que soy, que pienso, todo lo que mi generación es, como ella actúa, es fruto de esta contradicción de ser y no de Brasilia. Es fruto de la acumulación de la experiencia de 50 años de esta ciudad capital-Brasilia. Esta experiencia nos hace reflexionar sobre la ciudad.⁸

⁸ Veloso, Joséfa Marcelino, *Gambiarra entrevista Adirley Queirós*, 400 filmes, <<<http://www.400filmes.com/longas/a-cidade-e-uma-so/>>>, Consultado el 05 de septiembre de 2019.

Adirley fue jugador de fútbol por mucho tiempo. Jugó por más de diez años en equipos de la segunda y la tercera división de los campeonatos provinciales del Distrito Federal. Después de ver destruido su sueño de jugar en la primera división del fútbol brasileño por su falta de técnica, empezó a dictar clases de matemática a chicos de la Ceilândia. Impulsado por estas clases consiguió ingresar, a los 30 años de edad, en la Universidade de Brasilia (UNB), en los cursos de comunicación social orientados al cine.

Mi historia es un poco exterior al cine. He jugado al fútbol toda mi vida, desde los 14 hasta los 24 años. Yo era profesional del fútbol, recibía para eso, desde muy pequeño, equipos de la segunda, tercera división. Yo vivía de eso, era un obrero del fútbol. Por diez años viví asalariado. Fui a hacer un concurso para la Secretaría de Salud de Brasilia y trabajé durante 13 años allá, en la ventanilla de registro de las consultas. En ese período, pasaba por la Universidad de Brasilia, pasé frente al departamento de comunicación, que estaba muy cerca, el lunes a las 10 de la mañana, ahí todo el mundo fumaba, tomaba sol, disfrutaba y les dije: "Che, también quiero entrar en este camino. Mi motivación fue esa. Yo quería entrar en el curso que hacían esas personas, ni sabía qué curso era ése. De ahí fui a ver: era el curso de comunicación, dividido en tres partes."⁹

Queirós compartía clases con personas de edades y clases sociales distintas a la suya, como aun -más allá del reciente cambio social en el país- sigue siendo: personas de mejor situación económica ocupan la mayoría de los cursos en las universidades públicas de Brasil. Su trayectoria se diferenciaba mucho de la de sus colegas de clase y también de la de otros realizadores brasileños que han intentado representar la periferia en sus películas.

⁹ Furtado, Natalia Amarante, *Hollywood sai, Ceilândia fica*, Revista Trip, <<<https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia>>>, Consultado el 13 de octubre de 2019.

Ubicados en un contexto diferente en el que no había cursos de cine en el país, los directores del *cinema novo* se formaron en otras disciplinas: Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos, por ejemplo, fueron estudiantes de derecho, mientras que Leon Hirszman fue estudiante de ingeniería; Fernando Meirelles, del *cinema de retomada*, arquitectura y urbanismo. Con el desarrollo de las escuelas de cine en los años 2000 la mayoría de la producción brasileña se concentró en las manos de estudiantes de comunicación. Queirós puede representar de otro modo la periferia no solo porque vivió en esa misma periferia que representa sino incluso por su formación irregular. Así se refiere al documental tradicional brasileño y la representación de la pobreza.

Esta historia del documental es muy jodida, porque el director llega siempre contando las miserias de las personas, ¿no? Es una relación en que uno expone las miserias de uno, al otro se lo sensibiliza y sale tranquilo de allí al final, ¿no? En el *Branco sai, Preto fica*, nosotros queríamos que los personajes tuvieran una especie de alegría con la película. Una especie de voluntad.¹⁰

Como he señalado antes, no es solamente su trayectoria de vida la que configura la *herejía* de Queirós en el cine nacional, sino también la construcción narrativa y estética de sus películas, como vamos a estudiar más detalladamente en los capítulos 2 y 3 de esta tesis. Haremos ahora un recorrido histórico-crítico por las formas con las que la periferia brasileña ha sido representada en el cine nacional. Este recorrido empezará por *Favela dos meus amores*, la película de 1935, que fue la primera en representar una favela. Después veremos la politización de los años 1950 y 1960 a través de las películas y los manifiestos del *Cinema Novo*, analizando de manera más cercana la

¹⁰ Andrade, Fábio, Furtado, Furtado, Arthuso, Raul, Guimarães, Victor y Gomes, Juliano, *Entrevista com Adirley Queirós*, Revista Cinética, <<<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

película *Cinco Vezes Favela* de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman. Finalmente, estudiaremos la espectacularización de la violencia en el *Cinema da Retomada* de los años 1990 y 2000, analizando de manera más cercana la *Cosmética del Hambre* de Ivana Bentes y la película *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles y Katia Lund.

1.5 – Las primeras representaciones y la idealización de las periferias brasileñas en el *Cinema Novo*

No es posible en el espacio de esta tesis analizar detenidamente todas las películas que representan la periferia en la historia del cine brasileño. Elegimos algunas de las películas más simbólicas en la historia de la representación de este espacio urbano. Haremos un breve recorrido por Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos y por la teoría de Glauber Rocha hasta llegar a las dos películas en las que nos detendremos en este capítulo, *Cinco vezes Favela* y *Cidade de Deus*.

La primera película producida sobre zonas periféricas de las grandes ciudades brasileñas es *Favela dos meus amores* de Humberto Mauro. La película de 1935 narra la historia de amor entre un brasileño recién llegado de París y Rosinha, una mujer que trabaja como profesora en una favela de Rio de Janeiro. A pesar de las intenciones del extranjero, Rosinha no se interesa amorosamente por él, sino por razones vinculadas a los sambistas de la favela donde ella trabaja. Desafortunadamente esta película se encuentra hoy desaparecida, pero a partir del rescate de reseñas críticas de grandes periódicos de la época se puede presumir que la película mostraba la favela a través de una representación pintoresca de un espacio exótico a los espectadores de cine de clase

media o alta. Napolitano (2009) toma algunas citas de periódicos de la época para llegar a esta conclusión.

El *Jornal do Brasil* reconoció que el ambiente de la favela “es de un pintoresco nunca antes visto, incluso para los habitantes de Rio” (10/04/1935: 13). El *Diário de Notícias* señaló que la película mostraba “Rio de Janeiro a través de la cara pintoresca y casi desconocida de la vida humilde, un ambiente en el que nace nuestra música folklórica melódica e indolente, el samba” (DN, 02/10/10 1935, 10/2). La favela todavía no se veía como una amenaza al orden ni como una reserva de identidad nacional, sino como un “entorno pintoresco”, exótico y folklórico, para deleite de los espectadores de la ciudad. (NAPOLITANO, 2009, p.149)



Cartel de *Favela dos meus amores*

En los años 1950, dos películas dirigidas por Nelson Pereira dos Santos, que también tenían como parte de su escenario las favelas de Rio de Janeiro fueron exitosas en la asistencia del público y en la crítica. *Rio, Zona Norte* y *Rio, 40 graus* son películas que tienen una concepción distinta de lo que se practicaba usualmente en el cine

nacional de aquella época, las *chanchadas*¹¹, que eran grabadas en estudios y que representaban la ciudad de Rio de Janeiro como una ciudad linda y sensual. En lugar de en los estudios de filmación, las películas de Nelson fueron mayormente filmadas en las calles, en consonancia a lo que ocurría en aquel momento en movimientos cinematográficos de otros países, como el neorrealismo italiano. *Rio, 40 graus* es considerado el precursor del *Cinema Novo*.

La película acompaña a 5 niños de la favela en un día de sus vidas, cuando venden cacahuetes en las calles famosas de Copacabana, Urca e Ipanema, barrios ricos de la zona sur de la ciudad. La película representa la favela como un espacio apartado de la ciudad, una vida aislada de lo que pasa abajo de las calles de los barrios ricos. Eso se ve con el desarrollo de la narración de la película, que comienza mostrando a los niños protagonistas en una favela, el mundo exótico donde viven. Después se los ve bajar la colina de la favela en dirección a las calles, donde son víctimas del prejuicio. Son los exóticos ocupando un espacio que no es suyo.

Lo que se representa es la vida de un morador de favela excluido del mundo institucional, y asimismo la favela y sus moradores asumiendo el rol de verdadera expresión popular brasileña, como lo consideraban los intelectuales de izquierda de la clase media. Estudiantes de clase media nacidos en barrios como Copacabana y Ipanema (los barrios recorridos por los niños de la favela de Nelson) que en nombre de un proyecto político declaraban la favela (un lugar donde nunca habían puesto los pies) como verdadera expresión del pueblo brasileño. La favela y la periferia están en el film representadas como objetos pasivos de un determinado proyecto político. Gomes (1996)

¹¹ Según Gomes (1996) las *chanchadas* eran comédias musicales de gran éxito comercial mayormente producidas en Rio de Janeiro. La crítica cinematográfica especializada consideraba las *chanchadas* un cine pobre y poco inventivo.

retoma el concepto de *ocupado* al estudiar el surgimiento de este cine influido por el neorrealismo italiano y por idealizaciones políticas de izquierda.

El comunismo político en sí, ortodoxo y estrecho, terminó teniendo una función cultural que buscaba, por un lado, torpemente, comprender la experiencia de los *ocupados*, y por el otro, alentaba la lectura de los grandes escritores miembros o partidarios del partido, Jorge Amado, Graciliano Ramos o Monteiro. Lobato. Este clima intelectual y la práctica neo realista llevaron a la realización de algunas películas de Rio y de São Paulo que artísticamente representaban la vida popular urbana. El ex héroe desocupado de la chanchada fue suplantado por el trabajador, pero en los espectáculos cinematográficos de estas películas, los *ocupados* estuvieron mucho más presentes en la pantalla que en la sala de cine. (GOMES, 1996, p.98-99)



Escena de *Rio, 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955)

Si Nelson Pereira dos Santos inauguró en Brasil un tipo de cine marcadamente influido por el neo realismo italiano, fue Glauber Rocha el que lo desarrolló y lo teorizó. Aunque Rocha no haya dirigido ninguna película que represente las periferias de las grandes ciudades brasileñas, es importante tener en cuenta su teoría sobre el *cinema novo* para después aplicarlo en el análisis de *Cinco vezes Favela*.

El texto *Estética del hambre* fue escrito en 1965 como un manifiesto de Glauber Rocha que explicitaba el tipo de cine hecho en Brasil en el marco del *Cinema Novo*. Según Glauber, la gran característica estética de este tipo de cine hecho por él y por

otros directores de la época es el hambre, o sea, la máxima expresión de la miseria y de la pobreza. El hambre tiene su potencia en la violencia y en el deseo de los pueblos de Latinoamérica por la liberación simbólica y económica de la colonización impuesta a los países del tercer mundo.

Nosotros comprendemos esta hambre que el europeo y el brasilero en su mayoría no entiende. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasilero es una vergüenza nacional. Él no come, pero tiene vergüenza de decir eso, y, sobre todo, no sabe de dónde viene ese hambre. Así sólo una cultura del hambre, minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación del hambre es la violencia. (ROCHA, 2001, p.98)

Esta lógica de pensar y hacer cine, según el manifiesto, se contrapone al llamado “cine digestivo”, que sería el cine comercial melodramático en que los personajes viven en buenas condiciones sociales y las estructuras dramáticas y la estética no son cuestionadoras según un concepto liberador. La concepción de Glauber se asemeja a la forma de ver el cine como una herramienta política y emancipadora como la de, por ejemplo, el Cine Liberación y el Cine de la Base en Argentina, pero con diferencias. El cine militante argentino llama al espectador a la acción, mientras el brasileño construye un nuevo universo simbólico para luchar contra el racionalismo de la dominación colonialista. Teniendo eso en cuenta, Rocha en 1971, en su texto *La estética del sueño* hace una autocrítica en relación a su texto de 1965, y se posiciona por no cerrarse formalmente a una estética idealizada y producida solamente en el marco de una reflexión intelectual. Este tipo de idea preconcebida se distanciaría de la forma popular de producir conocimiento y representar sus propias vidas.

El sueño es el único derecho que no se puede prohibir. *La Estética del hambre* era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965. Hoy me niego a hablar de cualquier estética. La plena vivencia no puede sujetarse a conceptos filosóficos. El arte revolucionario debe ser una magia capaz de embrujar al hombre a tal punto que no soporte más vivir en esta realidad absurda. (ROCHA, 2001, p.100)

Si, por un lado, la experimentación formal gana fuerza con el manifiesto de la estética del sueño, por otro lado, se crea en las películas de Rocha un dispositivo alegórico, complejo de descodificar para un espectador popular, principalmente en películas como *Terra em transe*, *A idade da terra* y *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Glauber, en este manifiesto ponía el Cinema Novo como un arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas formas de discursos alegóricos que se opondrían al racionalismo y que se acercarían a un misticismo mesiánico. Eso se puede ver en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, película estrenada antes del manifiesto de los sueños y dirigida por el propio Glauber. La película trabaja la alegoría del *cangaço* como un elemento constituyente de un imaginario histórico-social-revolucionario de las poblaciones marginadas de Brasil, principalmente de la región noreste, en la cual Glauber Rocha nació. El *sertão* representa en la película el pasado de algo que se va a transformar de manera incondicional en mar, en el futuro, o sea, el *sertão* es el presente colonizado de Latinoamérica que necesita y va a ser inevitablemente transformado.

Rocha fue el gran mentor intelectual del *cinema novo*, pero las películas de otros directores circunscritos en este movimiento también trabajaban políticamente con el tema de la transformación social. Ellos eran activistas políticos de clase media, como la gran mayoría de los cineastas de esta época. Cuando representaban la periferia de grandes ciudades en sus películas lo hacían de acuerdo con una idea preestablecida que tenían de estos espacios. Matos (2008), a través de lecturas sobre el tema escritas por el

crítico brasileño Jean-Claude-Bernardet, cuestiona sobre este tipo de representación de la periferia en el marco del *Cinema Novo*.

De acuerdo con Bernardet estas películas tienen el objetivo de politizar al público con mensajes claros y didácticos. Según este crítico, todos los directores ya inician sus películas con una determinada visión de la sociedad brasileña ya esquematizada en problemas que provienen más de lecturas de libros de sociología que de un contacto directo con la periferia (BERNARDET, 1976: 30). Es la cuestión que se plantea entre la teoría de los intelectuales y cineastas y la experiencia y la realidad de la favela: es decir, ¿cómo representar la realidad del morro basado sólo en una experiencia teórica? (Matos, 2008, p.61)

Cinco Vezes Favela es una película episódica, compuesta de cinco cortos, cuya historia principal tiene lugar en diferentes favelas de Rio de Janeiro. El primer corto, *Um Favelado*, de Marcos Farias, cuenta la historia de un padre de familia pobre que no tiene dinero para alimentarse. Desesperado por encontrar una solución para eso el padre entra en la vida del crimen y es arrestado después de intentar robar un colectivo. El segundo corto, *Zé da Cachorra*, dirigido por Miguel Borges, narra la historia de una favela en la que sus casas/carpas pertenecen todas a un único dueño burgués, que no acepta la entrada de nuevos moradores en esta localidad. El tercer corto, *Couro de gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, muestra la aventura de niños que salen a la ciudad para cazar gatos y así ganar plata con su venta para la fabricación de *tamborins*, instrumento musical muy usado en el carnaval. El cuarto corto, *Escola de Samba, Alegria de Viver*, dirigido por Cacá Diegues, muestra una *escola de samba* comunitaria que necesita dinero para poder desfilarse en la avenida en el carnaval. Finalmente, el quinto corto, *Pedreira de São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman, muestra a los trabajadores de una mina que se unen a los moradores de una favela para evitar que las máquinas de su patrón derriben sus casas.

Es muy significativo que la película empiece con el corto *Um Favelado* y termine con *Pedreira de São Diogo*. El primero tiene una puesta de escena neorrealista. El corto muestra la vida de un individuo que busca ganar dinero para dar de comer a sus hijos, pero su búsqueda está condicionada al ambiente, al contexto social y político. El padre de familia es visto por la policía intentando asaltar un colectivo, lo persiguen y él empieza a correr para escaparse del arresto, pero un obstáculo físico del ambiente le impide de escapar: en esto, el ambiente es más fuerte que el individuo, acá representado por una pared alta, casi imposible de saltar. Matos se refiere a la construcción idealizada del personaje principal de *Um Favelado*:

Creemos que, incluso entrando a la vida del crimen, la imagen de João traza un retrato idealizado y utópico de los segmentos menos favorecidos. Si él entra al crimen no es para tener lujo, mujeres bonitas o coche, sino para dar una vivienda, aunque precaria para su familia. Este episodio expresa una esencia humanista y acogedora del pueblo a través de la mirada de los cineastas de la clase media. La intención del personaje es ofrecer condiciones de supervivencia digna y tranquila para su mujer y para su hijo. Es contra la miseria que lucha Juan, es contra la sociedad burguesa. (Matos, 2008, p.58)



La pared insuperable de *Um Favelado* (1962), de Marcos Farias

El quinto y último corto recobra el sentido político que tenía *Cinco vezes favela* en la representación de la periferia y sus moradores, pero lo hace de manera bien distinta con un montaje eisensteiniano en el que se ve la organización entre los trabajadores y los moradores de la favela para derrotar algo mayor, el ambiente y los intereses del empresario capitalista. Como en el corto de Marcos Farias, *Pedreira de São Diogo* tiene un ambiente externo que es más fuerte que el individuo, en este caso una montaña que está a punto de ser demolida por un grupo de trabajadores por orden de su patrón, y que en consecuencia destruirá también una favela que está asentada en ella. Pero, a la diferencia del primer corto, estos trabajadores se organizan de manera colectiva y, con la ayuda de los propios habitantes de la favela que iba a ser demolida, logran parar las máquinas al ubicar los habitantes en el costado de la montaña. Solamente la organización colectiva y comunitaria logra que el individuo gane contra el ambiente externo. Es la superación del destino neorrealista a través de la articulación colectiva.

En fin, las imágenes pedagógicamente trabajadas de *Pedreira de San Diogo* afirman la tendencia ideológica de esas películas del CPC (Centro Popular de Cultura de la União Nacional dos Estudantes): la tarea del intelectual de sacar al pueblo de su estado de pasividad y alienación. *Cinco vezes favela* debe ser comprendido como un deseo de los jóvenes cineastas de actuar críticamente en el proceso de liberación de las clases menos favorecidas de las mallas opresoras de la burguesía. Estética, política, sociología e ideología izquierdista forman la esencia de esa producción. (Matos, 2008, p.64)



Los habitantes organizados impiden la demolición de la favela.

Pedreira de São Diogo (1962), de Leon Hirszman

Los directores de *Cinco vezes favela* y de otras películas del *Cinema Novo* representan las periferias y sus habitantes de manera idealizada, en la que esos habitantes serían los protagonistas de una revolución social que los propios cineastas desean para la sociedad brasileña. Siendo así, los habitantes periféricos y la propia periferia son puestos como instrumentos narrativos y simbólicos utilizados por una burguesía intelectual que de hecho no conoce bien el espacio que representan en sus películas.

1.6 - La cosmética da fome y la espectacularización de la violencia

En los años 1970 y 1980 la periferia fue poco representada en el cine brasileño, pero se la trabajó de manera secundaria en algunas películas del *Cinema Marginal*, en obras dirigidas por Rogério Sganzerla, como *Copacabana Mon Amour*¹². Con Fernando

¹² Estudiaremos esta película y el *cinema marginal* en el capítulo 2.

Collor como presidente de Brasil en 1989, una de sus primeras medidas fue cerrar la *Embrafilme*, órgano estatal de producción cinematográfica, lo que impidió la producción de películas en el país en la primera mitad de los años 90. A partir de 1995, con la película *Carlota Joaquina*, el cine nacional empieza a recobrar fuerzas y este momento cinematográfico en el país es llamado de *Cinema da Retomada*, lo que incluye películas nacionales producidas en los años 1990 y 2000. Si bien el cine de esta época lleva este nombre, este cine no puede ser considerado como un proyecto estético colectivo como de cierta manera era el *Cinema Novo*. Acá estamos ante un conjunto heterogéneo de películas que construyen de maneras distintas sus narraciones, y tienen también distintas ideas estéticas y políticas. No hay proyecto estético político en común.

Si la mirada política crítica y revolucionaria de los estudiantes de clase media en los años 1960 construía una representación romantizada de la periferia y sus moradores, el *Cinema de Retomada* representa estos espacios desde el punto de vista de una criminalización ligada a la espectacularización de la violencia. Los dos casos tienen en común la representación de estos espacios desde una perspectiva de la clase media brasileña: los directores que filman estos lugares en el *Cinema de Retomada* también construyen una representación de un lugar que poco conocen. El centro filma la periferia, el excluido, como dice Coutinho.

La ciudad moderna es delimitadora de una frontera desde la que reconocemos lo rural, separamos el centro de la periferia, lo público de lo privado, la escena de la obscena. En ella reconocemos al ciudadano, aquel que tiene historia y hace historia, o sea, quien realmente importa si tomamos la perspectiva de la modernidad excluyente. Fuera del centro, hay que narrar para mostrar el exotismo del excluido o asumir la defensa política de los figurantes de la ficción moderna. Es decir, la ciudad es una frontera que define la identidad y la alteridad. (Coutinho, 2003, p.390)

En películas como *Cidade de Deus* se filma desde el Centro la periferia como una frontera exótica con el crimen y la vida precaria. *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles y Kátia Lund es una de las más exitosas películas de este período del *cinema de retomada*, junto con *Central do Brasil* de Walter Salles. La historia es narrada por Buscapé, un morador de la Cidade de Deus, una de las mayores favelas de Rio de Janeiro. Más que una historia sobre Buscapé, lo que se ve en la pantalla es la historia de este barrio periférico. Una historia construida a través de la marginalización de su población y de una escalada en la violencia conectada al tráfico de drogas que cambia de poder en las manos de distintas facciones. Buscapé, al contrario de los otros chicos de la favela que desean el poder y la influencia que el tráfico ofrece, quiere escapar de esta violencia y conseguir un trabajo formal como fotógrafo y periodista. Él busca una salida individual para un problema global, muy distinto, sin dudas, a lo que se ve en el corto *Pedreira de São Diogo*, en que la única salida para el problema global sería la organización colectiva.

