

## El cine de Adirley Queirós: crítica del espacio urbano-social como escenario punitivo o cómo relatar desde los márgenes

### The cinema of Adirley Queirós: criticism of the urban-social space as a punitive landscape or how to narrate about from the margins

Milena Sol Tiburcio González  
Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
mile.tiburcio@gmail.com

#### Resumen

Las formas de vigilar y castigar contemporáneas se desarrollan de un modo sistemático casi imperceptible. El ejercicio de desvincular, separar y estigmatizar aparecen como herramientas al servicio de las instituciones de poder social autorizado. Dicho poder pregona discursos acerca de las diferencias socio-económicas, argumentando así una determinada organización físico-geográfica de las personas en el espacio urbano.

Expuesta como una penalización legalmente indirecta, pero público-explicita en el plano de los hechos, se reproduce una lógica punitiva en el/los discurso/s que lo legitima/n. Los discursos en tensión acerca de la complejidad de esta temática también tienen su tratamiento en el campo cinematográfico latinoamericano. En la filmografía de Adirley Queirós (1970, Brasil), el foco narrativo se desarrolla a través de la problematización histórica del diseño urbano de Brasilia. Construyendo una estética que logra conjugar lo fantástico y el registro documental de Ceilandia, la ciudad-periférica de la capital brasileña, Queirós contrapone no sólo las diferencias geográfico-espaciales, sino además la implicancias socio-políticas consecuentes. Para analizar las representaciones del lenguaje cinematográfico que se reformulan en la discusión respecto de la temática se retomará la teoría desarrollada por Michel Foucault sobre Vigilar y Castigar (1975), y los aportes semióticos de Eliseo Verón. La representación que Queirós trabaja sobre el desplazamiento físico como castigo será el punto de partida para pensar la dimensión de lo político en su filmografía.

#### Abstract

The contemporary ways of watching and punishing are systematically developed until the fact that we can hardly notice them. The exercises of social isolation seem to be functional to the authorized social power institutions. This power is the one that proclaim social discourses about the socio-economic differences, justifying projects about physical and geographical distribution of people who conforms the urban area. Exposed as a indirect punishment, but being public-explicit in the level of the facts, a punitive logic is reproduced in the discourse/s that legitimize certain way of social distribution. Tense discourses about the complexity of this topic also have their treatment in the Latin American film field. In the filmography of Adirley Queirós (1970, Brazil), the narrative focus is developed through the historical problematization of the urban design of Brasilia. Building a particular aesthetic that manages to conjugate the fantastic and documentary about of Ceilandia, the satellite city of the Brazilian capital, Queirós contrasts not only geographic-spatial differences, but also the consequent socio-political implications. To analyze the representations of the cinematographic language that are reformulated in the discussion with respect to the subject, the theory developed by Michel Foucault on Discipline and Punish (1975) and the semiotic contributions of Eliseo Verón will be considered. The representation that Queirós works on physical displacement as punishment is the starting point to think about a political dimension in his filmography.

#### Palabras Claves

Marginación social

Organización del espacio urbano

Cine

Documental/ ficción

Representación del castigo

Lo político

#### Key Words

The political - social isolation

Cinema

Documentary/ fiction

Punishment representation

Urban design discourses

Recibido 11-03-2018. Aceptado 10-05-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 173-182, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



## Introducción

1. Proyecto urbanístico para el diseño de la nueva capital administrativa de Brasil, durante el mandato presidencial de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

La construcción de la vida cotidiana se realiza a partir de representaciones que ponen en circulación actores en diversas instancias de comunicación, y es en ese juego donde se forman los significados y perspectivas que dispondrán a los sujetos a realizar sus prácticas. Se habla de ciudades, como de su organización, se diseñan los espacios con criterios funcionales para ejercicio del poder y bienestar de quienes lo detentan. Así se establecen coordenadas que definen la cartografía de las urbes contemporáneas. El embellecimiento estratégico (Benjamin: 1927) se instaura como referente para el diseño de las ciudades modernas, en las que las tensiones se multiplican. De este modo, un urbanismo estratégico (Boito, Espoz, Ibañez: 2009) remite a la tarea de administrar el espacio de acuerdo a la organización de las clases, en donde el topos geográfico reproduce no sólo la expulsión de los indeseados sino además la práctica de una socio-segregación ejecutada en base a intereses privilegiados.

Adirley Queirós desarrolla su filmografía tomando como tema el caso de Ceilândia. Nacida como una ciudad-satélite, su nombre proviene de las siglas C.E.I. (Campaña de Erradicación de las Invasiones, 1969). La modernización de Brasilia como Nueva Capital<sup>1</sup> elegida para constituirse como centro económico y administrativo del país, se ajusta a los ideales modernos del orden político de las grandes capitales. Se despliega así, una estrategia arquitectónica denominada Plan Piloto de Brasilia (1957) que no sólo instaura un nuevo modo de organización espacial, sino que establece los sitios y distancias que corresponden a los individuos dentro de sus límites. Como una forma de disciplinar las acciones de los individuos para asegurar la eficacia del marco social dispuesto a vigilar y castigar toda subversión a las reglas establecidas (Foucault: 1975).