Uno de los recursos usados por Meirelles y Lund para dar más realidad a los hechos es la utilización de no-actores, que fueron escogidos en talleres de actuación ofrecidos en la propia comunidad de *Cidade de Deus*. Ver rostros desconocidos en la pantalla daba un carácter aun más intrigante a esta película junto a sus espectadores. De cierta forma *Cidade de Deus* y su inserción en la comunidad procede de *Notícias de uma guerra particular* de João Moreira Salles, un documental sobre traficantes de favelas del Rio de Janeiro, en el que también trabajó Kátia Lund, lo que la introdujo en el submundo del tráfico de las favelas cariocas.

Cidade de Deus provocó mucha polémica en el medio cultural brasileño al construir una narración básicamente enfocada en la violencia de las periferias. Bentes creó el termino *cosmética da fome* (cosmética del hambre) para referirse a esta película,

relacionando este momento del cine brasileño con las proposiciones del *Cinema Novo* décadas antes.

Pasamos de la "estética" a la "cosmética" del hambre, de la idea en la cabeza y la cámara en la mano (un cuerpo a cuerpo con lo real) al *steadycam*, la cámara que surfea sobre la realidad, signo de un discurso que valora lo "bello" y la "calidad" de la imagen, o aun, el dominio de la técnica y de la narración clásicas. Un cine "internacional popular" o "globalizado" cuya fórmula sería un tema local, histórico o tradicional, y una estética "internacional". (BENTES, 2007, p. 245)

Bentes en su texto argumenta que *Cidade de Deus* utiliza un montaje post MTV, en que planos detalles y cortes rápidos estetizan la violencia y crean una acción violenta casi alucinatoria. Se saca así todo el valor político de la imagen. Lo que importa es el espectáculo, la súper exposición de la violencia que promueve un "turismo al infierno" (Bentes, 2007, pp.252), que serían las periferias de Rio de Janeiro. Si el *Cinema Novo* usaba la miseria y la violencia como características únicas del subdesarrollado, ya que ello conduciría a una transformación social de nuestra sociedad, lo que se ve en *Cidade de Deus* es la violencia como estigmatización de un espacio. Este tipo de mirada es lo que usualmente ya se vía en los grandes medios de comunicación brasileños, la criminalización de las favelas y de otros espacios periféricos de las grandes ciudades brasileñas. Si *Um Favelado* humanizaba y mostraba que el morador de la periferia entraba en la vida del crimen para dar de comer a sus hijos, acá lo que se ve es la estigmatización del habitante periférico, conectándolo al crimen de manera casi automática. Bentes se refiere al peligro de este tipo de representación del habitante de la periferia relacionada al crimen y a la represión policial en el *Cinema de Retomada*.

El cine de la masacre de los pobres nos prepara para la masacre real, que ya ocurre, y para masacres por venir, del mismo modo que el cine americano

de acción anticipó y produjo el clima de terror y control internacional y el clamor por justicia infinita (BENTES, 2007, p.222).

La violencia usada en esta película puede notarse especialmente en una de sus escenas. En ella vemos el dueño del *morro*, Zé Pequeno, castigando a algunos chicos que robaron dentro del perímetro de la favela, lo que está prohibido por las leyes internas del tráfico. La escena tiene rasgos sádicos al mostrar de manera detallada el disparo a los pies de los niños como forma de castigo y posteriormente una orden dada por Zé Pequeno para que uno de los niños mate a su amigo como forma de iniciación de este niño en la vida del crimen. Oricchio observa sobre esta escena.

Todo en esta escena es fuerte, de la interpretación de los actores, densamente naturalista, al tiempo de duración, lento, cruel, reflexivo, si el término es cabal. Son minutos en que el público permanece en absoluto silencio, buscando asimilar lo que no puede ser asimilado –la acción brutal de alguien que quita la vida del otro, siendo ese otro un niño de 10 años. (ORICCHIO, 2003, p.159)



Niños son castigados por Zé Pequeno.
Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles y Katia Lund

Después del éxito de *Cidade de Deus*, otras películas del *Cinema de Retomada* siguieron la receta de combinar periferia con violencia. La otra película más exitosa fue *Tropa de Elite*, que traía el punto de vista de un policía sobre la violencia en las favelas cariocas, con escenas de extrema violencia que chocaban el espectador.

Este tipo de construcción de discurso cinematográfico sobre la periferia estuvo vigente en los años 2000. Pero desde 2010 asistimos a un nuevo tipo de cine de periferia, hecho por los propios habitantes de ese espacio social y cultural, que empiezan a representarse. A diferencia de las películas hechas previamente, en que la relación entre el director y su objeto ponía en evidencia una separación social, geográfica y cultural, Adirley Queirós construye sus películas en Ceilândia junto a sus amigos, a quienes conoce desde la infancia. Por tener ese tipo de relación afectiva es posible ver en la película la construcción de una “fabulación” colectiva hecha por personajes y director, lo que permite la construcción de una narración indeterminada.

Esto es lo que estudiaré en el próximo capítulo: en primer lugar, una revisión de los textos sobre Adirley Queirós y su obra; así como un trabajo con conceptos que pueden vincularse al cine de Queirós, como la “indeterminación epistémica” (Bernini), el “cine monstruo” (Comolli) y la “etnografía experimental” (Russel). En segundo lugar, un estudio de las relaciones entre el *cinema marginal* y la filmografía de Queirós.

CAPITULO DOS.

FUNDAMENTOS TEÓRICO PRACTICOS PARA UN ESTUDIO DEL CINE DE ADIRLEY QUEIROS

En este capítulo trabajaremos para fundamentar teóricamente el tipo de cine producido por Adirley Queirós, conceptualizando el arte político, el documental, la ficción y la etnografía. Junto a estos conceptos se utilizarán textos de autores que ya trabajaron con el cine de Queirós, desarrollando algunas cuestiones que nos serán útiles para la discusión sobre la noción de *etnografía de la ficción* en el tercer capítulo de esta tesis. Trabajaremos también con los intertextos cinematográficos del cine de Queirós y con pensamientos y teorías desarrolladas por el propio Queirós en entrevistas y charlas públicas en las que él participó hablando sobre su cine y otras cuestiones del medio cinematográfico.

La cinematografía de Queirós produjo mucha discusión en el medio cinematográfico y académico por su forma innovadora de representar las periferias de Brasilia mezclando documental y ficción (ficción científica¹³ como en los casos de *Branco sai, Preto fica* y *Era uma vez Brasília*). Muchos de estos artículos plantean, desde una mirada sociológica, la relación entre su cine y los espacios geográficos, sociales y culturales de Ceilândia y Brasilia. Otros artículos y tesis trabajan con la dimensión que Queirós construye en sus películas relativa al cuerpo del habitante periférico, señalando cuestiones raciales y sociales presentes en la sociedad brasileña.

¹³ Adoptamos acá en la tesis la noción de ficción científica como un género artístico que representa mundos y conceptos ficcionales relacionados al tiempo futuro, la ciencia, la tecnología, y sus impactos y consecuencias en una determinada sociedad y sus individuos.

Un menor número de artículos investiga las estrategias fílmicas usadas por Queirós para representar la periferia. En esta tesis voy a ocuparme de ese tipo de representación de la periferia, trabajando con autores que estudian el cine más allá de posibles fronteras fijas entre la ficción y el documental. Para empezar, se hace necesario exponer las sinopsis de cada una de las películas del realizador brasileño acá estudiadas, para después trabajar conceptualmente la narración y la estética, respecto de la representación de la periferia.

2.1 – Sinopsis del corpus fílmico

A cidade é uma só? (2011) es el primer largometraje de Adirley Queirós después de una exitosa carrera en cortos que trataban temas relacionados con las periferias de Brasília. La película transcurre en Brasília y Ceilândia, haciendo un recorrido entre el pasado y el presente de estas dos ciudades.

Nilda es una dueña de casa que formó parte de una campaña publicitaria en los años 60 sobre la creación de Ceilândia y las razones para vivir ahí. La campaña se llamaba *A cidade é uma só* y tenía como objetivo sacar personas de algunas favelas ubicada dentro de Brasília y llevarlos afuera de la ciudad ¹⁴. La película acompaña el recorrido de Nilda para buscar los archivos de video y sonido de esta campaña. No teniendo éxito en su búsqueda, elige niñas cantantes y graba nuevamente la campaña.

¹⁴ La Campaña de Erradicación de Invasiones fue creada en 1970 por el entonces Gobernador del Distrito Federal, Hélio Prates da Silveira, y presidida por la Primera Dama Vera Prates da Silveira, bajo el discurso de armonización de los servicios públicos en Brasília y en contra de lo que se llamaba "barrios marginales" en la capital federal. Fueron removidas coercitivamente las poblaciones de Vila do IAPI, Vila Tenório, Vila Esperança, Vila Bernardo Sayão y Vila Colombo, Querosene, Urubu, Cural das Éguas y Placa das Mercedes. Estas poblaciones fueron reasignadas hacia una región alejada de la capital y donde, al contrario del discurso oficial, no existían condiciones de vivienda. Esta nueva ciudad recibió el nombre de Ceilândia.

Al mismo tiempo acompañamos el recorrido de su hijo, Dildo, que asume un conflicto ficcional. Él inventa y lanza de manera ficcional un nuevo partido político y busca ser elegido en las elecciones para diputado distrital, con la ayuda de su cuñado que trabaja vendiendo terrenos en las afueras de Brasília. La película acompaña a Dildo grabando su jingle de campaña e intentando presentar sus propuestas electorales en las calles de Ceilândia y Brasília, mientras trabaja como limpiador en un rico edificio de la capital federal. Estos dos relatos ocurren de manera paralela en la película. Se mezclan y borran las fronteras entre documental y ficción al vermos la fábula electoral de Dildo interactuando con la realidad de Nilda, de su cuñado, de Ceilândia y de sus moradores.

Branco sai, Preto fica es una película de 2014 que también tiene lugar en las ciudades de Brasília y Ceilândia. La película cuenta la historia de Dimas Cravalaças, un personaje que viaja desde el futuro hacia el presente en busca de pruebas de que el Estado brasileño es genocida y racista. Dimas encuentra a Shokito y a Marquim do Tropa, el primero tiene una de las piernas amputada y el segundo no tiene movimiento en las piernas, y se tiene que desplazar con la ayuda de una silla de ruedas. Los dos fueron víctimas reales de un hecho ocurrido en el año de 1986 en un baile funk del Quarentão en Ceilândia¹⁵. En este día los policías invadieron el baile y dijeron a todos: “Que los blancos salgan, y que los negros se queden” (en portugués: *branco sai, preto fica*) y comenzaron a golpear y a efectuar disparos que hirieron con gravedad a muchas

¹⁵ Según dijo el DJ Jamaica en entrevista al sitio web *Noticias R7*, el Quarentão era un centro comunitario de Ceilândia que organizaba el más famoso baile funk de la región, donde los habitantes de las periferias de Brasília se encontraban en los fines de semana. Se tocaba música funk y había competencias de danza. El hecho narrado en la película tiene poca documentación histórica, pero probablemente ocurrió en marzo de 1986. No fue la primera y ni la última vez que la policía reprimió violentamente a las personas que frecuentaban el Quarentão, espacio mayormente ocupado por personas pobres y negras. Referencia abajo.

Oliveira, Carol, *Filme Branco Sai, Preto fica mostra história de violenta batida policial no Quarentão, berço da cultura black do DF*, R7, <<<https://noticias.r7.com/distrito-federal/filme-branco-sai-preto-fica-mostra-historia-de-violenta-batida-policial-no-quarentao-berco-da-cultura-black-do-df-19042015>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

personas negras que estaban allí. La película trabaja con el trauma de este evento del pasado a través de la rememoración oral de los dos personajes acerca del baile de 1986 (acompañadas en ciertos momentos por fotos de este espacio), así como trabaja con la representación fílmica de la memoria que estos dos cuerpos mutilados por el pasado cargan en el presente.

Los tres personajes quieren venganza y trabajan juntos para construir una bomba hecha de sonidos producidos en la periferia para destruir Brasília. Queirós declaró sobre la elección por una mezcla entre documental y ficción científica sin guiones pre establecidos¹⁶ en la película a través de un análisis de cómo los documentales normalmente retratan la pobreza en el campo del cine documental brasileño.

Esta historia del documental es muy jodida, porque el director llega siempre contando las miserias de las personas, ¿no? Es una relación en que uno expone las miserias de uno, se sensibiliza al otro y sale tranquilo de allí al final, ¿no? En el *Branco sai, Preto fica*, nosotros queríamos que los personajes tuvieran una especie de alegría con la película. Una especie de voluntad. Y en este caso estoy hablando de ellos, pero de mí también, porque también me interesaba mucho hacer una película de género, una aventura, pensando en lo que yo asistía y me gustaba, allá atrás, también entendiendo que, en el tipo de película que hacemos, con la estructura que uno tiene, esa búsqueda de la aventura siempre va resultar en otra cosa.¹⁷

Era uma vez Brasília es la película más distinta de la cinematografía de Queirós por no adoptar una narrativa linear como las otras dos películas acá estudiadas. Los eventos no tienen una secuencia lógica y los archivos son solamente sonoros: los

¹⁶ Estudiaremos esta cuestión en el capítulo 3, sobre la metodología de la *etnografía de la ficción*.

¹⁷ Andrade, Fábio, Furtado, Furtado, Arthuso, Raul, Guimarães, Victor y Gomes, Juliano, *Entrevista com Adirley Queirós*, Revista Cinética, <<<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

discursos de Dilma Rousseff y Michel Temer en el marco del golpe de estado de 2016¹⁸ son escuchados mientras los personajes recorren con un coche antiguo por espacios vacíos y abandonados en Brasília y Ceilândia. No hay casi ningún diálogo o explicación sobre los hechos que pasan en la pantalla. La película transcurre en el año 0 D.G, año 0 después del golpe de estado a la presidente Dilma Rousseff. La narración acompaña un agente espacial de otro planeta que fue preso después de invadir tierras para construir ilegalmente su vivienda, situación que de hecho ocurrió con Wellington de Abreu, el amigo de Adirley que interpreta el agente.¹⁹ WA4 es contratado para asesinar el presidente Juscelino Kubitschek en 1959 y así evitar la creación de Brasília, pero él pasa más tiempo que lo previsto en la nave espacial y acaba llegando a Brasília en el marco del golpe de 2016. W.O encuentra en este espacio una desesperanza que atormenta a las personas que viven en Ceilândia, desilusionadas por la política y por sus condiciones de vida. Marquim do Tropa y Andreia se juntan a WA4 y construyen a través de performances corporales en el espacio real de Brasília y Ceilândia una fabulación

¹⁸ El golpe de estado de 2016 en Brasil respondió a una maniobra política de diputados y senadores que estaban en contra a la presidenta democráticamente electa, Dilma Rousseff. Todo el proceso se caracterizó por fragilidades jurídicas que no justificaban el crimen de derecho (gastos fiscales) imputado a la presidenta para que pudiera aprobarse el *impeachment*. Por eso, el proceso que ubicó a Michel Temer como presidente de la república constituye un golpe institucional contra el sistema democrático brasileño. Referencia abajo.

Löwy. Michel, *O golpe de Estado de 2016 no Brasil*, Carta Maior, <<<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/O-golpe-de-Estado-de-2016-no-Brasil/4/36139>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

¹⁹ Wellington de Abreu es un habitante de la favela Sol Nascente, ubicada en Ceilândia. Esta favela se caracteriza por una gran disputa por el territorio para la construcción de viviendas ilegales, que configura un mercado inmobiliario clandestino. Wellington, como varios otros habitantes de esta localidad se especializaron en este tipo de negocio: ocupar y vender tierras ilegales. Referencia abajo.

Mourinha, Jorge, *Adirley Queirós filma o subúrbio que veio do espaço*, Público, <<<https://www.publico.pt/2017/08/05/culturaipilon/noticia/adirley-queiros-filma-o-suburbio-que-veio-do-espaco-1781477>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

distópica que dialoga con la falta de preguntas y respuestas concretas en el marco de la política brasileña de los últimos años.

2.2 – El cine y su naturaleza política

El cine de Queirós tiene fuerte impronta política por el hecho de representar la periferia como un lugar que construye una posición política y social antagónica en relación al Centro, asumiendo la periferia misma una posición central en la construcción de su propio discurso dentro del ámbito de la política brasileña. Sus películas se posicionan dentro del escenario político contemporáneo.

La narrativa de *A cidade é uma só?* ocurre en medio a la campaña de reelección de Dilma Rousseff a presidente de la república en 2010. En paralelo a eso acompañamos el recorrido del personaje Dildo lanzando ficcionalmente su propia candidatura a diputado distrital, y lo que vemos es su incapacidad de adecuarse y tener cualquier oportunidad real de ganar una elección frente a la competencia con candidatos que tienen poder y dinero para financiar sus costosas campañas políticas. La imagen más cabal de esta condición es la escena en que vemos a Dildo rindiéndose a encender el motor del coche viejo que usaba para hacer su campaña y caminando solo al lado de una gigantesca manifestación a favor de Dilma Rousseff, con la propia Dilma arriba de un camión. La democracia representativa brasileña no tiene lugar para los excluidos de la periferia.



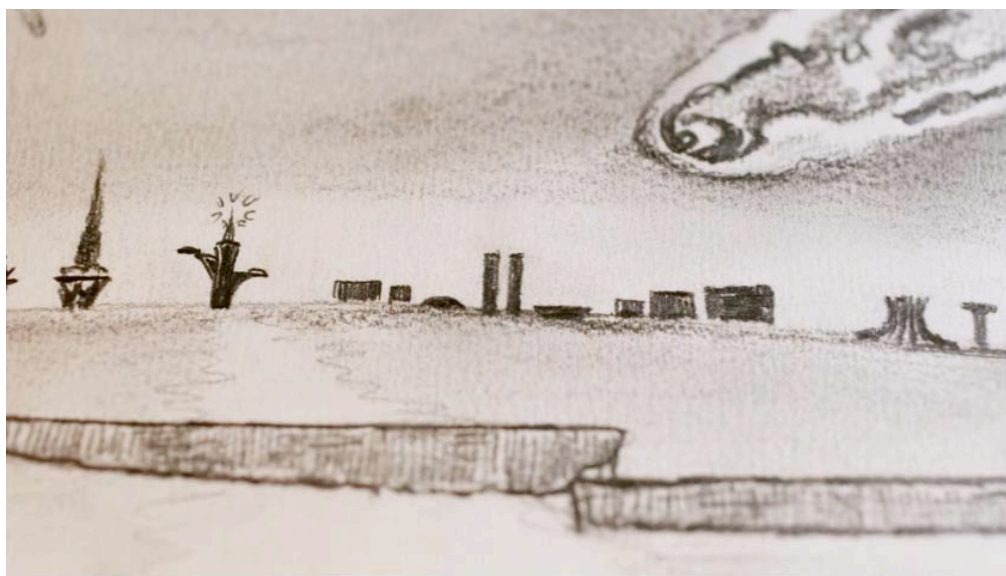
Dildo caminando solo al lado de la campaña presidencial de Dilma Rousseff

Si en *A cidade é uma só?* los personajes de Queirós todavía intentan la vía electoral para llegar al poder institucional y así poder mejorar la vida de las personas de la periferia, en *Branco sai, Preto fica* esa idea es abandonada. En su segundo largo, la vía electoral es inalcanzable e insuficiente, y la distancia con Brasília es tan grande que los habitantes de la periferia necesitan pasaporte para ir de Ceilândia a la Capital Federal. La separación está explícitamente expuesta y la única salida que los personajes encuentran para vengarse del Estado es destruir Brasília y su democracia representativa selectiva con una bomba nuclear de sonidos.

Esta película fue lanzada después de las grandes manifestaciones de 2013, en que el principal objetivo era la clase política²⁰. Había entonces en la sociedad una

²⁰ Las grandes manifestaciones de junio de 2013 que llevaron a millones de personas a las calles de las principales ciudades brasileñas empezaron contra a un aumento de 20 centavos de reales en el pasaje de colectivo en las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro. Luego el aumento fue derogado, pero las manifestaciones no cesaron. Cada vez más violentas y sin pautas claras de reivindicación luego dieron origen a un sentimiento anti partidario, lo que después se vinculó a manifestaciones contra la Presidenta Dilma Rousseff y otros dirigentes de la clase política. La no identificación de gran parte de la población con la política partidaria brasileña dio posteriormente origen a lo que algunos llamaron “nueva política”. Este sentimiento contribuyó con el ascenso de la extrema derecha y el fascismo en el país y tuvo como consecuencia, en gran medida, la elección de Jair Bolsonaro en 2018. Referencia abajo.

desilusión con la política institucional, lo que traería después graves consecuencias a la democracia brasileña.



Se hace explotar Brasília en la fabulación de los habitantes de Ceilândia

En este escenario de la caída de la democracia brasileña sucede históricamente *Era uma vez Brasília*, el tercer largo de Adirley Queirós. Lanzado un año después del golpe institucional contra la presidente Dilma Rousseff, lo que se ve en la película son personajes amargados, solos y sin poder de reacción deambulando siempre en la noche por calles vacías, no hay sol ni esperanza. Es la distopía causada por el golpe, el fin de la esperanza en la democracia y en la idea de que Brasil sería el país del futuro (discurso propagado desde los años '60 y que nunca se concretó). Eso, sumado al ascenso de discursos de extrema-derecha que en el futuro próximo llevaría a Jair Bolsonaro a la presidencia de la república, hace que la película sea una melancólica representación de

Charleaux, João Paulo, *O que foram, afinal, as Jornadas de Junho de 2013. E no que elas deram*, Nexo Jornal, <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/17/O-que-foram-afinal-as-Jornadas-de-Junho-de-2013.-E-no-que-elas-deram>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

la distopía brasileña, cerrando así el arco político e histórico empezado con *A cidade é uma só?*. Setubál (2018) se refiere a la dimensión política del cine de Queirós en su forma de representar la periferia:

El signo de disputa territorial en el cine de Adirley Queirós marca la entrada a la discusión política y sustenta el debate estético. El rescate de las narraciones silenciadas está garantizado a través de la forma documental, que, al mismo tiempo, comparte la experiencia traumática y la fabulación de la memoria oprimida como una herramienta para combatir el poder público. "De nuestros recuerdos fabulamos nosotros", anuncia el subtítulo final de la película *Branco sai, Preto fica*. En la dimensión política, Ceilândia presenta un estado de exclusión permanente que comienza con el Plan de Metas de Juscelino Kubitschek, atraviesa la dictadura militar brasileña y permanece en las políticas de inclusión que se presentan como una marca de los años del PT en el poder. El *desarrollismo*²¹ siempre nos condena a la exclusión. (SETÚBAL, 2018, p.13)

2.3 – El cine como modelo estético

En esta tesis trabajamos con la idea de que toda obra de arte, y en consecuencia el cine, representa un acto político. Rancière (2005) en *A partilha do sensível* rompe con la división entre los diferentes tipos de arte (cine, teatro, literatura, etc). Lo que le interesa es ver el arte como un modelo estético, que en todo momento se reinventa a sí mismo y a la realidad política en la que se produce. Según Rancière el arte siempre fue

²¹ Nombre dado a la estrategia política de desarrollo adoptada durante la administración de Juscelino Kubitschek (1956-1961), cuyo objetivo era acelerar el proceso de industrialización y superar la condición de subdesarrollo del país. El *desarrollismo* también trajo una concepción de la grandeza nacional como destino. Superando su etapa de subdesarrollo, Brasil ocuparía una posición destacada en el mundo, dada su riqueza natural, su extensión territorial y el valor de su gente. Referencia abajo.

Cardoso, M., Desenvolvimentismo, FGV-CPDOC, <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/desenvolvimentismo>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

un acto político, desde el surgimiento del teatro y de la escritura en la sociedad clásica griega.

Platón destaca dos grandes modelos, dos grandes formas de existencia y de efectividad sensata de la palabra: teatro y escritura, que también se convertirán en formas de estructuración para el régimen artístico en general. Tales formas se revelan desde el principio comprometidas con un cierto régimen político, un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de las posiciones de palabras, de desregulación en el intercambio del espacio y del tiempo. (RANCIERE, 2005, p17-18)

Platón suma la coreografía al teatro y a la escritura como formas distintas de establecer dentro de una comunidad un diálogo, que se da a través de un intercambio de lo sensible, que sería el arte. Este diálogo del arte genera un sentimiento de pertenencia a una comunidad, lo que en consecuencia lo configura como un acto político. El arte entonces sería un elemento básico en la constitución de la democracia, un acto político donde hay un intercambio de ideas y sentimientos a través de la expresión y representación humana de su condición dentro de la sociedad. Rancière (2005) ve el arte como un régimen estético de deconstrucción y transformación:

El régimen estético de las artes es aquel que identifica adecuadamente el arte en singular y libera este arte de todas y de cada una de las reglas específicas, de cualquier jerarquía de temas, géneros y artes. Pero al hacerlo, implosiona la barrera mimética que distinguía las formas de hacer arte de otras formas de hacer arte y separaba sus reglas del orden de las ocupaciones sociales. Afirma la singularidad absoluta del arte y al mismo tiempo destruye todos los criterios pragmáticos de esa singularidad. (...) El estado estético es pura suspensión, momento en que la forma se experimenta por sí misma. Es el momento de formación de una humanidad específica. (RANCIERE, 2005, p.33-34)

De la misma forma, Rancière no separa los tipos de imagen en el cine, como lo hace Deleuze en la *imagen movimiento* y la *imagen tiempo*, que según él son dos grandes estatutos de la imagen. Pellejero (2008) se refiere al cine desde la teoría de la estética de Rancière.

El cine está totalmente inscrito en este régimen que se opone al modelo representativo de acciones encadenadas y códigos expresivos apropiados para objetos y situaciones, un poder original del arte que contradice las expectativas de las cuales el objeto o la historia son portadores. En este sentido, sus objetos siempre admiten una doble lectura, una obra de deconstrucción o reordenamiento de sus elementos, que deshace los conjuntos de ficción y los cuadros representativos para hacer que la aventura de la materia aparezca bajo los objetos de la figuración. (PELLEJERO, 2008, p. 133)

El cine de Queirós trabaja en este régimen que contradice y juega con la realidad política proponiendo variadas lecturas posibles del espacio y de los personajes representados. Las identidades políticas de los personajes son desconstruidas; el habitante de la periferia, representado en la televisión como una persona pobre que vive en un lugar alejado y sin estructura urbana, en el cine de Queirós está autoficcionalizado: crea nuevas imágenes posibles de sí mismo, forjadas dentro de un contexto de exclusión política de la periferia.

Queirós trabaja una indeterminación entre realidad y ficción (que vamos a estudiar más detenidamente en el próximo apartado de este capítulo) para generar una forma liberadora y activa de exponer los traumas propios de la realidad periférica, por medio de una fabulación colectiva que Queirós llama *etnografía de la ficción*. Queirós crea esta indeterminación como un acto político, en que el habitante de la periferia es actor y creador de su propia historia y no solamente un objeto de filmación; de modo que el habitante de la periferia es activo, y no ya pasivo, en su propia representación.

Dentro de la noción de régimen estético de Rancière, Queirós encuadra su cine como un acto político que produce un tipo específico de discurso, un nuevo tipo de representación de la periferia hecha por la propia periferia y sus habitantes. Queirós hace que auto representación genere un diálogo político dentro de la propia comunidad, de cómo la periferia se auto representa, se autoficcionaliza y se autoreflexiona.

2.4 – De la oposición a la indeterminación

Como vimos en el Capítulo 1, la indeterminación es un concepto que alude a una forma narrativa y estética del cine contemporáneo en que las fronteras entre la ficción y el documental son borradas. Teniendo en vista los elementos documentales y ficcionales que cohabitan en las películas de Queirós es importante observar que no siempre esta convivencia fue considerada positivamente en la construcción de un relato cinematográfico. La creación del término *cine documental* a fines de la década de 20 surge a partir de una necesidad de diferenciar y oponer este *nuevo* tipo de cine al modelo ficcional de los grandes estudios de Hollywood, concibiéndolo a su vez como una superación de esta última.

John Grierson forjó el concepto *cine documental* y fue director de *Drifters* (1929), considerado por él mismo y por otros autores como una película que tenía todas las características de este *nuevo tipo* de cine. Paul Rotha se refiere a los rasgos que caracterizan *Drifters* como una película documental.

Grierson tomó un tema simple, tomó material realmente existente y construyó una película dramatizada interpretando las relaciones de su tema y su material en la esfera de la existencia diaria. *Drifters* sentó las bases para el documental en este país. (ROTHA, 1939, p.106)

Grierson publica, en 1934, el manifiesto *Primeros principios del documental* en el que cita las características que este tipo de cine debería tener, y así lo diferencia del tipo de cine producido hasta este momento y lo especifica en términos epistémicos. Para Grierson, el documental se caracteriza por una dramatización del material natural, combinando elementos descriptivos y poéticos que proceden de las vanguardias para crear un relato. El documental para él es esencialmente diferente de la ficción (películas de estudio) porque es una superación estético política de ella.

Mi argumentación específica respecto del documental es simplemente que en su uso del artículo vivo existe asimismo una oportunidad de realizar un trabajo creativo. Quiero decir, también, que la elección del medio expresivo que es el documental, es una elección tan gravemente distinta como puede serlo el elegir la poesía en lugar de la ficción. Ocuparse de un material diferente es, o debe ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio. Formulo esta distinción para afirmar que el joven director no puede, naturalmente, acceder al documental y al estilo del estudio a la vez. (GRIERSON, 1934, p.3)

Para Grierson habría una incompatibilidad entre la ficción de estudios y el documental. Paul Rotha tenía una visión sobre el cine documental que se acercaba a de su maestro Grierson. En su libro *Documentary Film*, Rotha señala que el documental es un *método* de hacer películas, alejado de la lógica de mercado que deforma las películas de ficción. Según él, el cine de ficción subordina y dramatiza el material natural a su propia voluntad, al contrario del cine documental que dramatiza a partir del material natural. Se opone al modelo estético y financiero de los grandes estudios de Hollywood, en que las imágenes y las narraciones responden a un interés de mercado, aislado de las cuestiones sociales de este período histórico. El documental tenía un vínculo con esas cuestiones y no sería meramente un producto estético y de mercado.

El cine finalmente ha cobrado vida fuera de los límites del balance del estudio. Ha encontrado su salvación temporal al servir los fines de la educación y de la persuasión. Ha encontrado aire fresco más allá de los estudios a prueba de sonido e ideas en lo que Grierson llamó el “tratamiento creativo de la realidad”. (ROTHA, Paul, 1939, p.68)

Bill Nichols también propone diferencias claras entre el documental y la ficción. Para él el discurso documental es institucional, “científico” y es indicial respecto del mundo histórico, mientras que en la ficción el discurso es imaginario y metafórico. El documental es parte de la formación discursiva de la ciencia y tiene compromiso ético con la verdad. Nichols compara el cine documental con otros “discursos de sobriedad”.

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias. Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros «ficticios» (a menos que sirvan como simulaciones pragmáticamente útiles de lo «auténtico»). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. (NICHOLS, 1997, p.32)

Nichols presenta las seis modalidades del cine documental que corresponden a una cronología histórica. El primero es el modo expositivo, una forma de documental con un discurso *sobrio* y que privilegia el fonocentrismo, o sea, las imágenes están subordinadas a la *voz de dios*, que comanda toda la acción de la película. El segundo modo, no obstante, rompe con la idea del discurso *sobrio* del documental aludido por Nichols. Esta modalidad dialoga con las vanguardias artísticas de los años 20 y busca crear un discurso no racional y una representación no mimética de la realidad. Nichols habla sobre esta modalidad y lo que habría de documental en ella.

La dimensión documental del modo de representación poética se debe en gran medida al grado en que las películas modernistas confían en el mundo histórico para su material de origen. (...) Los documentales poéticos, sin embargo, se basan en el mundo histórico por su materia prima, pero transforman este material de maneras distintivas. Francis Thompson *NY, NY* (1957), por ejemplo, usa tomas de la ciudad de Nueva York que proporcionan evidencia de cómo se veía Nueva York a mediados de la década de 1950, pero le da mayor prioridad a cómo se pueden seleccionar y organizar estas tomas para producir una poética impresión de la ciudad como una masa de volumen, color y movimiento. (NICHOLS, 2001, p.103)

La tercera modalidad, interactiva, es una respuesta a la modalidad expositiva al no usar la *voz de dios*; se basa principalmente en entrevistas que el cineasta usa de acuerdo con sus objetivos discursivos. A su vez, en respuesta a esta última, la cuarta modalidad, observacional, en que hay una deliberada menor connotación, lo que abre la interpretación del espectador. Los hechos controlan la narración y no lo contrario, y por eso prima por la descripción del mundo, y no la narración de este. En respuesta a esta propuesta de no-intervención surgen después las modalidades Reflexiva y Performativa que rompen con este *ideal* de no intervención. Estas dos últimas modalidades son, como la poética, problemáticas para Nichols justamente porque se contraponen al discurso *sobrio* y al racionalismo científico que privilegiaría el relato documental según este autor. En estas dos modalidades la calidad del relato que más importa es la subjetividad del autor que cuestiona el propio dispositivo tecnológico del cine y se relaciona con el otro a través de recursos ensayísticos que en ciertos casos acercarían la imagen documental a la imagen ficcional. Nichols se refiere a esta mezcla que hay entre documental y ficción en el documental performativo:

El documental performativo mezcla libremente las técnicas expresivas que dan textura y densidad a la ficción (tomas desde el punto de vista, partituras musicales, representaciones de estados mentales subjetivos, flashbacks y cuadros congelados, etc.) con técnicas oratorias para abordar los problemas sociales, que ni la ciencia ni la razón pueden resolver. (...) el mundo representado por los documentales performativos se ve inundado por tonos evocadores y sombras expresivas que nos recuerdan constantemente que el mundo es más que la suma de la evidencia visible que derivamos de él. (NICHOLS, 2001, p.134)

Dentro de eso es necesario hacer una distinción fundamental sobre la mezcla entre ficción y documental que Nichols ve en el cine performativo y esta misma mezcla que Bernini ve en la indeterminación, que sería la que más se acerca al tipo de cine propuesto por Queirós. Mientras Nichols detalla determinadas *técnicas expresivas* propias de la ficción que son usadas en este tipo de cine, Bernini marca que en la indeterminación no es necesario el reconocimiento ni la categorización de estas técnicas como ficcionales o documentales.

La hibridación supone la mezcla de los géneros y, sobre todo, se sustenta en el reconocimiento de los códigos de los distintos géneros que trabaja. La indeterminación, en cambio, es fundamentalmente epistémica, involucra lo ficcional y lo documental, y, en esto, no es genérica, aun cuando los géneros establecen también, sin duda, modos de conocimiento del mundo desde sus respectivas estructuras y tópicos. (...) Por esto mismo, la indeterminación produce como efecto de lectura cierto desconcierto mientras que, por el contrario, la hibridación confirma en el reconocimiento que el espectador hace de ella. (BERNINI, 2012, p.295)

Marcada esta diferencia, la modalidad performativa no presenta un discurso *sobrio* sobre la realidad y por eso es problemática para Nichols. Para Michel Renov, en cambio, eso es justamente una cualidad propia del cine documental. Renov plantea que el documental tiene elementos imaginarios y metafóricos y afirma que el cine documental es un discurso cinematográfico que, así como la ficción, también crea narraciones que expresan, es decir, superan el lenguaje racional.

El cine documental está en sí mismo en un lugar de mucha ambigüedad alrededor de ejes similares; dada la deuda frecuentemente supuesta de la no ficción con el significado, a expensas del juego del significante. Es el cine de los hechos, la no ficción, el reino de la información y la exposición más que el de la diégesis o el de la imaginación- en breve, una eliminación de la base creativa del arte cinematográfico-. Haré mi mayor esfuerzo para contradecir estas restricciones heredadas. (RENOV, 1993, s/p)

Esta noción del cine documental como un cine capaz de crear un discurso expresivo sumado a la no oposición entre el documental y la ficción son elementos fundamentales en las teorías de otros dos grandes teóricos del cine, Jean-Louis Comolli y François Niney. Ellos desarrollan diversas relaciones en el conjunto realidad/documental/ficción que ayudan a posicionar el cine de Adirley Queirós dentro del marco de la teoría cinematográfica.

Comolli postula que el cine posee una vocación “monstruosa” desde su origen:

El cine nació monstruoso. Un arte impuro, decía Bazin. No es suficiente. Compuesto hasta lo imposible, convendría mejor la imagen de quimera. ¿El cinematógrafo nació como collage divergente de una cabeza de Meliès en un cuerpo de Lumière? (...) En la errancia de esta confusión inicial con la energía que le es propia, el cine devora sus fronteras. Habitualmente se distingue entre cine documental y cine de ficción, se los opone, se los fija en géneros determinados. Quien recorra esa serie de luchas y batallas que llamamos “historia del cine” verá rápidamente que esta distinción es a menudo contradicha tanto en el sistema de obras cuanto en la práctica de los cineastas –iba a decir en su deseo. (COMOLLI, 2004, p.212)

Para Comolli el cine documental tiene mucho de la ficción y viceversa. El documental toma de la ficción el poder de construir un relato, como ya decía Renov en su poética. Para Comolli, una de las potencias del documental es esta construcción y deconstrucción del relato mientras entramos en contacto con aspectos del mundo real o ficcional que no conocemos suficientemente. El relato se transforma de manera monstruosa mientras es narrado por influencia del propio *mundo real*, y, siendo así, se

juega con los deseos del espectador al crear *laberintos de mistificación y de efectos contradictorios* con la intención de perder al espectador para al final ganarlos mejor (Comolli, 2004, pp.94).

Una de las principales diferencias entre ficción y documental para Comolli es el mundo representado que vemos en la pantalla. Mientras que la ficción es un paréntesis de nuestra realidad, el documental actúa de forma ambigua. El documental crea una relación de transformación mutua entre el mundo histórico representado en la pantalla y el propio mundo histórico cohabitado por los espectadores. Comolli se refiere a la ambigüedad de la imagen.

En un mundo en que toda prueba puede ser desmentida por una prueba contraria, una contra-prueba, “la prueba por la imagen”, no es más que un engaño. Como toda imagen oscila hasta el infinito (verdadero/falso, etc.), la escena cinematográfica gira en la espiral sin fin de la ambigüedad. Por una parte, el cine retira las realidades referenciales y las vuelve más ambiguas; por otra parte, relanza esta ambigüedad como fortaleza de la representación. (COMOLLI, 2004, p.80)

A pesar de haber semejanzas en la forma como el cine monstruo de Comolli y la indeterminación de Bernini ven la convivencia entre documental y ficción, es relevante señalar que hay importantes diferencias entre los dos conceptos. Comolli propone que la mezcla entre ficción y documental es un elemento constitutivo del propio cine, constituye su ontología. Bernini, en cambio, cree que la indeterminación es un fenómeno contemporáneo y señala que la indeterminación sería propia de lo *posdocumental*, que a su vez no posee un “objetivo ilustrado”, como lo de la emancipación del espectador:

Lo posdocumental, en cambio, se sitúa al interior mismo de la indistinción de las puestas de escena, pero al hacerlo representa por ello un mundo incierto, porque ya no responde a la posición moderna que si producía esa esta incertidumbre (o si aún lo hace) era siempre en función de un objetivo ilustrado, ya crítico, ya de denuncia, de concientización, de oposición. En este punto, la vacilación de lo posdocumental no tiene que ver, tampoco, con lo monstruoso, en el sentido indudablemente positivo de Jean-Louis Comolli, sino con un tipo de indeterminación epistémica contemporánea, que altera los hábitos de visión documentales y ficcionales porque a la vez responde y no responde a ellos. (BERNINI, 2012, p.298)

La puesta de escena en las películas de Queirós no busca la mezcla entre ficción y documental como forma de probar algo a través de esta mezcla, sino que este recurso es constitutivo de su propia puesta de escena y de sus personajes, que están ubicados en esta frontera borrosa entre ficción y documental a través de la autoficcionalización de sus propias vidas en la *etnografía de la ficción*, como estudiaremos con más precisión más adelante.

Adirley Queirós construye un relato indeterminado en *Branco sai, Preto fica*. En una entrevista habló sobre la elección de la ficción científica mezclada al documental para contar la historia real de la pérdida del movimiento en las piernas de Marquim después de una agresión policial en los años 80.

Queríamos contar esta historia, pero el propio Marquim no se sentía muy cómodo con un enfoque documental. Dijo que ya había perdido la pierna, no quería repetir la experiencia. Por el contrario, desearía poder usar las características mágicas del cine para volar, para hacer todo lo que ya no puede hacer. Llegamos a la conclusión de que queríamos intervenir en la realidad creando una ciencia ficción.²²

²² Merten, Luis Carlos, *Branco Sai, Preto Fica' põe ficção científica na realidade brasiliense*, Estadão, <<<https://goo.gl/34GrSV>>>, Consultado el 21 de enero de 2019.



Marquim en su silla de rodas en *Branco sai, Preto fica*

Marquim no tiene en la vida real el movimiento en una de las piernas, pero en el cine de Queirós puede volar para pelear con sus enemigos. El cuerpo mutilado de Marquim es la prueba empírica del mundo histórico, insertado en una narrativa y en una puesta en escena indeterminada. Bernini habla sobre este tipo de cine posdocumental (indeterminado) haciendo una comparación entre el modelo indeterminado y otros tipos de discursos cinematográficos, incluso el documental clásico de Grierson ya antes estudiado en este apartado.