2. Recientemente se ha estrenado su último film *Erase una Vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017)
3. Ximena Triquell y Santiago Ruiz, plantean que mientras la política -en su dimensión descriptiva- refiere a estructuras representativas/partidarias que se disputan el poder político a través de una ideología; lo político -como dimensión analítica- refiere a un modo de representar las relaciones que sostiene la estructura social/semiosis social (2014).

La presente investigación aborda los primeros dos largometrajes de Adirley Queirós<sup>2</sup>: *A cidade é uma só?* (2011) y *Branco sai, preto fica* (2014). El método de abordaje para el desarrollo de este trabajo se organiza en dos instancias. En primer lugar el foco del trabajo se centrará en analizar cómo la comunidad de Ceilândia es representada, mientras que en segunda instancia se observarán los recursos audiovisuales relativos a la enunciación de lo político (Triquell, Ruiz: 2014) respecto de aquel desplazamiento social como castigo (Foucault: 1975). A partir de dichos ejes, para comenzar se reflexiona sobre las nominaciones que reciben los protagonistas de cada filme, contemplando cómo están situados espacio-temporalmente, atendiendo a lo que se ha dado por llamar el desplazamiento social como castigo y algunos aspectos de los procesos y consecuencias representados en el lenguaje cinematográfico.

A su vez, se consideran las marcas enunciativas inscritas en el montaje (composición entre imagen, palabra y sonido) para analizar el plano lingüístico dando cuenta de lo político<sup>3</sup> del film, los recursos cinematográficos puestos en juego que remiten no sólo a los hechos históricos sino a la emergencia de una marginalidad institucionalizada por el gobierno. Eliseo Verón nos ofrece una perspectiva que permite pensar las producciones audiovisuales como prácticas discursivas que ponen en circulación sentidos; mientras que Michel Foucault plantea el vínculo inherente entre el orden y el ejercicio del poder. El cine, ubicado simultáneamente dentro del campo del arte y dentro del campo de los medios de comunicación masivos, constituye un actor social que participa junto con otros del debate respecto de la tensión inherente al espacio urbano, su organización y la disposición de sus actores.

## Los invasores

Para comenzar resulta conveniente retomar las situaciones particulares a través de las cuales cada filme presenta a su protagonista, ya que dicha instancia lo define no sólo desde el plano audiovisual sino también a partir de las relaciones que los otros personajes entablan con él determinando así su posición inicial dentro del relato. En *A cidade é uma só?* (2012), Dildu se presenta como un habitante de Ceilândia, con sus manos acompaña rítmicamente el rap que su colega canta sobre la historia de la ciudad-periferia. Abraza a su mujer mientras mira el fuego que alumbró el rostro de quienes forman un círculo a su alrededor, en ese pequeño instante no hay ninguna marca que remita a una jerarquía entre los personajes. Dildu es, ante todo, lo mismo que sus colegas, un habitante más de Ceilândia. Este modo de introducir al protagonista marca los criterios del relato, pues de hecho la banda sonora está compuesta tanto por rap de los habitantes de la ciudad como por el jingle de la canción que utilizó el gobierno dictatorial de Hélio Prates da Silveira para promover la erradicación en 1969 de lo que se denominó invasiones.

Es en este juego dinámico entre los archivos y la palabra cantada, que aparece Nancy. En *A cidade é uma só?* (2012), ella es un referente documental<sup>4</sup>, una habitante de Ceilândia que milita a través de la música ya que sus letras están marcadas por una revisión sarcástica de la historia que provocó que las favelas y los obreros que se ocupaban de construir el Plano Piloto de Brasilia (1957) fuesen relocalizados una década más tarde a través de la Campaña de Erradicación de las Invasiones (1969). Dentro de la diégesis que del relato, Nancy es la voz que documenta los datos históricos que remiten a la gestación de esta ciudad-satélite, su imagen ocupa el lado izquierdo del encuadre y frente a cámara testimonia el modo en que ella y su familia vivieron aquella erradicación. Por su parte, Dildu se presenta de un modo más complejo pues es el personaje ficcional que Queirós introduce como enunciador principal. Este último personaje tiene la característica de jugar en una doble dimensión temporal pues mientras que en el presente se yergue como la representación de sus co-habitantes, se proyecta hacia un futuro proponiéndose como candidato para diputado del también ficticio Partido da Correria Nacional.

Nancy relata sus testimonios frente a cámara, un recurso usual en los formatos clásicos del cine documental.

Del mismo modo en que los personajes son caracterizados a partir de los roles que desempeñan dentro de la narrativa cinematográfica propuesta, hay una especial atención propuesta a partir de la dimensión sonora de la película. Hay en la filmografía de Queirós un montaje construido a partir de voces en off de discursos radiales, de fotografías o de archivos audiovisuales que al remitirse a la historia de Brasilia (puntualmente sobre las acciones y planes sistemáticos de diseño urbanístico de la capital) hacen que el Estado cobre status de personaje involucrado en la trama del relato pues en sus rasgos y roles lleva adelante acciones cuyas consecuencias son visualmente explícitas y verbalmente descritas por los protagonistas. Las diferencias entre estos tres personajes: Estado, Dildu y Nancy se expresan a través de los recursos cinematográficos que se desenvuelven a lo largo del film. *A cidade é uma só?* (2012), presenta una sucesión de planos audiovisuales muy dinámicos alternando cámara en mano ó fija, introduciendo planos medios para seguir a sus protagonistas y planos generales para describir el modo en que se mueven dentro de Ceilândia.