Lo posdocumental asienta allí, en el mundo histórico y en las personas empíricas o comunes, su documentalidad, aquello que hace que un film pueda verse o concebirse a sí mismo como documental, su “garantía de existencia y de realidad”, pero no cree ya que su puesta en escena se diferencie (ni formal ni ontológicamente) de la puesta en escena ficcional. Aun cuando la escuela inglesa incluyera escenificaciones del mundo histórico y actuaciones de las personas comunes -que formaban parte de aquello que Grierson llamaba “interpretación y creación de la realidad”, no dejaba de afirmar su autonomía respecto al mundo de la ficción, denegando así sus propios rasgos ficcionales, del mismo modo en que el neorealismo, aunque trabajara con personas empíricas y con espacios del mundo histórico, no negaba su estatuto de ficción. (BERNINI, 2012, p.298)

Francois Niney, señala que una de las principales diferencias entre el documental y la ficción reside en que la ficción sucede en un mundo inventado y el documental en un mundo contiguo al del espectador. Niney llama “indeterminación” a una de las formas de aproximación entre estos dos mundos, pero la considera “excepcional”, poco frecuente:

¿En qué reconocemos un documental? La regla es que distinguimos documental y ficción sin plantearnos la cuestión. Sabemos incluso distinguir una ficción fallida (donde el actor real aparece detrás del personaje) de un falso documental (...) La confusión o la indeterminación es la excepción, incluso si ciertos films la trabajan expresamente para perturbar y cuestionar el orden de nuestras representaciones (...) Todo lo que depende de nuestros hábitos (de lenguaje) y evidencias (de visión) implica mecanismos elaborados de percepción, discriminación y juicio que ejercemos sin saberlo. Intentemos cernir cómo opera la distinción, cruzando varias entradas: primero, la contextualización, los regímenes de creencia del espectador y las directivas de lectura del film. Luego, los mundos paralelos y los niveles de realidad. (NINEY, 2009, s.p)

Las películas de Adirley Queirós cuestionan y perturban la forma de representación de la periferia y trabajan de manera indeterminada al poner en personajes ficticios que son creados de manera colectiva a través de memoraciones del pasado de la realidad del propio actor social que representa este personaje. Se trabaja la relación de este personaje con espacios reales de la ciudad o en espacios ficticios como la máquina del tiempo usada por el personaje Dimas Cravalanças en *Branco Sai, Preto Fica* o la nave espacial de *Era uma vez Brasília*. Eso construye en la película algo que Niney encuentra en las películas indeterminadas, una fabulación de hechos reales con personajes ficticios en que el espectador no sabe dónde empieza o termina la ficción o la realidad.

Este tipo de discurso construido en el cruce entre ficción y documental pone en cuestión las teorías de Rotha, Chanan y Nichols sobre las características de un cine documental “racional” que se opone a la ficción. Este nuevo tipo de definición posiciona el documental en un terreno indeterminado que tiene el objetivo de potenciar ambigüedades como herramienta de representación de espacios y personajes en el marco del cine contemporáneo.

Para Furtado (2015), las películas de Adirley Queirós están trabajadas desde una “confusión” (indeterminada) entre lo real y la ficción, y solamente a través de esta forma de “engañar” sus crueles realidades los personajes pueden superar los traumas que enfrentan diariamente en las periferias. Furtado se refiere al caso de *Branco sai*, *Preto fica*, pero los objetivos en la utilización de los elementos citados también se aplican a las otras películas presentes en nuestro corpus fílmico.

Es el principio del arte, donde el poder de lo falso, desdoblado y repetido, es elevado a su máxima potencia. Falsea la historia para afirmar la vida. Los tres personajes de *Branco sai*, *Preto fica* son Dimas Cravalanças, el detective que viene del futuro; Sartana (Shokito), que tiene una pierna mecánica, una especie de *cyborg*, y Marquín, que vive aislado entre sus artefactos de la radio y los varios objetos que él usa para moverse en un espacio arquitectónico laberíntico. Adirley Queirós habla de un lugar donde la vida solo es posible a través de una narración que sea ficción de sí mismo. [...] Es necesario falsear la vida de sus tres personajes, todos absolutamente tragados por la violencia del Estado, de la Policía y de la Miseria, tres instituciones avasalladoras. (FURTADO, 2015, p.139)

Dimas Cravalanças, en *Branco sai*, *Preto fica* es el personaje que representa la búsqueda ficcional insertada en la realidad. Él viene desde el futuro para buscar pruebas de que el Estado brasileño es racista y se encuentra con las verdaderas historias de represión a Marquim y Shokito. El uso de la ficción científica mezclada con el mundo real crea un territorio indeterminado en que no se sabe qué es verdad o que es ficción, y,

más que esto, no se buscan respuestas a estas indagaciones acerca de la constitución misma del género la película.

La indeterminación es uno de los factores principales para buscar una nueva forma de representar la periferia en las películas de este corpus. Las tres películas acá estudiadas presentan técnicas narrativas y estéticas parecidas para generar esta indeterminación epistémica que confunde los regímenes de creencia del espectador. Las películas están basadas en hechos reales y traen también en materiales de archivo que funden el pasado con el presente (y hasta con el futuro en el caso de *Branco sai, Pretó fica* y *Era uma vez Brasília*). Una vez que hemos estudiado el pasaje que va de la oposición entre ficción y documental a la unión indeterminada en el cine contemporáneo, vamos ahora a ocuparnos de la noción de “cine etnográfico” que Queirós usa para cuestionar en su noción de *etnografía de la ficción*.

2.5 – El cine etnográfico y la etnoficción

Comolli (2004) señala, en su texto “Los hombres comunes, la ficción documental”, que el cine documental es un espacio de comunión entre el cineasta y sus personajes. Lo que es filmado en un documental no es el personaje, sino que el encuentro entre el director y el personaje, un testimonio de una relación entre dos personas frente a una máquina de filmar.

Por eso el cine documental desde sus orígenes tuvo acercamientos con disciplinas científicas que estudiaban la otredad, es decir, la antropología. Más específicamente el cine sería una producción etnográfica, práctica en que hay una representación de esta otredad (*etno* procede con *etnia*, pueblo o nación y *grafía* a

escritura, dibujo, representación). El cine etnográfico sería, por lo tanto, una representación de una cultura a través del cine.

Hay una divergencia entre diversos autores sobre cuál sería la primera película etnográfica de la historia. Algunos relacionan el surgimiento del cine etnográfico al propio surgimiento del cine, como dice Ribeiro (2007).

Su génesis a menudo se asocia con el nacimiento del cine en sí: para Claudine de France con las primeras películas de Lumière desde 1898, las imágenes muestran y describen, independientemente de la intención subyacente, el propósito o el dispositivo de investigación. Para Emilie de Brigard, la primera película etnográfica fue realizada en 1895 por Félix-Louis Regnault, un médico especializado en anatomía patológica, quien, con la ayuda del ayudante de Jules-Etienne Marey, Charles Comte, filmó a una mujer *ouolof* haciendo cerámica. en la exposición etnográfica de África occidental. En esta película hay una intención científica explícita: describir una técnica de cerámica intermedia entre la realizada sin rueda y con rueda horizontal. (RIBEIRO, 2007, p.8)

Mucho del cine considerado etnográfico del comienzo del siglo XX está vinculado a una búsqueda científica, filmar para registrar al otro sin necesariamente construir relatos. Eso empieza a cambiar con la película ya antes mencionada en esta tesis, *Nanook of the North* de Flaherty. Esta película muestra cómo desde su origen el cine etnográfico estaba intrincadamente hilado a elementos generalmente considerados pertenecientes al cine de ficción, como la actuación de algunas acciones. Lo que Flaherty filmaba no era una observación que no intervenía en el ambiente y en la vida de sus retratados, los esquimales; lo que filmaba era una secuencia de acciones muchas veces actuadas que correspondían a una narración ya preestablecida, la lucha de esta etnia para vivir en medio de las condiciones severas del ambiente ártico. Nichols (2005) ejemplifica cómo determinados dispositivos rompían con una lógica no intervencionista en los rodajes de *Nanook*.

Flaherty creó la impresión de que algunas escenas estaban teniendo lugar dentro del iglú de Nanook cuando, de hecho, se grabaron al aire libre, con un fondo de iglú más grande de lo normal. Esto le dio a Flaherty suficiente luz para filmar, pero requirió que sus personajes actuaran como si estuvieran dentro de un iglú real. (NICHOLS, 2001, p120)



Nanook of the North

El cine etnográfico ya nace menos como un método de observación que como método de intervención para crear representaciones individuales o colectivas. *Nanook* es la primera película etnográfica para Jean Rouch, el director francés que vamos a estudiar más detenidamente en este apartado. Rouch era ingeniero de formación, pero empezó a interesarse en representar al otro en medio de sus viajes laborales a diferentes países de África. Estas largas estancias en África le ayudaron a construir relaciones con diferentes colaboradores que más tarde le ayudarían en el proceso de confección de sus películas.

Con un método llamado por él mismo como *antropología compartida* Rouch buscaba construir sus relatos etnográficos en conjunto con los propios personajes que él representaba en sus rodajes. Esta búsqueda compartida por la representación se daba por distintos métodos como, por ejemplo, con la exhibición de las imágenes filmadas a

los personajes o con la construcción de un tipo de narrativa/estética llamada de *etnoficción*, que nos interesa especialmente por el acercamiento que tiene con el tipo de cine desarrollado por Adirley Queirós. Modelos de la *etnoficción* son *Yo, un negro* (1958) y *Jaguar* (1967).

La *etnoficción* consiste en una mezcla entre realidad y ficción para desde este punto buscar una representación colectiva de la vida de las personas que Rouch filmaba. Lo que él hacía, y que más tarde sería utilizado por Queirós de manera colectiva, era escribir un guión básico con las acciones que se sucederían en la película, pero este guión funcionaba solamente como un guía para después ser transformado por las improvisaciones de los personajes representados. Lo filmado constituía la ficción que estos personajes producían sobre sus propias vidas, una fabulación de sus propias vidas hecha en conjunto con el etnógrafo, Rouch, lo que transformaba esta representación cinematográfica en una representación del encuentro entre realizador y personaje filmado, como Comolli plantea. Observa Ferraz (2010) sobre este método de rodaje:

Rouch desarrolla una experiencia con la ficción que va más allá de recurrir a la producción de representaciones simbólicas que informan sobre los valores y las relaciones entre los hombres con quienes interactúa. Él y sus compañeros, Damouré Zika, Día de Lam Ibrahim, Illo Gabriel Gaouel, Tallou, forman una África que es irónica y sueña, una África que experimenta, eso se ve. En su "Antropología compartida", desarrolla la noción de "etnoficción". Estar en territorio fronterizo, entre el arte y la ciencia, desarrolla lenguajes, exponiendo la densidad del diálogo etnográfico que deja su huella en el producto de investigación. (FERRAZ, 2010, p192).

Coelho (2015) analiza lo que según ella está poco estudiado en el trabajo de Rouch: el funcionamiento de la *etnoficción* y las contribuciones que este método ofreció al cine documental y a la problemática de la representación del otro. La *etnoficción*

siempre funcionaba en un ámbito conjunto entre la ciencia (antropología) y el arte (cine) para señalar relaciones y posiciones sobre el otro que según Rouch serían difíciles de demarcar por otros métodos anteriormente usados por el cine etnográfico. Teniendo como referencia textos escritos por Rouch, Coelho hace referencia a algunos métodos que el cineasta francés usaba para filmar sus *etnoficciones*.

Según Coelho (2015), Rouch hacía extensas visitas a las locaciones antes de los rodajes, recopilando apuntes sobre esas locaciones junto a los camarógrafos y arreglando con los personajes los espacios que se recorrerían para así determinar de manera más precisa el encuadramiento en el momento del rodaje. La improvisación ocurría así delimitada dentro de ciertos límites espaciales, pero siempre solamente en una toma.

Este procedimiento respondió a los imperativos de una experiencia para compartir entre los actores y el cineasta que debería ser única, de ahí la resistencia del cineasta a repetir la misma escena más de una vez, ya que el momento de la grabación de la película era visto como un momento único para ser experimentado entre él, su cámara y los personajes; un momento cuya "verdad" instantánea debía ser filmada y grabada por la cámara en una experiencia que fue sintetizada por el cineasta como la de un "cine-trance". (COELHO, 2015, p.10)

Rouch usaba también otros recursos como, por ejemplo, filmar todas las escenas en secuencia cronológica según lo que constaba en el guión, práctica no muy común en las películas de estudio, haciendo que en algunas películas él y su equipo tuvieran que filmar en un país de Africa, después filmar en París, para luego volver a filmar las escenas siguientes en África. Este modelo más lento de producción también era practicado en otras etapas de la concepción de sus películas, como en el largo tiempo usado en el proceso de montaje, en que Rouch quedaba meses sin mirar la película para

poder aislarse de ella y así poder mirarla con más distancia. Algunas películas tardaron años para ser montadas. Para Rouch la *etnoficción* implica una postura en la construcción de una antropología fílmica en que el director y el personaje se *transforman* en su hacer, retomando el concepto de *antropología compartida*.

En el campo, el mero observador cambia y ya no es, mientras trabaja, el que saluda a los Ancianos a la entrada de la aldea; reanudando la terminología vertoviana, él 'etno-mira', 'etno-observa', 'etno-piensa' y los que están frente a él cambian por igual tan pronto dan confianza a este extraño visitante habitual; ellos "etno-muestran", "etno-hablan" y, en última instancia, "etno-piensen" (...) Es este permanente "etno-diálogo" lo que me parece uno de los aspectos más interesantes de la tarea etnográfica actual: el conocimiento ya no es el secreto para ser robado y luego devorado en los templos occidentales del conocimiento; es el resultado de una búsqueda interminable en la que etnografiados y etnógrafos invierten en un camino que algunos de nosotros ya hemos denominado "antropología compartida". (COLLEYN, 2009, p.153)

En el etno-diálogo las personas representadas por el etnógrafo (Rouch) salen de un rol pasivo y asumen un rol activo en la construcción de su propia representación, no son más objetos del cineasta sino actores de sus propias narrativas. Este etno-diálogo es lo que también vemos en el cine de Adirley Queirós, lo que causa una transformación en la forma de representar a los habitantes de las periferias de las grandes ciudades brasileñas como hemos demostrado.

Pero hay diferencias entre la *etnoficción* de Rouch y la *etnografía de la ficción* de Queirós, a comenzar por los aspectos sociales e históricos ya mencionados en el Capítulo 1. Rouch, un europeo, filma habitantes africanos en las décadas de '50 y '60, momento en que muchas de las naciones africanas eran todavía colonias de países europeos. Hay una relación de poder explícita ahí y Rouch reconoce eso al representar al otro filmando el tipo de encuentro que es posible entre dos culturas tan distintas, en la que una es subyugada económicamente y políticamente por otra. Más allá de eso Rouch

filma a personas que son realmente pertenecientes a una alteridad étnica, a una cultura totalmente distinta a la suya (aunque que con la ayuda de colaboradores locales). Queirós, por otro lado, filma a sus amigos de infancia y es esa relación la que se representa en la narrativa de sus películas. Araújo (2012) se refiere a este elemento, cada vez más común en el cine etnográfico contemporáneo:

La alteridad en la producción audiovisual contemporánea está en los propios cineastas, en sus familias, comunidades y naciones. Lo que está en juego es precisamente el "otro familiar" en lugar del "otro exótico", la verdadera "etnografía doméstica" (ARAÚJO, p.286-287)

Queirós en su etnografía doméstica no utiliza *voice off* como Rouch lo hace para retratar el pensamiento del personaje representado, como vemos en *Yo, un negro*. Queirós no necesita hacer eso porque la participación del personaje retratado en la construcción narrativa de sus películas se da de una manera más orgánica y participativa. Lo que vemos en sus películas son planos y diálogos ejecutados por personajes y director, no hay un yo, o un él, sino un nosotros. Una fabulación y una conspiración conjunta entre director y personajes, amigos de Queirós y miembros del colectivo CeiCine.

Más allá de una etnografía de la ficción, lo que también se produce también en el seno de las relaciones constituidas por el cine de Queirós es la realización de una auto-etnografía colectiva, en que los propios moradores representan la periferia y sus vidas. Russel (1999) se refiere a la potencia de estos discursos autoetnográficos contemporáneos como una estrategia para romper con las "formas de identidad impuestas y explorar posibilidades discursivas de subjetividades no autorizadas".

El fracaso del realismo a la hora de presentar la prueba de lo real es la posibilidad radical de la etnografía experimental. La crítica que pretende agrietar el edificio del realismo percibe todos los textos alegóricamente, como huellas de una realidad que está más allá del texto, en la historia. “Lo real” concebido como historia se distingue de “lo real” de la referencialidad en que incluye al espectador y al cineasta en su campo. Más allá de los límites de representación existen otras realidades de experiencia, deseo, memoria y fantasía. Estas realidades son históricas y producen efectos reales, especialmente en las instituciones y las prácticas de la cultura colonial. La descolonización del cine etnográfico es, por tanto, acorde a la crítica experimental de los lenguajes fílmicos realistas – tanto la narrativa como el documental – y al desarrollo de nuevas formas de representación audiovisual. (RUSSEL, 1999, p.152).

2.6 – Intertextos

2.6.1 – La distopía de Blade Runner

Antes de pasar al próximo capítulo es importante tener en cuenta algunas de las referencias cinematográficas de Adirley Queirós para después discutir lo que estas aportan en sus películas. Además, de Jean Rouch y a la etnoficción del apartado anterior, Queirós tiene referencias cinematográficas que declara en entrevistas y charlas públicas. En una larga e interesante entrevista para la revista *Trip*, el director de Ceilândia señala:

Mi cinefilia no es una cinefilia clásica. En Ceilândia es una locura, solo tenía una sala de cine en los años ‘80. Es muy absurdo, porque se veían solamente dos tipos de películas que eran muy comunes en Brasil, una sesión de sexo y otra de karate, que llamé de *sexkarate*. Durante mucho tiempo, mi generación vio pornografía y Bruce Lee, que era muy divertido porque era muy natural, así que no tuve el peso de ver pornografía en un lugar escondido. Era el único cine en la ciudad, el único lugar al que podíamos ir, así que íbamos allí.²³

²³Furtado, Natalia Amarante, *Hollywood sai, Ceilândia fica*, Revista Trip, <<<https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia>>>, Consultado el 13 de octubre de 2019.

Como discutimos en el apartado sobre la historia de vida de Adirley Queirós en el primer capítulo de esta tesis, este director tiene una relación con el cine distinta a la mayoría de los cineastas brasileños, siendo eso un reflejo directo de las condiciones sociales de Ceilândia, lugar en que él nació y vivió toda su vida. Cabe resaltar que todavía hay una oferta muy pequeña de salas de cine en las periferias de las grandes ciudades brasileñas. En otro momento de la entrevista Queirós habla sobre la primera vez que fue a un cine mayor, fuera de Ceilândia, a ver una película que pautó su obra, principalmente sus dos últimas películas *Branco sai, Preto fica* y *Era uma vez Brasília*.

Vi a *Blade Runner* allí cuando se estrenó en el cine y me pareció la cosa más hermosa del mundo, fue la mejor experiencia de verla en una pantalla grande, con un sonido increíble; fue muy absurdo para mí, un lugar muy inusual. Raro, muy hermoso, así que tengo mucho de eso en mi cabeza. *Mad Max, Blade Runner, Enemigo Mío*, todas la vi allí.²⁴

La narrativa de *Blade Runner* sucede en un futuro distópico en que el ser humano fue superado por la máquina (los *replicantes*), en que los deseos humanos son limitados por la autoridad de los algoritmos y de la exactitud de la represión. Queirós adopta este tono distópico en sus dos últimas películas, más marcadamente en *Era uma vez Brasília* en que los personajes vagan de manera indeterminada por el territorio periférico en una procesión rumbo a nada. Un ambiente distópico dominado por las máquinas ideológicamente vinculadas al autoritarismo del Estado brasileño, todavía sobre influencia del golpe institucional contra la presidente Dilma Rousseff. Esta representación del futuro como retrato del presente será mejor discutido en el próximo capítulo de esta tesis como una de las fortalezas de la representación de la periferia en la cinematografía de Queirós.

²⁴Furtado, Natalia Amarante, *Hollywood sai, Ceilândia fica*, Revista Trip, <<<https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia>>>, Consultado el 13 de octubre de 2019.



El presente post apocalíptico de *Branco sai, Preto fica*



Era uma vez Brasília, un *Blade Runner* en la Capital Federal brasileña

En la facultad²⁵, Querós tardo en encontrar referencias cinematográficas que tuvieran relación directa con la realidad en la que vivía en la Ceilândia, bien distinta de la realidad de clase media que había en la Universidade de Brasília (UNB), ubicada en Brasília.

²⁵ Adirley Querós fue estudiante de Cine en la Universidade de Brasília (UNB)

2.6.2 – El Cinema Marginal brasileño

La principal referencia estética y ideológica que Queirós conoció en la universidad y que fue utilizada por él en su cinematografía viene del cine brasileño, el movimiento del *cinema marginal*. Este tipo de cine nació en los años 60 y tuvo continuidad en los años 70 con directores como Rogério Sganzerla, Júlio Bressani y Andrea Tonacci. Las primeras películas de estos directores posibilitaron después la creación de productoras que se transformaron en polos cinematográficos del cine independiente en pleno período de la dictadura militar brasileña, la *Boca do Lixo* en São Paulo y la *Belair Filmes* en Rio de Janeiro.

Las películas de este movimiento cinematográfico eran una respuesta directa a la represión de la dictadura militar; se elegían hombres marginales como héroes dentro de una sociedad donde el Estado y las grandes estructuras eran los villanos reales. Bandidos, prostitutas y otras figuras del submundo del crimen construían un ambiente social simbólicamente vinculado al *lixo* (basura). Si bien había algunas semejanzas con el *cinema novo*, como la elección de excluidos como personajes principales de sus películas, el lenguaje de los dos tipos de cine era incompatible, como señala Quinsani (2008).

El Cinema Novo se encuadraba en la objetivación de la izquierda de construir una cartilla ideológica para el arte. El Cinema Marginal, por otro lado, siguió los pasos transgresores de Oswald de Andrade, tragándose antropofágicamente la libertad existente y el lenguaje cinematográfico de varios cineastas como Jean-Luc Godard y Orson Welles (QUINSANI, 2008, p.148)

El *cinema marginal* utilizó diversos géneros cinematográficos para representar la realidad brasileña, desde el western al policial, y ese uso constituye un modelo para Queirós. Fernando Machado al estudiar la productora Boca do Lixo señala que uno de los objetivos del Cinema Marginal al trabajar con distintos géneros cinematográficos era escapar de la censura de la dictadura militar que estaba en vigor en aquel tiempo²⁶.

El hecho de que la Boca do Lixo no fuera exactamente un movimiento cinematográfico, sino un espacio geográfico, permitió una inmensa variedad de películas que se movieron a través de diferentes géneros. Se produjeron películas de acción, drama, romance, western, aventura, terror, comedia y policia. Esta variedad permitió el enfoque creativo para eludir la censura.²⁷

Al mismo tiempo, este uso de géneros cinematográficos, normalmente vinculados a las películas de Hollywood, tienen para el cinema marginal como para Adirley Queirós un sentido de desmoronamiento de narrativas, una burla tercermundista de Hollywood y su hegemonía, como la nave espacial construida con basura en *Era uma vez Brasília* o como los policías incompetentes de *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla. En una entrevista Queirós se refiere a esto:

La gente parece avergonzada de decir que hacen películas de género. Al mismo tiempo que hago una película de género, quería hacer una película etnográfica en el hospital, pasar un año en filmando el hospital. No quiere decir que solo esta película funcione, estoy diciendo que hay una negación en relación con la película de género. Lo cual me parece absurdo porque creo que la película de género en manos de esta nueva generación iba a ser un daño absurdo, iba a ser "el" terror. Entonces creo que sería un buen juego. Creo que iba a cambiar la escena, esta escena que a veces es muy deslumbrante. La tendencia de nuestro cine es parecerse a cierto cine europeo independiente. Estamos mucho más excitados por mostrar una película en Cannes, en Locarno, un lugar donde la gente ya tiene un gusto definido. Es una especie de gusto colonialista. "Estéticamente de esta manera", "el cine es así", "las

²⁶ La dictadura militar brasileña corrió de 1964 a 1985

²⁷ Machado, Fernando, *Cinema marginal e a boca do lixo – Movimentos cinematográficos #002*, Arte Cines, <<<http://www.artecines.com.br/cinema-marginal-e-a-boca-do-lixo-movimentos-cinematograficos-002/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

sutilezas del cine son así" ... Nada que ver con eso, en realidad. Si hiciéramos películas que dialogaran con nuestra historia hoy, serían películas únicas en el mundo, porque eliminaría todo un muro de normalidad narrativa. (...) si te apropias de una narrativa puedes radicalizarla.²⁸

Este desorden narrativo de Queirós encuentra su modelo en el *Cinema Marginal*. Este cine se oponía incluso al *Cinema Novo* por su discurso y su estética bien aceptados por los grandes festivales nacionales y internacionales. Quinsani se refiere a la transgresión narrativa y estética del *Cinema Marginal* como una necesidad de supervivencia en el mundo académico y artístico brasileño.

Este cine estará marcado por el tono apocalíptico del discurso, con su referencia a la opresión y la tortura; tiene el impulso visceral de un grito expresionista que busca demoler las tradiciones cristianas. Su técnica es la moralización por insulto, ya que inserta una estética de crueldad. Su conexión con Cinema Novo no lo liberó de recibir la etiqueta despectiva de Udigrudi en una ironía a la palabra *underground*. Rompe con la idea de continuidad y rechaza la tradición académica nacional, porque la transgresión es una cuestión de supervivencia y, para esto, es necesario el uso de la violencia directa. La burla y la ironía son sus marcas centrales. (QUINSANI, 2008, p.148)

Junto con este desorden narrativo había en los personajes de las películas del Cinema Marginal un constante desorden mental que era transpuesto en la forma en que la narración se construía por medio de desconexiones entre las acciones, lo que creaba una ruptura espacial y temporal. Una construcción narrativa semejante se puede notar en los desplazamientos a la deriva, así como una temporalidad no precisa entre el presente y el futuro en *Era uma vez Brasília* de Adirley Queirós. Quinsani (2008) señala la forma en que Sganzerla filmó *O bandido da luz vermelha*:

²⁸ Seraphico, Amanda, *Entrevista com Adirley Queirós: o historiador do futuro*, Revista Beira, <<<https://medium.com/revista-beira/na-manh%C3%A3-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queir%C3%B3s-para-d2541b63eb28>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

En su película, Sganzerla puso en práctica sus conceptos de la cámara cínica, que pasa desapercibida por la acción; de la cámara clínica que parece participar en la acción; y especialmente de los héroes cerrados, protagonistas enigmáticos. Este último punto se enriquece con la influencia de Cinema Noir, que se ocupó de historias de delincuentes perseguidos, que usaban su voz en *off*, abordaban la corrupción y la intriga, y tuvieron su fotografía marcada por la presencia de la noche urbana de las grandes ciudades. (QUINSANI, 2008, p.152)

Como vamos a ver mas detalladamente en el próximo capítulo, la *etnografía de la ficción* de Queirós hace uso de esta cámara clínica en sus películas, acompaña sus personajes en el tramo de sus acciones, desarrolla colectivamente junto a ellos los planes para elegir un diputado distrital (*A cidade é uma só?*), construir una bomba para destruir Brasília (*Branco sai, Preto fica*) y asesinar Juscelino Kubitschek (*Era uma vez Brasília*).

Queirós también hace uso de elementos *noir* en sus películas, más marcadamente en *Branco sai, Preto fica* y *Era uma vez Brasília*, que suceden mayormente en la noche, teniendo como ambiente los paisajes urbanos de Ceilândia. En *Branco sai, Preto fica* el *héroe marginado* es Marquim du Tropa, que es mostrado en muchos momentos como un protagonista enigmático perturbado por traumas del pasado en medio a las sombras del paisaje urbano de Ceilândia. Queirós dijo en una entrevista que quiso filmar Marquim du Tropa en esta película como si fuera un rompecorazones de Hollywood, haciendo uso de planos cerrados.

(...) él fabula, tiene sueños, quiere ser guapo. Así que filmamos a Marquinho como si fuera un actor de Hollywood. Marquinho está lindo en esta película. (...) Su discurso era invariable: "Quiero ser un héroe". Es una forma de ganar, incluso sabiendo que el cuerpo está allí, la opresión estatal está allí, la opresión territorial está allí, la opresión racial está allí, el silencio está allí. (QUEIRÓS apud CHACON E GUIMARÃES, 2015, s/p).



Marquim du Tropa en *Branco sai, Preto fica*

En la charla pública en el marco del Cine Migrante, Queirós dijo que ya había visto más de 50 veces películas del Cinema Marginal como *O bandido da luz vermelha*, *Bang Bang* y *Serra da Desordem*. Es importante señalar que estos realizadores, como otros en el campo cinematográfico brasileño, también eran de la clase media perteneciente a las elites sociales del país, pero no se preocuparon mayormente en representar espacios periféricos de las grandes ciudades brasileñas. Estaban más preocupados en subvertir la realidad, como lo señala Rogerio Sganzerla en el artículo 11 del manifiesto *Cinema fora da lei*:

Porque lo que realmente quería era hacer una película mágica y bulliciosa cuyos personajes fueran sublimes y estúpidos, donde la estupidez, sobre todo, revelara las leyes secretas del alma y del cuerpo subdesarrollado. Quería hacer un panel sobre la sociedad delirante amenazada por un criminal solitario. Quería dar ese salto porque entendí que tenía que filmar lo posible y lo imposible en un país subdesarrollado.²⁹

²⁹ Encontrado en https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/influencias/?content_link=1

La mezcla entre el cine político, la indeterminación, la etnoficción, el futuro distópico de *Blade Runner* y el desorden narrativo y estético del cine marginal configuran los discursos que confluyen en la noción de *etnografía de la ficción* de las películas de Adirley Queirós. Vamos a estudiar este método narrativo y estético en el próximo capítulo, y el cambio que este régimen de la imagen produjo en la forma cómo se ha representado la periferia de las grandes ciudades brasileñas en la historia del cine nacional.

CAPITULO TRES

METODOLOGÍA, NARRACIÓN Y FORMA DE LA *ETNOGRAFÍA DE LA FICCIÓN*

Vimos en el capítulo anterior que la *etnografía de la ficción* de Queirós tiene la influencia de películas y teorías cinematográficas que mezclan el documental y la ficción de manera *indeterminada*. En este capítulo veremos cómo se desarrolla el proceso cinematográfico de Queirós en la práctica, primero revelando la metodología usada en los rodajes de sus películas y después analizando objetivos y aspectos específicos importantes en la utilización de esta metodología en la narración y en la estética de cada una de las películas que conforman este corpus fílmico: la fabulación electoral en *A cidade é uma só?*, haciendo uso del concepto de la imagen-tiempo de Deleuze; la representación del trauma del morador periférico en *Branco sai, Preto fica*, comparando su narración y su método con otra película simbólica en la construcción de una representación de un trauma histórico, *Shoa* de Claude Lanzmann; y, finalmente, la representación performativa del futuro en una realidad cruel y autoritaria en *Era uma vez Brasília*.

3.1. Metodología de producción cinematográfica en el colectivo Ceicine

Queirós fundó el Ceicine – Coletivo de Cinema de Ceilândia (Colectivo de Cine de Ceilândia) en 2006. El colectivo está formado por un grupo de moradores de Ceilândia que busca discutir y producir colectivamente películas que tengan formas y puntos de vista de los propios moradores acerca de sus vidas en la periferia de Brasília.

Entender el contexto de creación y de organización del Ceicine es primordial para entender la *etnografía de la ficción*, una metodología que es fundamentalmente resultado directo de las articulaciones construidas dentro de este colectivo. En una entrevista dada por miembros de la Ceicine a la revista digital *Zagaia*, ellos hablan sobre los objetivos prácticos y teóricos de este colectivo cinematográfico.

Queríamos una reunión de personas de la ciudad de diversas áreas para la producción y la reflexión de lo que pensábamos que era un cine periférico. Lo que nos conmovió fue una angustia, una pregunta: ¿cómo podríamos producir nuestros trabajos cinematográficos con otras referencias, posibilidades y experiencias que no fueran las que nos enseñaron más directamente, y con las cuales no pudimos establecer un diálogo? (...) Éramos un grupo sin infraestructura, sin cámaras, sin equipos de montaje, nada. Con el tiempo y con la reunión de personas de Ceilândia con ansiedades comunes, aparecieron estas condiciones.³⁰

Más allá de la creación colectiva de películas, el sitio web oficial de la Ceicine³¹, aunque esté hace tres años sin actualización, muestra otras actividades promovidas por el colectivo, como un cineclub semanal abierto a toda la comunidad y un mini curso sobre lenguaje cinematográfico documental y sus intersecciones con el cine de ficción.

Después de su creación, las primeras películas del colectivo fueron producidas en 2005 y 2009: *Rap, o canto da Ceilândia* y *Dias de Greve*. El éxito de estos dos cortos dirigidos por Adirley Queirós posibilitaron al colectivo entrar en contacto con otras productoras y distribuidoras cinematográficas que les ayudaron a obtener fondos públicos para la realización de su primero largo, *A cidade é uma só?*³². Queirós en la citada charla en el VIII Festival del Cine Migrante, realizado en Buenos Aires en 2018,

³⁰ Coletivo Zagaia, Entrevista Coletivo Ceicine – *Coletivo de cinema de Ceilândia*, *Revista Zagaia*, <<<http://zagaiaemrevista.com.br/article/entrevista-coletivo-ceicine-coletivo-de-cinema-de-ceilandia/>>>, Consultado el 10 de septiembre de 2019.

³¹ <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com/p/com-proposta-de-discutir-os-parametros.html>

³² El largo tuvo distribución de la *Vitrine Filmes*, importante distribuidora brasileña de cine independiente.

dijo que estos fondos públicos fueron fundamentales para la continuación del colectivo. El dinero ganado se dividió entre todos los miembros, que de esta forma podrían dedicarse más a la producción de sus películas. A través de estos encuentros y filmaciones fue posible construir una metodología colectiva de rodaje que Queirós utiliza en sus películas, la *etnografía de la ficción*.

Pienso que las películas que hago son *etnografías de la ficción*. La etnografía clásica es sobre realidad, vamos a decir así: etnografía antropológica, sociológica, aquella cosa clásica. Nosotros proponemos los personajes ficticios - usted no es usted, usted es otra cosa que quiero que usted sea. Usted crea un imaginario de varios elementos, varias historias, de lo que usted oía en la infancia y que retrata la realidad de la ciudad, pero no es necesariamente su realidad. Quiero que usted viva como si usted condensara todo eso en un arquetipo solo. ¿Cómo el actor va a conseguir trabajar sin guión previo? Sólo hay una forma: proponerse una inmersión radical en el proceso.³³

Queirós dijo en el mismo VIII Festival de Cine Migrante que esta inmersión en el momento del rodaje se daba muchas veces en espacios construidos por el propio equipo, principalmente en *Branco sai, Preto fica* y *Era uma vez Brasília*. La casa de Marquim du Tropa en la primera película mencionada fue construida para ser un espacio de rememoración y subversión de Marquim en relación a su trauma del pasado. Marquim entraba en este espacio y empezaba a dialogar con él, sin un guión previo. Lo que había ahí era el registro con la cámara de una interacción entre Marquim, su historia y este espacio construido colectivamente. Queirós dijo que ellos grababan la mayor parte de las escenas en la noche y que en muchos días de rodaje nada de interesante ocurría en este proceso de improvisación ficcional. Eran noches en que ellos se quedaban tomando cerveza y charlando en el set de rodaje, que aunque pudiera parecer

³³ Barros, Olavo, *Adirley Queirós: Direitos humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas*, Ponte, <<<https://ponte.org/adirley-queiros-direitos-humanos-e-a-possibilidade-de-afeto-entre-as-pessoas/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

poco productivo, colaboraba con el surgimiento de otras formas de interacción, que posteriormente daban origen a escenas que eran creadas y realizadas gracias a esta informalidad presente en la amistad de los miembros del colectivo. Como hemos dicho antes no hay un guión ahí, una convivencia y una proposición de crearse colectivamente a través de esa misma convivencia: crear un significado para el espacio periférico que ocupan, por medio de rememoraciones y resignificaciones de sus propias vidas en una inmersión en el set de rodaje.

La ex estudiante de antropología de la Universidade de Brasília (UNB), Talita Silva Porto Ramos (2014), estuvo en algunos rodajes de *Branco sai, Preto fica* y los describió en su tesis de final de cursada. Ella relata detalles interesantes que dan cuenta del carácter colectivo de la producción de Queirós, así como el uso de la improvisación como fortaleza en la forma de construir una narración para la película.

Eran más de las diez de la noche cuando el equipo comenzó a filmar. La escena era de Markim en un sótano transmitiendo por su radio. Adirley le mostró al actor una hoja con algunos temas que deberían estar presentes en la escena. Markim lo leyó y habló con el director cómo le gustaría hacer algunas cosas y agregar otras, conversaron. Francisco (responsable del audio) dio una opinión, Denise (dirección de arte y producción) también opinó y llegaron a un acuerdo. Markim escogió un vinilo para tocar y para ponerse de humor en la escena; un rato después Adirley dijo que las canciones eran muy importantes para la película, cada canción despertaba un sentimiento en Markim y de ese sentimiento se improvisaba su discurso. En ninguna de sus películas, Adirley ha escrito líneas para ser memorizadas; hay una dirección, pero no una imposición y todo se puede negociar. (RAMOS, 2014, p.29)

En la misma charla pública, en el Festival de Cine Migrante, Queirós nos relató otro ejemplo práctico de cómo funciona su metodología para la creación de personajes en la *etnografía de la ficción*, esta vez aplicada a su última película, *Era uma vez Brasília*. Hay en la película una secuencia de escenas en que vemos a W.O, un extraterrestre del planeta *Nova Esperança*, en su nave espacial en dirección a Brasil para

asesinar Juscelino Kubitchek, ex presidente de Brasil responsable por la construcción e inauguración de Brasília. Él tiene que cumplir la misión para salir de la prisión, después de ser arrestado por invadir terrenos de manera ilegal. Queirós dijo en la charla que WA4 en la verdad se llama Wellington Abreu, y que él de hecho fue preso hace algunos años por invadir tierras ilegales en Sol Nascente, la mayor favela de la periferia de Brasília.

Se creó de manera colectiva en la Ceicine este personaje WA4 de otro planeta, usando como referencia hechos reales que sucedieron en la vida de Wellington. La nave espacial fue construida con restos de un coche viejo destruido y las estrellas que vemos en la pantalla son las chispas de fuego salidas de un equipo de fundición operado por otros miembros del colectivo. Queirós habla sobre este proceso:

¿Cómo puede trabajar el actor sin un guión? Solo hay una forma: debes proponer una inmersión radical en el proceso. Por ejemplo, en *Era uma vez Brasília*, esa nave espacial que aparece en la película, nos quedamos tres meses todas las noches dentro de un taller de reparación de automóviles, del cual alquilamos una parte. Los muchachos robaban autos y separaban las partes, y teníamos un espacio ahí. Fue como un escenario. Pasamos tres meses balanceando ese auto hasta que creímos que esta mierda podía volar. Hasta que creemos que ese hombre [el protagonista] era un hombre que vino del planeta "Sol Nascente", que en realidad es la periferia más grande de Ceilândia. Hoy, creo que es el más grande de América Latina. Donde la disputa por el espacio no es necesariamente por drogas, sino por lotes, para construcción de casas. Los chicos se matan entre sí por las casas y toman las casas de los demás. Y la promesa es esta: ganaré una casa en el "Sol Nascente" si mato al Presidente.³⁴

Se puso este personaje ficticio basado en hechos reales en este espacio ficticio de la nave espacial y se registró con la cámara las situaciones que surgen en la interacción entre este personaje y este espacio construido. Una de las escenas más representativas es

³⁴ Barros, Olavo, *Adirley Queirós: Direitos humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas*, Ponte, <<<https://ponte.org/adirley-queiros-direitos-humanos-e-a-possibilidade-de-afeto-entre-as-possessoas/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

cuando W.O hace un churrasco de pollo en el espacio reducido de esta nave espacial. Una de las costumbres más comunes de las calles de periferias de las grandes ciudades brasileñas es transportada a una nave espacial hecha básicamente de basura robada, de cosas tomadas de las personas más ricas.

En una conversación privada que tuve con Adirley Queirós, y que la grabé con su consentimiento, él habla sobre la *etnografía de la ficción* y el proceso de construcción de otro personaje de esta misma película, Marquim.

Por ejemplo, en *Era uma vez Brasília*, yo dije a Marquim que él era un personaje que vino del planeta Marte. Yo conversé mucho tiempo con él sobre como sería una persona venida de Marte. Yo creo para Marquim, u otro personaje cualquiera, la condición para que él invente la ficción. A partir de ahí él crea la representación de cómo sería una persona venida de Marte. Y cuando yo filmo, yo filmo como si eso fuera un documental. Es como si yo con la cámara creyera que aquella persona realmente vino de Marte. La etnografía de la ficción resumidamente entonces, sería: nosotros proponemos un personaje ficcional, pero yo y todo el equipo de rodaje lo filmamos como un documental, como la realidad. (Conversación privada con el autor)

Esta forma documental de filmar como dice Queirós sería por el hecho de él y su equipo creer y, mas que eso, participar de este proceso de construcción colectiva de una fabulación sin guiones inspirada por el mundo histórico, que se utiliza de la auto ficcionalización de las vidas de los moradores de la periferia. Y no son solamente las propias vidas de los miembros de la Ceicine, que son base para construcción de personajes ficcionales en las películas de Queirós, sino que toda la comunidad de Ceilândia influye en ese proceso auto ficcional. Son personajes ficcionales creados colectivamente que representan la historia de toda una comunidad. Ramos (2014) relata cómo este proceso se dio en el rodaje y en la construcción de personajes en la película *A cidade é uma só?*.

Es la ciudad interiorizada en el cuerpo del actor. Para ayudar a Dilmar Durães a componer el personaje Dildu, Adirley le pidió al actor que pensara en un hombre que vivía en Ceilândia y que era muy popular. Dilmar creó desde esta influencia un personaje tan carismático como real. Si fuéramos a Ceilândia es probable que encontremos un "Dildu" allí, ¡especialmente en el año electoral! Aunque sean personajes distintos, se puede ver muchas similitudes entre Marcelão, Dildu y Dimas Cravalaça, personajes interpretados por Dilmar en películas de Adirley; las similitudes no ocurren porque todas son interpretadas por el mismo actor, sino porque todos son habitantes de Ceilândia y llevan las marcas de la ciudad en sus cuerpos. Adirley apuesta mucho a la internalización por parte de los actores que sus películas no tienen guión; son la imaginación de los actores y sus recuerdos los que construyen sus diálogos. (RAMOS, 2014, p.28)

De forma resumida podemos decir que la *etnografía de la ficción* es una metodología de rodaje en que son creados personajes ficticios basados en personas e historias reales para interactuar de manera improvisada con los espacios (construidos por el equipo de rodaje o no) de las dos ciudades (Brasilia y Ceilândia). A partir de este encuentro sin guiones generar una representación del encuentro entre el etnógrafo (Adirley Queirós), los etnografiados (que son amigos de infancia) de modo ficcional: la ciudad y los sentimientos colectivos de la periferia se representan en el choque entre la ficción (deseo, utopía) y la realidad (opresión, distopía).

Estos personajes y el propio espacio periférico se transforman por la potencia de esta auto-representación ficcional, a través de la memoria colectiva y de la transfiguración de los tiempos, espacios y artefactos estéticos normalmente utilizados para representar la realidad de los moradores de la periferia. Se opera un tipo de cine indeterminado que traspasa la separación conceptual entre documental y ficción (como vimos en el capítulo 2) para construir un relato basado en la realidad que subvierte esta propia realidad y resulta en una especie de catarsis colectiva de los personajes y del realizador involucrados en la producción de la película. Un proceso marcadamente distinto al tipo de representación sociológica antes construida sobre la periferia y sus

moradores en la historia del cine nacional, en que los moradores eran objetos pasivos y no activos en la representación de sus propias vidas, espacios y deseos. Adirley Queirós, en la conversación que tuvo conmigo, se refirió a la potencia de esta forma de representación.

En la etnografía de la ficción yo estoy diciendo que el otro en el cine tiene la posibilidad de creación. Y que yo también tengo la posibilidad de creación. No es una representación condescendiente. Yo filmo el poder de creación del otro. La etnografía de la ficción para mí es la única posibilidad revolucionaria del cine, pues los personajes también pueden ser revolucionarios. Ellos pueden en el cine fabular una vida extraordinaria, en lugar de sus vidas cotidianas en la periferia. Ellos pueden volar, ser un héroe, ser un revolucionario. Yo no soy periodista, no tengo dos lados. Tengo solamente un lado, el lado de mis personajes. Es un pacto cinematográfico que construyo con ellos.

Cada una de las tres películas acá estudiadas trabaja la metodología de la *etnografía de la ficción* aplicada a un tema distinto y a una forma de desarrollarla narrativamente y estéticamente. Analizaré aspectos centrales en los recursos formales y narrativos usados por Adirley Queirós para la constitución de la *etnografía de la ficción* en cada una de estas películas. Seguiremos según el orden cronológico de la producción de cada una.

3.2 . La fabulación de *A cidade é uma só?* como representación de la fabulación electoral brasileña

En las tres películas de Queirós analizadas en esta tesis hay un recorrido narrativo ficcional que transcurre en el mundo histórico. Adirley filma a sus amigos fabulando sobre sus propias vidas y deseando una transformación de las condiciones de vida en Ceilândia. En *A cidade é uma só?* el tema principal es la exclusión patrocinada

por la política institucional brasileña en los años 60, que creó Ceilândia para servir como vivienda (precaria) para las personas más pobres que trabajaban en la construcción de Brasília. Estas personas quedaban así alejadas de la parte rica del Distrito Federal, la ciudad de Brasília. Vemos este pasado en la búsqueda real de Nancy Araújo por los jingles grabados para la campaña publicitaria de erradicación de invasiones³⁵ producidas en este periodo para la televisión y para la radio. Al mismo tiempo vemos a través de una fabulación electoral construida por el personaje Dildo que la exclusión institucional propagada por el Estado brasileño a las periferias de las grandes ciudades brasileñas no ha cambiado en nada desde los años 60.

Dildo es un personaje ficcional creado a través de la experiencia vivida de la persona que lo “interpreta”, Dilmar Durães. Él es el elemento de una búsqueda ficcional fabulada en el mundo real. Lanza su campaña política por el ficticio partido político Partido da Correria Nacional (PCN) y en su búsqueda electoral interactúa con personas no ficticias, es decir, empíricamente existentes que, así como Dildo, no están felices por la exclusión de que son víctimas en las periferias de Brasília. Se inicia una fábula, una búsqueda por lo imposible para Dildo, ya que él no tiene condiciones financieras para patrocinar su campaña electoral y vencer a sus adversarios en las elecciones. La película mezcla elementos ficcionales y documentales en la construcción de su narración, pero esta mezcla funciona no para cuestionar el estatuto de la verdad, sino como un elemento constituyente de la forma con que los personajes se relacionan con el espacio Ceilândia y con la vida electoral brasileña.

En sus estudios acerca del cine, el filósofo francés Gilles Deleuze desarrolló un taxonomía de las imágenes cinematográficas. La imagen-movimiento y sus variantes, ligadas al cine más narrativo: la imagen-percepción, la imagen-acción y la imagen-

³⁵ El CEI de Ceilândia significa “Campaña de Erradicación de Invasiones”

afección. Y, por otro lado, la imagen-tiempo, que explora otros niveles de la imagen, ligada a un tipo de cine del tiempo. Dentro de estas modalidades deleuzianas trabajaremos en *A cidade é uma só?* la fabulación de la imagen-tiempo y la subjetiva indirecta libre de la imagen-percepción. Deleuze escribe sobre el uso de la fabulación en la representación de una tradicional caza de ballenas beluga en la película *Pour la suite du monde*, dirigida por el canadiense Pierre Perrault.

Quando Perrault se dirige a sus personajes reales de Quebec, no es solamente para eliminar la ficción sino para liberarla del modelo de verdad que la penetra, y encontrar en cambio la pura y simple «función de fabulación» que se opone a este modelo. Lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad, que siempre es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo. (DELEUZE 1987, p.202)

En *A cidade é uma só?*, cuando vemos a Dildo fabulando en las calles de Ceilândia su propia campaña política por un partido político ficticio creado por él, vemos en sus acciones la fabulación de la propia mudanza de vida que él quiere dar a su familia y vecinos. Dildo deja su condición de trabajador que limpia baños de edificios ricos en Brasília para por primera vez tener el poder de fabular lo que quiere políticamente para la sociedad, y escuchamos eso en sus promesas de campaña: salud y educación pública de calidad, transporte público más barato.

En cierto momento esta fabulación individual se convierte en un deseo político colectivo. Eso ocurre cuando él comienza a elaborar los medios de promoción de su campaña política. Primero su cuñado le da la idea de componer un jingle político y, así, Dildo elabora esa campaña junto a su amigo Marquim du Tropa. Los dos personajes entran entonces en un acto de fabulación colectiva basado en sus conocimientos reales sobre el rap y sobre el jingle político y sus potencialidades. Los dos graban el jingle en un estudio con la ayuda de un rapper y después transmiten este jingle en un coche viejo

con cajas de sonido por las calles de Ceilândia, en un devenir entre la fabulación y la realidad. Deleuze se refiere a este devenir.

Lo que el cine debe captar no es la identidad de un personaje, real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos. Sino el devenir del personaje real cuando él mismo se pone a ficcionalizar, cuando entra en flagrante delito de leyenda, y contribuye así a la invención de su pueblo. No se puede separar al personaje de un antes y un después, pero él los reúne en el tránsito de un estado al otro. (DELEUZE 1987, p.202)



Dildo y Marquim Du Tropa crean un jingle político ficcional

Según Deleuze, para que la fabulación de hecho ocurra en una obra cinematográfica, se debe mostrar el personaje real antes y después de la fabulación, para que se evidencie la ficción como potencia y no como modelo de la no-verdad. En la película *A cidade é uma só?* primero se nos presentan los mundos reales de Nilda y Zé Antonio, y es en este contexto real que conocemos a Dildo sentado en una silla al lado de la novia. La cámara de Adirley Queirós entra en la cocina y Nilda presenta a Dildo como su hijo y le avisa que el equipo de Adirley está haciendo una película sobre

Ceilândia. Después de esta presentación Dildo empieza su fabulación de la campaña política.

Vemos en la película las acciones ficcionales de Dildo mientras también acompañamos el desarrollo de la búsqueda real de Nilda de los materiales de archivo de la campaña de creación de Ceilândia. En ciertos momentos esta fabulación se quiebra y entramos nuevamente en el terreno del real, como en el momento en que Dildo se sienta a la mesa y dice a Nilda y al director Adirley Queirós, que también está en el encuadre, cómo es su proceso de creación ficcional de los jingles políticos y de sus propuestas de campaña. Estas fabulaciones concluyen en la simbólica escena en la que él, en posesión de sus precarios equipos de campaña, se encuentra con la campaña presidencial de Dilma Rousseff. La campaña de Dilma cuenta con miles de personas y una estructura física que jamás puede ser alcanzada por las fabulaciones actuadas por Dildo. La fabulación es definitivamente quebrada después de esta escena y vemos a Dildo caminando de manera errante por diferentes lugares de Ceilândia, y volviendo a su trabajo de limpiar baños en edificios ricos de Brasíla, o sea, volviendo a su realidad pre fabulación, el sueño periférico ha terminado, víctima de las grandes estructuras electorales de Brasíla. Su campaña política fabulada y conducida sin dinero no tiene chance contra los grandes partidos políticos y su fuerza económica. Deleuze así concluye sobre la forma de la imagen-tiempo vista en las fabulaciones de Dildo.

Es una tercera imagen-tiempo, que se distingue de las que veíamos en el capítulo precedente. Las dos precedentes, en efecto, correspondían al orden del tiempo, es decir, a la coexistencia de las relaciones o a la simultaneidad de los elementos interiores al tiempo. La tercera concierne a la serie del tiempo, que reúne el antes y el después en un devenir, en vez de separarlos: su paradoja es introducir un intervalo que dura en el momento mismo (DELEUZE 1987, p.208).



La fabulación de Dildo no tiene chances contras las grandes campañas políticas

Este acompañamiento del recorrido fabulacional de Dildo es hecho en la película de forma singular en lo que concierne también la imagen-percepción de la imagen-movimiento de Deleuze. La cámara no está filmando una película sobre Dildo y su fabulación, sino que la cámara está *con* Dildo, fabulando junto con él. El director Adirley Queirós es amigo personal de Dildo y también morador de Ceilândia. Él también fabula sobre el futuro político de su ciudad periférica y su relación con Brasília. Esta manera de filmar-narrar circunscribe la película en la modalidad subjetiva indirecta libre de Deleuze, en que la cámara está con el personaje y es participante de todo su proceso de fabulación, incluso charlando algunas veces con Dildo o Zé Antônio en sus recorridos de automóvil por las ciudades. Sobre la subjetiva indirecta libre, Deleuze señala:

Un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa, refleja y transforma el punto de vista del personaje. (...) Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas: estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma. (DELEUZE 1984, p113)

La constante ambivalencia entre la realidad y la ficción-fábula en la película se ve también en relación a la actitud de la cámara junto a los personajes. Mientras tenemos la subjetiva indirecta libre como forma de representación de la fábula de Dildo, en las escenas basadas en la realidad de Nilda estamos delante de una cámara objetiva, que entrevista el personaje puesto en un plano americano, muy parecido a la forma tradicional del encuadre de entrevistas en el documental interactivo. Se percibe la distancia y también la aproximación entre cámara y sujeto filmado, de acuerdo con el personaje representado y su relación con el director (Nilda no es amiga de infancia de Queirós). La percepción de la cámara también señala las diferencias entre la realidad y la fabulación.

Concluimos así que la *etnografía de la ficción* se utiliza en *A cidade é uma só?* para crear una fabulación y una subjetiva indirecta libre en que personaje y director se unen para la elaboración y concretización de un plan, la elección de Dildo para diputado distrital. La no colocación estricta de un guión y la improvisación de un personaje ficticio creado a partir de historias reales, que interactúa con espacios de la periferia y de Brasília, crea una narración indeterminada en que el personaje y el director ponen en duda el sistema electoral brasileño y sus posibilidades reales de disminuir la distancia social que hay entre el centro (Brasília) y la periferia (Ceilândia). Ahora veremos cómo estos recursos serán usados para representar otro aspecto de la vida en las periferias, los traumas causados por la represión policial.

3.3. El trauma subvertido en venganza en *Branco sai, Preto fica*

Si en *A cidade é uma só?* la *etnografía de la ficción* puede observarse en la fabulación sobre la exclusión institucional, social y política que viven los moradores de las periferias de las grandes ciudades brasileñas, *Branco sai, Preto fica* utiliza esta metodología de construcción narrativa para representar los traumas vividos por esta población marginada, específicamente los traumas advenidos de la represión policial y racial. Dos hombres negros, Marquim du Tropa y Shokito, habitantes de Ceilândia, tienen sus cuerpos mutilados por la acción criminal de la policía en el *Quarteirão*, club de música funk, lugar de fiesta de los habitantes de Ceilândia en los años 1980. Marquim se queda para siempre en la silla de ruedas, Shokito pierde la pierna después que un caballo de la policía cae sobre él.

Para entender mejor cómo Queirós representa estos traumas a través de las técnicas de la *etnografía de la ficción*, es importante diferenciar esta forma respecto de otras antes trabajadas en el cine. Tomo acá como ejemplo comparativo una de las películas más simbólicas en el intento de representar cinematográficamente el trauma, *Shoah* de Claude Lanzmann.

Shoah es una película que tiene una duración aproximada de 10 horas, fue filmada a lo largo de diez años en diferentes países y se estrenó en 1985. El documental cuenta con varios testimonios en primera persona de víctimas judías que lograron sobrevivir a los campos de concentración administrados por los nazis durante la segunda guerra mundial. Cada uno de los entrevistados cuenta sus vivencias relacionadas con esos momentos de terror. El director trabaja estos terribles hechos del pasado como traumas que todavía están en los entrevistados en el presente de la filmación. Él intenta extraer estos traumas en el momento presente de las entrevistas.

Para Lanzmann, el horror real de los campos es irrepresentable, y, por eso mismo, intenta crear en su película la propia realidad traumática, que no puede ser representada por las imágenes de archivo. *Shoah* no intenta representar los campos de concentración, sino que se postula, el film mismo, como un acontecimiento que las víctimas entrevistadas vuelven revivir frente a la cámara de Lanzmann. Este trata la película no como un film histórico. LaCapra (1992) cita las palabras del propio Lanzmann en su texto, en el que escribe sobre la obligación de tratar el holocausto como un evento presente.

El peor crimen, simultáneamente moral y artístico, que puede cometerse cuando se trata de una cuestión de realizar un trabajo dedicado al Holocausto es considerarlo como pasado. El holocausto es leyenda o presente. En ningún caso es del orden de la memoria. Un film consagrado al Holocausto sólo puede ser un contra mito, esto es, una investigación en el presente del Holocausto o por lo menos en un pasado cuyas cicatrices aún están tan frescas y tan vívidamente inscriptas en lugares y conciencias que hace que sea visto en una intemporalidad alucinatoria. (LACAPRA, 1992, p.44)

La película es toda compuesta de entrevistas, pero Lanzmann construye una puesta en escena en la que él también es personaje de la película, ya que aparece todo el tiempo con sus preguntas a los entrevistados. Las preguntas, principalmente, intentan hacer que los personajes recuerden de detalles físicos de lo ocurrido en los campos. Para LaCapra (1992), este procedimiento no busca únicamente el testimonio de los entrevistados, sino, sobre todo, el *acting out*.

(...) Lanzmann depende de una anti memoria o de silencios e no direcciones de la memoria para llegar a lo que considero el objeto de su búsqueda: la encarnación, un verdadero volver a vivir, o el *acting-out* compulsivo del pasado – particularmente su sufrimiento traumático – en el presente. (LACAPRA, 1992, p.41)

Lanzmann intenta en la película revivir el pasado traumático en el presente por medio de incursiones en los residuos traumáticos de los entrevistados, como alucinaciones, flashbacks o pesadillas. Él ubica los personajes en la acción viva del pasado en tiempo presente. Esa acción está comandada por el acto de preguntar (entrevista) y por el de ubicar a los personajes en espacios mismos en que tuvieron lugar las experiencias. A través del *acting out* el personaje recuerda, reconstruye y siente.

Tal vez la escena que más simboliza este método del *acting-out* para representar el trauma del pasado en el tiempo presente es la escena del peluquero Abraham Bomba. Este entrevistado estaba encargado en el campo de concentración de cortar el pelo de víctimas que iban a entrar en las cámaras de gas. Lanzmann lo entrevista mientras él hace la acción de cortar el pelo de un hombre cualquiera. Con la progresión de las preguntas y la forma incisiva de Lanzmann en preguntarle pequeños detalles físicos de los campos, se llega a un momento en que Bomba recuerda el momento cuando un amigo tuvo que cortar el pelo de su propia hija antes de que ella fuera asesinada en las cámaras de gas. En este momento la cámara filma el quiebre de Bomba reviviendo el trauma del pasado en el presente. LaCapra (1992) habla de este momento en especial.

Cualquier límite entre el arte y la vida colapsa en el punto en que el trauma es revivido, porque cuando una víctima se quiebra, el marco que distingue al arte de la vida también se quiebra y la realidad estalla en el escenario o en la película. El acaecimiento del trauma no puede ser controlado. (LACAPRA, 1992, p.60)

El trauma es para Lanzmann la herida abierta que no puede ser armonizada por el objetivismo de la historia, y es este camino que busca recorrer para llegar a la subjetividad del presente acerca del horrible pasado. De acuerdo con Lanzmann, el trauma no sirve simplemente como registro del pasado sino registra precisamente la

fuerza de una experiencia que no está todavía plenamente apropiada. El director quiere mostrar el dolor del trauma de las personas, lo que no necesariamente libera a la persona de su pasado y su carga melancólica.

Branco sai, Preto fica, en cambio, trabaja el trauma de otro modo: con una mayor empatía entre director-personaje, que son amigos de infancia, e intenta conducir al personaje a una catártica superación de sus traumas.

La primera escena de *Branco sai, Preto fica* trabaja directamente la *etnografía de la ficción* como representación y superación del trauma. Vemos a Marquin frente a un micrófono, simulando la transmisión de una radio y tocando canciones que le hacen recordar al baile funk que frecuentaba en los años 80, justamente el baile funk donde tuvo lugar el hecho traumático real cuando la policía lo pateó hasta que él perdiera los movimientos de sus piernas. Marquin, cerrado en este espacio, improvisando en frente al director y a la cámara manejada por sus amigos de infancia que hacen parte del Ceicine, construye un relato emocionante que mezcla la realidad con la ficción para narrar el día que perdió el movimiento de las piernas. Esta rememoración es contada por Marquin en tercera persona, él imita las palabras de los policías, cuenta las escenas de horror y empieza a vivir nuevamente de manera auto ficcionalizada aquel día, reviviendo el mismo trauma frente a la cámara.



Marquim du Tropa cuenta su trauma en el micrófono de una radio pirata

La radio pirata funciona entonces en la película como un eco de las voces del pasado, de este pasado traumático, pero ahora experimentado en el presente. Además de las narraciones detalladas de Marquim acerca del trauma, la radio también toca canciones muy conocidas en la época de los bailes funk del *Quarentão*. Las canciones evocan el pasado, tanto del día en cuestión como de los momentos pre traumáticos en este lugar, hoy resinificado por el horror. Junto a las canciones, la película introduce imágenes de archivo de los bailes en el *Quarentão*, fotos que muestran la alegría y la unión de aquellas personas en aquel lugar, tal vez el único lugar donde se sentían pertenecientes a algo. Queirós, en una conversación personal, señaló que no le importaba en ese momento si lo que Marquim du Tropa estaba narrando era verdad o no.

No me interesa si es verdad o si no es verdad. No tengo la necesidad de saber si Marquim está diciendo la verdad o no. Me interesa solamente que la relación con el cine sea muy honesta. Yo no soy periodista o antropólogo. Yo intento ser una persona del cine y no me interesa el pensamiento o la verdad racional, sino que me interesa la fuerza narrativa. Me interesa que él personaje cree en lo que está diciendo, y yo filmo este primer encuentro, entre un personaje ficcionalizado y un director de Ceilândia. Como Jean Rouch también lo hacía. (Conversación privada con el autor).

Esa forma de enfrentarse con la verdad en el relato del personaje sobre el hecho traumático del pasado asume un carácter totalmente diferente entre el cine de Lanzmann y lo de Queirós. Mientras Lanzmann busca por relatos detallados que sean fieles a la realidad del pasado del holocausto y usa esos detalles (hasta incluso espaciales) como una especie de documentación y prueba histórica de los crímenes cometidos en los campos de concentración, Queirós no está tan interesado en la verdad. El director de Ceilândia está más interesado en la fabulación, que es posible a través del cine, para que el personaje subvierta la realidad del trauma del pasado y cree nuevas realidades a través del cine.

En otra parte de la película, el personaje Shokito, se acuerda de este mismo día traumático a través de un relato en primera persona. Él se acuerda del momento cuando supo que habría que mutilar una de sus piernas, por causa de los golpes que recibió de la policía y por el peso de la caída de un caballo de la policía en su pierna. Shokito después se acuerda del día que se despertó y no tenía más una de las piernas. La película pasa entonces a utilizar este cuerpo fragmentado como memoria presente del pasado. El cuerpo mismo como representación del trauma. Furtado (2016) observó lo siguiente acerca de esta estrategia fílmica:

Los cuerpos que vibraban al sonido de la música funk, black, ganaron muletas, prótesis negociadas en el cuadro paralelo. Son cuerpos-archivos de una ciudad mutilada y que necesita ser inventada con las sobras. (...) Lo que está en juego en esta estrategia fílmica es la proposición de hacer del cine un lugar de confrontación entre la memoria y la ficción. Y es ahí donde el cuerpo habla bajo la tensión entre recordar y olvidar. La fuerza del olvido no viene del borramiento de la memoria, de las marcas dejadas en el propio cuerpo de esa violencia. Lo que se encuentra en la película no es una simple puesta de escena. En esta película, se trata de un tipo de procedimiento para construir personajes, colocarlos en una determinada situación y filmar en esa tensión entre el documental y la ciencia ficción, la fabricación y la denuncia. (FURTADO, 2016, p.144)



Shockito y su pierna mecánica en un terreno de Ceilândia

Los personajes y el director de *Branco sai, Preto fica* no están satisfechos con solo volver a narrar lo que pasó y vivir nuevamente el trauma frente a las cámaras como en *Shoah*; ellos quieren fabricar nuevas vidas, quieren otras posibilidades de narrar. Al mismo tiempo que la película narra los traumas de Marquim y Shockito, acompañamos el recorrido del personaje Dimas Cravalanças, "actuado" por la misma persona que era Dildo en *A cidade é uma só?*, Dilmar Durães. En esta película Dimas es un agente temporal que viajó desde el futuro hacia el pasado. Él vive en Brasil, en el año 2048, época en que se vive bajo una dictadura teocrática evangélica. Dimas viene desde el

futuro para buscar pruebas de que el Estado brasileño es racista y genocida, y se encuentra con las verdaderas historias de represión a Marquim y Shokito. El uso de la ficción científica de este agente temporal, mezclada con el mundo histórico crea un territorio indeterminado en que no sabemos lo que es verdad o lo que es ficción, y eso no importa. En cierto momento Dimas cumple su misión de reportar estas historias para el Brasil del futuro, pero no está satisfecho solamente con eso y se niega a volver al futuro para quedar en el tiempo presente para ayudar a Marquim, Shockito y Adirley Queirós en su plan: hacer explotar Brasília en un acto de venganza, pero, principalmente, para la superación de sus traumas. “Se trata de una fabricación colectiva, tramada en conjunto por seres que desean fabricar, fisurar mundos y seguir produciendo supervivencias”. (Furtado, 2016).

La bomba sonora para la destrucción de Brasília está constituida por ruidos captados por los propios personajes con un micrófono. Son, según ellos, sonidos característicos de la vida cotidiana en Ceilândia: músicas (el funk, el rap, el brega) o ruidos de personas reunidas en ferias y calles de la periferia olvidada por el Centro. Adirley Queirós, como en *A cidade é uma só?*, trabaja con la subjetiva indirecta libre y participa con su cámara en el plan de destruir Brasília, confabula junto a sus personajes en la confección de esta bomba imaginaria que irá llevar la periferia al centro, y así libertarla de la opresión de Brasília. Aquí ya no hay una esperanza de que la política institucional brasileña pueda salvar estos personajes de la exclusión, como en *A cidade é uma só?*. Dilmar Durães de candidato a diputado distrital se transformó en Dimas Cravalanças, un agente temporal que busca venganza contra el Estado brasileño. En la escena que antecede el final, vemos a Dimas, en un lugar aparentemente post apocalíptico, disparar con un revolver imaginario hecho con las manos contra la forma como el Centro ve y trata la periferia y sus moradores.



Dimas Cravalaças dispara contra el espectador con su revolver inventado

En esta escena totalmente improvisada y construida de manera colectiva según la metodología de la *etnografía de la ficción* de Adirley Queirós, él hace con su boca ruidos de disparo mientras grita exactamente estas palabras: “Toma aí paga pau do progresso. Toma aí 225 prestações. Toma aí ferro retorcido do caralho. Não vai vir aqui não, vai ficar aí no futuro. O progresso é futuro mesmo. Ninguém tem a moral de cair no bagulho não. Racista que não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mesmo. Toma Europa do inferno. Toma todo mundo. Toma grafite paga pau da porra. Toma falta de posse. Toma falta de fazer as coisas. Toma boca aberta”³⁶. Y luego, Dimas se da vuelta y dispara contra la pantalla, es decir, contra los espectadores de clase media que frecuentan los festivales de cine de Brasília. Dilmar Durães acá no es solamente Dimas Cravalaças, también es Adirley Queirós, la Ceicine y la Ceilândia.

³⁶ Traducción “Toma adulator del progreso. Toma 225 cuotas. Toma hierro jodido. No vas a venir acá, vas a quedar allá en el futuro. ¿El progreso es mismo el futuro? Nadie tiene el coraje de hacer las cosas como deben ser hechas. Racista que nunca va a cambiar, va a ser siempre un racista. Toma Europa de mierda. Toma todos. Toma graffiti adulator de mierda. Toma falta de pose. Toma falta de hacer las cosas. Toma sorete.”

La película termina después de esa catarsis, la bomba está lista, y con el recurso de una animación los personajes y el director explotan Brasília y sus traumas del pasado al sonido de una canción de Rap. *Branco sai, Preto fica*, no se queda satisfecho con solo retratar el trauma del pasado en el tiempo presente. La película intenta deshacerse de los traumas, y el director, la Ceicine y la cámara aparecen unidos en esta narración. Se ven trazadas vecindades entre las experiencias vividas, el recorrido de estos sobrevivientes y la dimensión fabulosa que hace posible la imaginación política.

Volviendo a la comparación con *Shoah*, las dos películas utilizan técnicas narrativas y estéticas para mostrar que los traumas del holocausto o los de la represión policial contra la población de las periferias no son heridas curadas en la sociedad, sino que son traumas que todavía representan un peligro para la sociedad misma. *Shoah* trabaja con *acting out* para recordar hechos terribles de los campos y así prevenir su repetición para las generaciones futuras, posibilidad hoy presente en el crecimiento de los movimientos neo-nazis en Europa. *Branco sai, Preto fica* trabaja con las técnicas de la *etnografía de la ficción* para evidenciar una violencia estatal brasileña contra poblaciones negras y marginadas. Los hechos ocurridos en el pasado, ocurren en el presente, y probablemente, dentro de las bases hoy establecidas por el Estado brasileño, van a continuar sucediendo en el futuro. Las dos películas trabajan sobre la idea de que no se reproduzcan más en el presente y en el futuro estos tipos de traumas generados en el pasado.

Shoah revive el trauma en forma de dolor y rememoración, en un acto directo e inductivo del director en relación con sus entrevistados en una búsqueda por la verdad, por relatos que cuenten lo que de hecho sucedió en los campos de concentración. Lanzmann busca pruebas históricas de un crimen a través de los traumas de sus

entrevistados para constituir un relato oral vinculado al poder de la verdad, de la memoria. *Branco sai, Preto fica*, por otro lado, revive el trauma como forma de entender el presente y cambiar el futuro, en que el director se ve como un participante de este proyecto de liberación de sus personajes del trauma del pasado a través de un proceso de auto ficcionalización de la realidad. Lo que se busca acá no es la verdad o una prueba del crimen, sino que una forma de libertarse del trauma a través de una fabulación colectiva de vidas.

Dentro de estos dos modelos de representación de este trauma del pasado en el tiempo presente, esta tesis entiende que *Branco sai, Preto fica* posiciona los personajes como miembros activos en el proceso de transformación de esta realidad y de sus propias vidas. No son solamente objetos y cuerpos transmisores de dolor y trauma captados por un director de cine, como en *Shoah* o en otras películas brasileñas que retrataban traumas violentos de las periferias como *Cidade de Deus* y *Tropa de Elite*. Como vimos en el capítulo 1 de esta tesis había en estas películas una vinculación directa del cuerpo periférico con el crimen, la violencia y el tráfico de drogas. El cuerpo periférico en *Branco sai, Preto fica* no es solamente transmisor de dolor, como también creador activo de una nueva realidad.

En el próximo apartado, analizaremos como la *etnografía de la ficción* se trabaja en *Era uma Vez Brasília* con el género de la ciencia ficción mezclado con el mundo histórico para representar la realidad de las poblaciones periféricas en el contexto del deterioro de la democracia brasileña y sus instituciones.

3.4. El futuro como fortaleza de representación del presente en *Era uma Vez Brasília*

Era uma vez Brasília es la más distinta de las tres películas de Adirley Queirós mencionadas en esta tesis. Si en las dos anteriores la forma ayuda a desarrollar una narración, en esta tercera película tenemos la forma sin una narración linear, con los personajes atados a una realidad distópica y opresora sin conseguir actuar contra ella. De cierta forma esta película constituye una trilogía que comenzó con las dos anteriores: *A cidade é uma só?* narra el intento de inclusión de la periferia a través de la vía política institucional; *Branco sai, Preto fica* trabaja con la venganza del poder popular de la periferia contra el poder político institucional que excluye y oprime las poblaciones marginadas; y *Era uma vez Brasília* es la total desilusión, una imposibilidad de cambiar la realidad opresora, un caminar por Brasília y Ceilândia que muestra la desesperanza de la población brasileña, contra el slogan “Brasil es el país del futuro”. Para *Era uma vez...*, Brasil es el país del pasado, el país del golpe institucional y de la caída de la democracia.

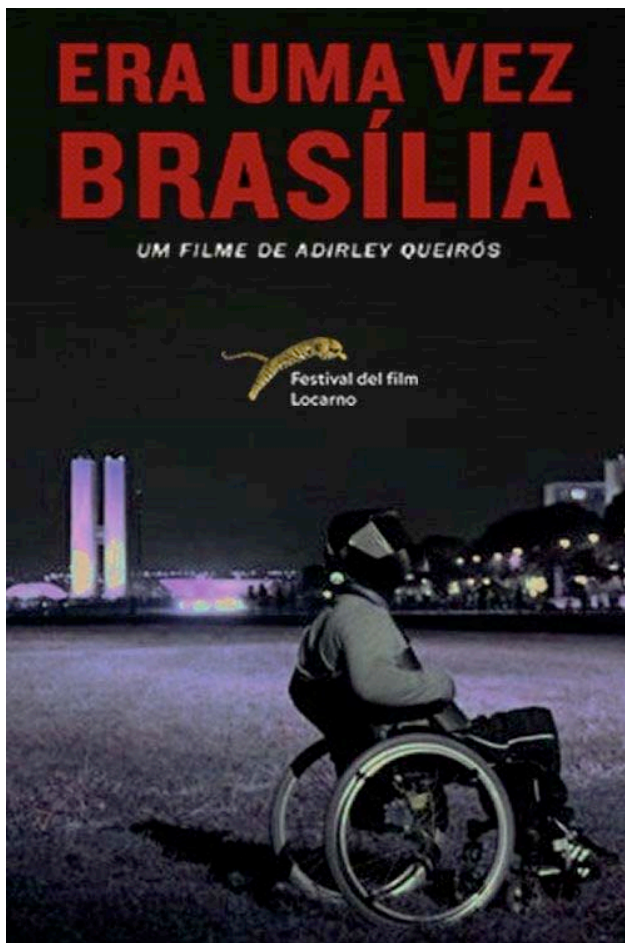
La película es en un pensamiento audiovisual colectivo de Queirós y sus amigos de la Ceicine. Toma una forma de cine post apocalíptico en el que Adirley, la cámara y sus personajes hacen performances colectivas sobre sus propias vivencias en medio a un ambiente distópico provocado por el *golpe de estado* contra la presidente Dilma Rousseff. Al mismo tiempo *Era uma vez Brasília* está anclado en el mundo histórico, los discursos de Dilma Rousseff y Michel Temer reverberan en la película mientras los personajes deambulan por Brasília y Ceilândia y cuentan con la ayuda de la cámara para poner en práctica un plano performativo que no es revelado por la película. ¿Qué están haciendo?, ¿y por qué? se pregunta el espectador, así como hoy en la política brasileña

se pregunta exactamente eso en relación a la clase política brasileña y su desconexión con las necesidades y deseos de los electores. El desorden y la no capacidad de reacción popular a las políticas neoliberales del presidente Jair Bolsonaro, que profundizan desigualdades, desempleo y la caída en la calidad de vida está por todos los lados, en la película y en la vida política brasileña actual³⁷.

Uno de los personajes que vaga por la ciudad con WA4 y Andreia Vieira es Marquim Du Tropa, la misma persona que perdió el movimiento de las piernas y que era protagonista en *Branco sai, Preto fica*. Si en la película anterior, Marquim actuaba para vengarse de los traumas que sufrió, en esta película está inmovilizado, casi siempre en espacios vacíos en la noche (toda la película transcurre de noche). Él observa desde lejos los subtes que pasan, los objetos que se prenden fuego, y nada puede hacer para cambiar esta realidad melancólica de Brasil y sus periferias. En una de las escenas de la película Marquim Du Tropa está con su silla de rodas inmovilizado en frente al Congreso Nacional mientras escucha de manera fragmentada los discursos de diversos diputados en la votación por el impeachment de Dilma Rousseff. Él está allí sin poder de acción mientras 513 diputados deciden cerrados en un edificio el destino de la nación. Elder Patrick dos Santos Queiroz en su monografía de conclusión de cursada de Cine para el Instituto Federal de Goiás, cuenta con testimonios de Guilherme Martins, editor de vídeo y sonido de la película *Era uma vez Brasília*. Martins explica como esta escena fue pensada para denotar esta inmovilidad de los personajes periféricos de la película frente a una democracia en ruinas.

³⁷ Como ejemplo, en octubre de 2019, fue aprobada, sin grande resistencia popular, la reforma da pensiones que aumenta el tiempo de contribución y la edad mínima para una persona jubilarse en Brasil.

Las voces de todos esos diputados, cada una gritando su razón para justificar el voto, las voces inflamadas, el audio que muestra el odio, es un sonido fuera de cuadro de lo que estaba sucediendo en el momento de la filmación. (...) Una maraña de voces, cada una con su propia razón, en medio de helicópteros, gritos y *vuvuzelas*, que funcionan como un laberinto sonoro en el que Marquim está perdido, inmóvil y silencioso. (...) Si antes era el silencio de los personajes lo que causaba vacíos dramáticos y un cierto rechazo narrativo, ahora es el exceso de discurso y la palabrería de los discursos superpuestos lo que trae el carácter inusual de la situación. Ya no sabemos si el diputado que vota es de izquierda o derecha, si vota por su patria, familia, religión o propiedad (QUEIROZ, p.38-39, 2018).



El cartel de *Era uma vez Brasília* muestra Marquim du Tropa inmovilizado en frente al Congreso Nacional

Adirley Queirós también pone en práctica en esta película la *etnografía de la ficción*, creando una actividad colectiva en que personajes, equipo técnico y director re imaginan sus vidas de manera ficcional dentro de esta narrativa indeterminada. Lo que

la cámara registra son estos procesos de auto-ficcionalización, en que los guiones de la vida de cada quien van siendo reescritos a la medida que se filma y que se reinventa el espacio y la vida. El discurso visual y sonoro de la película emana de este colectivo de cineastas y personajes; no es solamente una película del *yo*, o sobre *ellos*, sino una película del *nosotros*. Queirós habla sobre este proceso específicamente en *Era uma vez Brasília*.

Es una posibilidad de crear personajes, que crean la ficción y hacer una radiografía sobre ellos. Lo real es más opresivo. La fábula es mejor. Creo que es una película documental. Nunca hubo una línea de guión. Todos los escenarios son cadenas que caminan. Queríamos que el sol nunca saliera. Es búsqueda y cambio. Es deconstruir el canon. Recodificación de la referencia. Es un teatro armado. Cada momento de la película es un descubrimiento. El proceso es muy libre. Cada uno tiene su propia autoría. Toda gira en torno a lo que creamos y recreamos. Jugando la película en otros lugares. El trabajo en equipo es respetar la autoría del otro. Lo que uno crea en la película es suyo. Hablamos menos en el set, comunicándonos más por gestos.³⁸

La sinopsis que acompaña la película “Este es un documental grabado en el año 0 P.G. (Post golpe) en el Distrito Federal y región” ya indica uno de los recursos usados por la *etnografía de la ficción*, filmar de manera documental las auto ficcionalizaciones basadas en historias de vidas reales. La película empieza con el guerrero intergaláctico WA4 en su nave espacial yendo de su planeta para Brasília, ubicada en el Planeta Tierra. Según lo que ya dijimos en esta tesis, el personaje WA4 fue construido con las experiencias de vida de la persona que lo interpreta, Wellington Abreu, un ex detenido, preso por ocupación ilegal de tierras en una favela ubicada en Ceilândia. A través de esta fabulación de la vida de Wellington en un largo viaje por el espacio en una nave espacial, armada básicamente con basura, tiene lugar en la pantalla una deconstrucción

³⁸ Duque, Fabricio, *A cidade como experiência estética*, Vertentes do Cinema, <<<https://vertentesdocinema.com/critica-era-uma-vez-brasil-ia/>>>, Consultado el 10 de noviembre de 2019.

transformadora en la forma que el espectador, el realizador y el propio personaje piensan sobre sí mismos y sobre las condiciones de vida precarias a que están expuestos en la periferia de Brasilia. De la basura se hizo una nave espacial, de la pobreza se hizo una ficción científica, de la realidad periférica precaria se fabuló colectivamente un nuevo planeta.



WA4 en su nave espacial en dirección al planeta Tierra

Después vemos en la película cuando este extraterrestre finalmente llega al planeta Tierra y conoce nuevamente el espacio donde él de hecho nació y creció, Ceilândia y la favela Sol Nascente. Al mismo tiempo entra en contacto con otros personajes que parecen haber venido desde el futuro. Ellos caminan y manejan el auto en esta ciudad destruida por la falta de esperanza en la vida institucional (W.O llega a Brasil en el año de 2016, año del golpe institucional contra la presidente Dilma Rousseff) e interactúan con el ambiente y con sus nuevas ropas y con sus identidades ficcionales creadas a partir de la vida histórica. Lo que se filma es eso, este encuentro entre personajes reales, la ficción y un espacio desfigurado por la desesperanza. Como

señalamos antes, acá tampoco hay guión y tampoco hay una narración como en las otras películas: como si se perdiera la esperanza contenida en toda narración y lo que queda es la deriva de los personajes por las calles abandonadas de la capital federal mientras escuchan en la radio el discurso de pose del nuevo presidente de la república brasileña, Michel Temer.

Es importante señalar el esfuerzo que Queirós hace en esta película para fundir la *etnografía de la ficción* con la ciencia ficción, más radical respecto de lo que lo que hiciera con *Branco sai, Preto fica*. La ciencia ficción se construye acá por medio de la dirección de fotografía y de arte, para representar un un futuro cyber punk de la periferia, un *Blade Runner* del tercer mundo. Los espacios están llenos de equipos contruidos con basura y curiosamente la única forma que los personajes encuentran para entrar en contacto con la realidad es escuchando la radio (un medio de comunicación tan antiguo) en un viejo coche que usan para moverse por los espacios de la gran Brasília. Queirós señala las relaciones entre la *etnografía de la ficción* y la ciencia ficción posible para este tipo de film.

No podemos permitirnos hacer una nave espacial, realmente ni queremos hacerlo. Todo se hace en el truco, y es un truco analógico, no es un truco digital. Los efectos especiales son los de los años 70. Cuando la nave espacial está volando, hay dos cerrajeros detrás cortando algo de hierro y generando chispas. Da la impresión de que están rompiendo las estrellas. La nave espacial se balancea porque está llena de amortiguadores. Eres un prisionero en el espacio. Tu nave es una celda de prisión. (...) La estética proviene de toda esta posibilidad de reinventar narraciones rompiendo modelos clásicos de puntos de inflexión o construcción de personajes. La posibilidad estética de trabajar con esta etnografía de ficción es también trabajar con una forma estética que se ocupe de ella. Porque te imaginas: ¿cómo sería una película periférica si tuviéramos un equipo de 30 personas filmando en el modelo de película tradicional? Nadie podría actuar. Nadie podría actuar con 20 o 30 asistentes personas al lado.³⁹

³⁹ Barros, Olavo, Adirley Queirós: Direitos humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas, Ponte, <<<https://ponte.org/adirley-queiros-direitos-humanos-e-a-possibilidade-de-afeto-entre-as-pessoas/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Queirós representa 2016 como si fuera el futuro, pero un futuro distópico parecido al presente políticamente hablando: la exclusión y la falta de democracia del futuro en la película es semejante a lo que se encuentra en el presente y en el pasado en la sociedad brasileña, exclusión esta más marcadamente vista en las periferias de las grandes ciudades. Mostrar el futuro con una situación política tan parecido al presente y al pasado genera una sensación de continuidad, como si esta situación presente fuera continuar por mucho tiempo. En una crítica cinematográfica Carol Almeida hacer referencia a esta inmovilidad en la película y la necesidad de pensar nuevas formas de resistencia en el actual panorama político brasileño.

Me parece que a medida que Adirley elimina las operaciones documentales en sus largometrajes, más se vuelve documental. En *Era uma vez Brasília*, todo lo que queda de estos procedimientos son las grabaciones de los discursos de Dilma y Temer. Y, sin embargo, tal como están las cosas en el año 2017 cuando la película comienza a transmitirse, la sensación es que las imágenes de estos personajes que están en la puesta en escena de la película tienen más peso de documentos que las propias voces distantes de esa presidente depuesta y ese presidente ilegítimo. Y si el disfrute de la película es difícil y sofocado, sí se agota, consume y nos impacienta, es porque quizás sea el primer producto estético que puede manejar el cambio emocional entre el deseo de explotar una bomba y la conclusión de que esta bomba, como el grito de "Fora Temer", se rompió.⁴⁰

La película generó en el espectador de los festivales de cine una quiebra en la expectativa de una resolución catártica y libertadora para la película, para sus personajes y para la política institucional brasileña, como una bomba que destruye Brasília. Si en *Branco sai, Preto fica* Adirley Queirós quedó conocido como un cineasta de la periferia que hacía películas que desafiaban el sistema político excluyente brasileño proponiendo

⁴⁰ Fora de quadro, Era uma vez Brasília de Adirley Queirós, Fora de quadro, <<<https://foradequadro.com/2017/11/19/era-uma-vez-brasilia-de-adirley-queiros-especial-janela-de-cinema/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

una resolución catártica para la exclusión de la periferia, con *Era uma vez Brasília* él apuesta en los planos largos y el tiempo dilatado sin una narración linear o una resolución catártica. En este sentido *Era uma vez Brasília* es la película más radical del director de Ceilândia. Queirós en una entrevista habló sobre la recepción fría que tuvo con la exhibición de la película en el Festival de Brasília de 2017.

Creo que tal vez las personas se quedaron hasta el final de la sesión esperando catarsis, a pesar de que no tuvieron catarsis en toda la película, pero creo que lo que les molesta es porque al final no hay catarsis, pero nunca prometimos catarsis en esta película (QUEIRÓS, 2017, p.18).

Otro elemento de la película que puede haber molestado la expectativa del público de los festivales brasileños fue la comparación entre *Era uma vez Brasília* y otras películas producidas sobre el Golpe de Estado de 2016, como *O processo* de Maria Ramos y *Democracia em Vertigem* de Petra Costa. Mientras en la película de Queirós se usa el golpe solamente como un ambiente histórico por donde pasan personajes que no interactúan de hecho con lo que pasa en el Congreso, en las películas de Costa y Ramos los directores están adentro de la acción. Acompañan todo el proceso de impeachment de la presidenta Dilma Rousseff y lo hacen a través de un discurso narrativo linear, racional y político sobre lo que pasa en el congreso nacional. Las dos películas son guiadas por la voz de la razón, en la de Costa por la voz de la propia directora, que relaciona los hechos ocurridos en el congreso con elementos de su vida personal, mientras que en la película de Ramos la voz es de los políticos que participan de este proceso político, captada por la directora de manera observacional. La película de Queirós no adopta un discurso racional y por eso mismo no tiene una posición clara sobre el impeachment, característica totalmente presente en las dos otras películas sobre el golpe. El público de festivales de cine en Brasil, más marcadamente posicionados a la

izquierda del espectro político y adeptos de gobiernos de izquierda como lo de Dilma Rousseff preferían la contundencia de las palabras de Costa y Ramos.

Es simbólico notar que en la película de Queirós los personajes y el director nunca entran en el congreso nacional, son marginados de todo ese proceso, como, por ejemplo, en la escena ya antes mencionada acá de Marquim Du Tropa inmovilizado en frente al congreso en el día de la votación por el impeachment. Mientras en las películas de Costa y Ramos las dos directoras están totalmente adentro de la acción, teniendo incluso acceso exclusivo a espacios y a políticos y otros actores sociales fundamentales en el proceso de impeachment de Dilma, Adirley Queirós, sus personajes, y la periferia están siempre afuera, siempre excluidos del poder de decisión institucional de la democracia representativa brasileña. Aunque en momentos frágiles de la democracia brasileña, las directoras Costa y Ramos (oriundas de familias muy ricas) tienen total acceso a las esferas de poder, mientras la periferia está siempre afuera, con democracia o no.

Al mismo tiempo es interesante notar que al contrario de las películas del movimiento *Cinema Novo*, como *Cinco vezes favela* (acá estudiada en el capítulo 1), Adirley Queirós en *Era uma vez Brasília* resiste a la tentación de representar el personaje periférico como un instrumento político de transformación en la realidad nacional. Mientras los personajes periféricos de *Pedreira da São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman, se unen y a través de esa unión logran derrotar los empresarios capitalistas, en *Era uma vez Brasília* los personajes miran todo eso de lejos, excluidos. Acá ellos no son solamente transmisores de una idea política de su director, pero protagonistas en su propia forma de representar y entender el contexto político al cual están insertados.

La periferia tiene sus propias metodologías de construcción de narraciones y de vidas distintas a lo que normalmente se construye en los centros, como por ejemplo la participación comunitaria en la construcción de un relato fílmico como la *etnografía de la ficción* de Adirley Queirós. Se vuelve necesario producir y escuchar el discurso de la periferia, que no quiere ser vista como objeto de estudio o de filmación, sino como el de los actores principales en el proceso de resistencia y transformación de la desigual sociedad brasileña.

CONCLUSIÓN

En este trabajo, hemos estudiado los modos en los que las periferias de las grandes ciudades brasileñas fueron representadas en la historia del cine nacional, para singularizar de esta manera el cine de Adirley Queirós. Hemos elaborado esa singularidad con nociones (indeterminación, autoetnografía, autoficción) que permiten conceptualizar la práctica de la *etnografía de la ficción*, en tanto metodología, narración y estética de sus películas, personajes y espacios representados.

A diferencia de las películas producidas en momentos anteriores del cine brasileño, en las que la relación entre director y personaje implicaba una distancia social, cultural y geográfica (directores de clase media del Centro de las ciudades filmando periferias), Adirley Queirós realiza sus películas en Ceilândia con amigos que conoce desde que eran niños. Estos amigos de infancia conformaron un colectivo cinematográfico (Ceicine) y a través de sus actividades pudieron avanzar en la construcción de una fabulación colectiva hecha por personajes, director y equipo técnico. Esta forma de filmar, la *etnografía de la ficción*, rompe con las tradiciones del documental concebidas por Grierson y Rotha, en que el documental se planteaba desde cierta oposición respecto de la ficción de estudios, para fundamentar allí otra epistemología. El cine de Queirós no se articula en esa oposición, sino que procede de manera indeterminada.

La indeterminación en las películas de Queirós posibilita nuevas formas de representación del personaje periférico en el cine brasileño. Una representación de la potencia de la autoficción de sus propias vidas y no de la pasividad de la debilidad social vista antes en otros momentos del cine brasileño. Se filma la potencia de estos personajes periféricos en crear colectivamente nuevos mundos, a partir de un punto de

vista inusual en que la subjetiva de los personajes y del propio director se mezclan en una búsqueda por una vida en sociedad menos desigual y excluyente, independientemente de que las historias sean ficticias o no lo sean.

En las elecciones de 2018 en Brasil, uno de los asuntos más comentados fue el de las *fake news*. Noticias falsas compartidas como si fueran verdad por redes sociales que tenían la intención de denigrar la imagen de candidatos opositores. La historia más conocida fue la de una mentira inventada por militantes de Bolsonaro, que crearon una falsa historia de que su adversario, Fernando Haddad, había distribuido mamaderas en forma de penes en escuelas públicas para niños cuando fue ministro de la educación en 2010. Esta y otras *fake news* ganaron mucha fuerza al circular en mensaje de Whatsapp y generaron un fenómeno mediático que contribuyó a producir la victoria de Bolsonaro por una enorme diferencia de votos en las elecciones.

Con este tipo de circulación de noticias falsas se hace necesario pensar que nuestra sociedad vive en la edad de la posverdad. En un momento como este es aún más necesario cuestionar el tipo de discurso o teoría que sostiene una oposición entre verdad y falsedad, documental y ficción.

El cine documental visto como un discurso racional ligado a la búsqueda por la verdad, como plantean Grierson, Rotha y Nichols, no se corresponde ya con el tipo de lenguaje producido hoy en el cine contemporáneo. En este sentido considero que las películas de Queirós presentan una potente forma de representación que juega con la ambigüedad entre ficción y documental justamente en Brasilia, el epicentro de las *fake news* de Brasil. Pero, en las películas de Queirós lo falso no es usado para engañar, sino que lo falso funciona como emancipación para cuestionar la verdad institucional y transformar la realidad, el universo contiguo a la pantalla que habitan los espectadores.

En la representación de Queirós no hay verdad o mentira; todo forma parte de un universo indeterminado construido colectivamente en que elementos del mundo histórico se mezclan con la ficción para dar lugar a un relato que subvierte la propia realidad de las periferias, la noción de verdad y las nociones clásicas de lo que sería el cine documental.

En una clase de Problemas Teóricos del Género Documental en la Maestría de Cine Documental en la Universidad del Cine, el profesor Emilio Bernini, que aquí en esta tesis asume un rol fundamental como orientador y como mentor teórico por el concepto de la indeterminación, dijo para una clase de alrededor quince estudiantes en una cursada de Cine Documental que: “el cine documental ha muerto”. Ante la estupefacción de los alumnos, Bernini aclaró que se trataba del cine documental clásico, y que los investigadores deberían ocuparse de estudiar ahora nuevos lenguajes que también daban cuenta del mundo histórico, como las instalaciones audiovisuales y las películas indeterminadas.

Creo que además de este nuevo tipo de cine es necesario también estudiar lo que se produce en las periferias del poder, como dijo Queirós en algunas entrevistas: “hay que descolonizar la academia y el cine brasileño”⁴¹. Crear nuevos lenguajes construidos en nuevos espacios, como la *etnografía de la ficción* de Queirós, es una de las singularidades del cine brasileño contemporáneo⁴². Esta nueva práctica solamente fue posible gracias a políticas sociales de inclusión, en los años 2000, de habitantes de la periferia en las universidades y en los medios culturales. Cines que subvierten lógicas

⁴¹ <https://medium.com/revista-beira/na-manh%C3%A3-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queir%C3%B3s-para-d2541b63eb28>

⁴² Otros directores contemporáneos en Brasil, que nacieron en la periferia también la representan de manera novedosa como: Gabriel Martins, André Novais, Affonso Uchoa, Irmãos Carvalho.

narrativas e ideológicas, como el de Queirós, se hacen aún más necesarios en el contexto de los nuevos modos de dominación política.⁴³

43 Hay en curso en Brasil una regresión en la democratización del acceso a las universidades públicas y al cine. Eso se debe a las nuevas políticas públicas promovidas por el actual presidente de la república, Jair Bolsonaro. Estas políticas apuntan a disminuir los recursos destinados a la educación y a la cultura, así como controlar a través de la Ancine (Agencia Nacional de Cine) el tipo de contenido producido en el cine brasileño, es decir, pone en práctica la censura. <<<https://actualidad.rt.com/actualidad/329487-censura-recortes-bolsonaro-produccion-audiovisual-brasil>>>

BIBLIOGRAFÍA

Andrade, Fábio, Furtado, Furtado, Arthuso, Raul, Guimarães, Victor y Gomes, Juliano, *Entrevista com Adirley Queirós*, Revista Cinética, <<<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Araújo, Juliano José, “Documentário e estética autoetnográfica”, en *XVI Encontro Socine – Anais de Textos Completos*, São Paulo, 2012, pp. 284-291.

Barros, Olavo, *Adirley Queirós: Direitos humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas*, Ponte, <<<https://ponte.org/adirley-queiros-direitos-humanos-e-a-possibilidade-de-afeto-entre-as-pessoas/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

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

Bernini, Emilio, “La indeterminación”, en Jorge La Ferla, Sofía Reynal (comps.), *Territorios audiovisuales. Cine, video, televisión, documental, instalación, paisajes mediáticos*, Buenos Aires, Librería, 2012, pp. 295-310.

Bourdieu, Pierre, *Sociologia y cultura*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

Cardoso, M., *Desenvolvimentismo*, FGV-CPDOC, <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/desenvolvimentismo>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Chacon, Clarice y Guimarães, Vitor. “O documentário que leva à vingança: uma entrevista com Adirley Queirós”. *Revista Territórios Transversais*, n°3, 2015, s/p.

Charleaux, João Paulo, *O que foram, afinal, as Jornadas de Junho de 2013. E no que elas deram*, Nexo Jornal, <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/17/O-que-foram-afinal-as-Jornadas-de-Junho-de-2013.-E-no-que-elas-deram>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Chartier, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990.

Coelho, Rafael Franco, “Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico”, *Revista Comunicação*, Nº10, Vol.1, Goiânia, 2012, pp. 755-766

Coelho, Sandra Straccialano, “Da etnoficção segundo Jean Rouch, contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário”, em *Revista Científica/FAP* v.12, Curitiba, 2015, pp. 68-81.

Coletivo Zagaia, *Entrevista Coletivo Ceicine – Coletivo de cinema de Ceilândia*, Revista Zagaia, <<<http://zagaiaemrevista.com.br/article/entrevista-coletivo-ceicine-coletivo-de-cinema-de-ceilandia/>>>, Consultado el 10 de septiembre de 2019.

Collleyn, J-P. Jean Rouch: cinéma et anthropologie, en *Éditions du cahiers du cinema/INA*, Paris, 2009.

Comolli J.-L, "Los hombres comunes, la ficción documental", en *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2004, pp. 79-80

Comolli J.-L, "Elogio del cine monstruo", en *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2004, pp. 90-96.

Coutinho, Angélica, “Do não-lugar ao lugar comum: a cidade do cinema brasileiro contemporâneo”, *Estudos Socine, São Paulo, Ano IV*, 2003, p. 390-399.

Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento, Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós, 1984.

Deleuze, Gilles, *La imagen tiempo*, Estudios sobre cine 2. Buenos Aires, Paidós, 1987.

Duque, Fabricio, *A cidade como experiência estética*, Vertentes do Cinema, <<<https://vertentesdocinema.com/critica-era-uma-vez-brasilia/>>>, Consultado el 10 de noviembre de 2019.

Ferraz, A. L. C. “A experiência da duração no cinema de Jean Rouch”, *Doc On-line*, n.08, agosto 2010, Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt>>, p. 190-211.

Fora de quadro, *Era uma vez Brasília de Adirley Queirós*, Fora de quadro, <<<https://foradequadro.com/2017/11/19/era-uma-vez-brasilia-de-adirley-queiros-especial-janela-de-cinema/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Furtado, Beatriz y Lima, Érico, “Corpo, destruição e potência em Branco sai, preto fica”, en *Matriz V.10 – No 1 jan/abr*, São Paulo - Brasil, 2016, pp. 133-147.

Furtado, Natalia Amarante, *Hollywood sai, Ceilândia fica*, Revista Trip, <<<https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia>>>, Consultado el 13 de octubre de 2019.

Gámez, Luna, *Así operan la censura y los recortes de Bolsonaro contra la producción audiovisual en Brasil*, Actualidad RT, <<<https://actualidad.rt.com/actualidad/329487-censura-recortes-bolsonaro-produccion-audiovisual-brasil>>>, Consultado el 12 de noviembre de 2019.

Gomes, Paulo Emilio Sales, *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Editora Paz e Terra, 1996.

Grierson, John, Primeiros princípios do documentário, en *Revista Cinemais*, n.8, Campinas, 1997, p.65-66.

LaCapra, Dominique, “La Shoah de Lanzmann. Aquí no hay porqué”, *Espacios de crítica y producción*, n° 26, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

Löwy. Michel, *O golpe de Estado de 2016 no Brasil*, Carta Maior, <<<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/O-golpe-de-Estado-de-2016-no-Brasil/4/36139>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Machado, A, “El filme-ensayo”, en *La Fuga - Revista de cine*, No 11, 2003.

Machado, Fernando, *Cinema marginal e a boca do lixo – Movimentos cinematográficos #002*, Arte Cines, <<<http://www.artecines.com.br/cinema-marginal-e-a-boca-do-lixo-movimentos-cinematograficos-002/>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Mascarello, Fernando. *Cidade de Deus: Crítica e público*. Estudos Socine, São Paulo, Ano IV, p. 390-399, out. 2003.

Matos, Ricardo Valadão Siqueira, *Imagens do funk no cinema nacional : estereótipos e linhas de fuga nas representações cinematográficas do baile funk*, Rio de Janeiro, 2008.

Merten, Luis Carlos *'Branco Sai, Preto Fica' põe ficção científica na realidade brasileira*, Estadão, <<<https://goo.gl/34GrSV>>>, Consultado el 21 de enero de 2019.

Mourinha, Jorge, *Adirley Queirós filma o subúrbio que veio do espaço*, Público, <<<https://www.publico.pt/2017/08/05/culturaipsilon/noticia/adirley-queiros-filma-o-suburbio-que-veio-do-espaco-1781477>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Napolitano, M. "O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935)". *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 36(32), 2009, pp. 137-157.

Nichols, Bill, *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 2001.

Nichols, Bill, *Representación de la realidad*, Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

Niney, Francois, *Le documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck, 2009. Traducido por Emilio Bernini.

Oliveira, Carol, *Filme Branco Sai, Preto fica mostra história de violenta batida policial no Quarentão, berço da cultura black do DF*, R7, <<<https://noticias.r7.com/distrito-federal/filme-branco-sai-preto-fica-mostra-historia-de-violenta-batida-policial-no-quarentao-berco-da-cultura-black-do-df-19042015>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Oricchio, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

Pellejero, Eduardo, *La fable cinematographique*, en *Saberes v.1 n.1*, Natal, 2008, pp. 132-137.

Queirós, Elder Patrick dos Santos, *Corpo, tempo e espaço: Um estudo da voz como matéria prima de linguagem cinematográfica em Era uma vez Brasília*, Goiânia, 2018.

Quinsani, Rafael Hansen, "Transgressões cinematográficas na década de 60 (século XX): entre o cinema novo e o cinema marginal, os indícios da moderna tradição brasileira", en *Métis: historia & cultura*, 2008, pp. 141-159.

Ramos, Fernão Pessoa, “Breve Panorama do Cinema Novo”, en *Revista Olhar - Ano 02 - N. 4*, São Carlos, 2000, pp. 1-4.

Ramos, Talita Silva Porto, *Fora de campo: a identidade, a heterodoxia e o fazer cinematográfico de Adirley Queirós*, Brasília, 2014.

Ranciere, Jacques, *A partilha do sensível*, São Paulo, EXO experimental org, 2005.

Renov, Michael, *Theorizing documentary*, London, Routledge, 1993. Traducido en <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccionesi.html>

Ribeiro, José da Silva, *Jean Rouch – “Filme etnográfico e antropologia visual”*, en *Doc On-line*, n03, Lisboa, 2007, pp. 6-54.

Rocha, Glauber, “La estética del sueño” (1971), en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Nº 2, Buenos Aires, 2001, pp. 100-101.

Rocha, Glauber, “La estética del hambre” (1965), en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Nº 2, Buenos Aires, 2001, pp. 96-99.

Rodrigues, Flávia Lima, “Uma breve história do cinema documentário brasileiro”, en *CES Revista V.24*, Juiz de Fora - Brasil, 2010.

Rolnik, R, “Espaços em transformação”, en *Revista Continuum Itaú Cultural*, n. 26, São Paulo – Brasil, 2007, pp. 34- 35.

Rotha, Paul, *Documentary Film*, New York, W.W. Norton & Company, Inc, 1939.

Russel, C, *Experimental ethnography: the work of ilm in the age of video*. Londres, Duke University Press, 1999.

Seraphico, Amanda, *Entrevista com Adirley Queirós: o historiador do futuro*, Revista Beira, <<<https://medium.com/revista-beira/na-manh%C3%A3-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queir%C3%B3s-para-d2541b63eb28>>>, Consultado el 13 de noviembre de 2019.

Setúbal, Mariana Lucas, “Distopia e reparação política na Ceilândia de Adirley Queirós”, en *Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid*, Campinas, 2018, pp. 570-591.

Santos, M. *Metrópole corporativa fragmentada*, São Paulo, Nobel, 1990.

Severo, Denise de Souza, *Planejamento Urbano no Distrito Federal: O caso de Ceilândia*, Brasília, 2014.

Teixeira, Roberto Aparecido, *Representações da periferia no cinema brasileiro: do neorealismo ao hiper-realismo*, Marília, 2012.

Veloso, Joséfá Marcelino, Gambiarra entrevista Adirley Queirós, 400 filmes, <<<http://www.400filmes.com/longas/a-cidade-e-uma-so/>>>, Consultado el 05 de septiembre de 2019.

Xavier, Ismail, “O cinema brasileiro dos anos 90”, en *Estudos Marxistas*, Praga, 2000, pp. 97-138.

FILMOGRAFÍA

- A cidade é uma só?– Adirley Queirós (2012)
- A idade da Terra – Glauber Rocha (1980)
- A vizinhança do tigre – Affonso Uchoa (2014)
- Branco sai, Preto fica– Adirley Queirós (2014)
- Carlota Joaquina – Carla Camurati (1995)
- Cidade de Deus – Fernando Meirelles (2002)
- Cinco Vezes Favela - Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman (1962)
- Copacabana Mon Amour – Rogerio Sganzerla (1970)
- Deus e o Diabo na terra do sol – Glauber Rocha (1964)
- Dias de greve – Adirley Queirós (2009)
- Drifters – John Grierson (1929)
- Era uma vez Brasília – Adirley Queirós (2017)
- Favela dos meus amores – Humberto Mauro (1935)
- Garrincha, Alegria do Povo – Joaquim Pedro de Andrade (1962)
- Jaguar – Jean Rouch (1967)
- Jango – Silvio Tendler (1984)
- Nelson do Cavaquinho - Leon Hirszman (1969)
- O dragão da maldade contra o santo guerreiro – Glauber Rocha (1969)
- Partido Alto - Leon Hirszman (1982)
- Rap, o canto da Ceilândia – Adirley Queirós (2005)
- Rio, 40 graus – Nelson Pereira dos Santos (1955)
- Rio Zona Norte – Nelson Pereira dos Santos (1957)
- Temporada – André Novais Oliveira (2018)
- Terra em transe – Glauber Rocha (1967)
- Yo, un negro – Jean Rouch (1958)

Para ver las películas de Adirley Queirós

Era Uma Vez Brasília (Subtítulos en inglés)

<https://vimeo.com/235810014>

contraseña: EUVB04X_CEI_0_***WA/2019

Branco Sai Preto Fica (Subtítulos en inglés)

<https://vimeo.com/95152173>

contraseña: CEIP3766_23##%AQA!!

A Cidade é uma Só (Subtítulos en español)

<https://vimeo.com/244377681>

contraseña: ceip3766