En el caso de *Branco sai, preto fica* (2014), Marquim da Tropa se presenta como DJ Jamaika mientras describe el acontecimiento que marca el núcleo narrativo a partir del cual se desenrama la historia. Con una base de rap, y en el subsuelo de su casa

ubicada en el corazón de Ceilândia, Marquim relata la noche del 5 de Marzo de 1986 en que una tropa policial irrumpió en el Quarentão, uno de los mayores centros comunitarios de la ciudad periférica donde tenía lugar un baile extremadamente convocante de encuentro de la cultura black. La investida de las tropas policiales al grito de *blanco afuera, negro adentro* distribuye, dispersa al público por color de piel y dispara balas de fuego contra aquellos que permanecen al interior del recinto. Esta razia policial del '86 es el acontecimiento que explica el hecho de que Marquim haya quedado parapléjico y que su co-protagonista, Schokito haya perdido su pierna.

La historia ha inscrito marcas en los protagonistas del film de Queirós, las huellas también discuten con las ideas que testifican los mecanismos de control ejercidos por los aparatos punitivos del Estado. En este film particularmente, la construcción de los rasgos y roles que caracterizan a los personajes está fuertemente marcada por el modo en que ellos se inscriben en el espacio. Por un lado se observan los personajes de Marquim y Schokito cuyos habitáculos marcan aires de soledad intensificada por la diégesis que envuelve al relato. De formato distópico, el escenario de chapas, muros desgastados, bodegas de objetos acumulados y luces de neón contribuyen a la sensación post-apocalíptica que parece definir un escenario donde los protagonistas carecen de toda esperanza de justicia. Un tercer personaje se presenta con el nombre de Cravalanzas, el protagonista ficcional que proviene del futuro en busca de pruebas para enjuiciar al Estado brasileiro por los crímenes impuestos contra las comunidades periféricas. Particularmente en este filme, se vislumbra una intención explícita de expandir los límites que remiten al formato documental a través de la introducción de personajes ficcionales que irrumpen en la trama clásica del relato.

### Las voces de la periferia

5. Campaña de Erradicación de las Invasiones (1969) versus Campaña de Dildu como diputado (*A Cidade é uma só?*, Adirley Queirós, 2012).

Resulta pertinente trabajar en la búsqueda de aquel punto sobre el cual confluyen las acciones. Particularmente en el caso del análisis de *A cidade é uma só?* (2012), la campaña se propone como el eje que articula la historia al plantear la relación entre la ficción y su contrapunto documental. Por un lado justifica las acciones que Dildu lleva adelante para presentarse como diputado, por otro remite al origen del nombre de la ciudad refiriendo a la Campaña de Erradicación de las Invasiones (1969). Se podría decir entonces que las discusiones entorno a las campañas<sup>5</sup> no sólo reúnen los discursos propuestos de cada una de las partes sino que además disputan sentido al ser trabajadas audiovisualmente de modos contrapuestos no sólo al interior del discurso audiovisual sino también en el *continuum* de relatos respecto de los hechos acontecidos en torno a la emergencia de Ceilândia. En términos analíticos la campaña trabaja en la dimensión de lo político (Triquell, Ruiz: 2014) del film pues desarrolla ciertas formas de puesta en escena de las relaciones sociales entre los protagonistas y la historia de Brasilia, a la vez que disputa sentido sobre el universo socio-político al cual refiere.

Un ejemplo relativo a la construcción de lo político dentro de este film se devela en la música, particularmente en la contraposición discursiva que se plantea entre el *jingle* diseñado por el gobierno de turno que promovió la erradicación de las favelas a comienzos de los '70 y el *jingle* de Dildu que acompaña la promoción barrial de su candidatura como diputado representante del distrito. Mientras que el primero pregona la idea hipócritamente solidaria de reubicar a los sectores desfavorecidos

económicamente en los cordones urbanos alejados de la capital, prometiendo desde la paradoja que dicho acto contribuiría a la unión de la ciudad: “Vamos a salir de la invasión, la ciudad es una sola...usted que tiene un lindo hogar, denos una mano, ayúdenos a construir nuestra casa para que juntos podamos decir que la ciudad es una sola”. De un modo adverso, el *jingle* de la campaña de Dildu tiene recursos explícitos que construyen a la figura de gángster cuando el pulso rítmico entre una estrofa y la siguiente está marcada por armas gatillando y tiros que acompañan las sílabas del nombre del candidato. Es curioso el modo en que sus discursos de compromiso rozan el sarcasmo cuando dejan entrever lo paradójico de su propuesta, a saber: por qué una ciudad que brega por la unión de sus habitantes desarrolla una política de distribución y distanciamiento físico basado en la discriminación de clases? Por qué un candidato a diputado defiende los intereses y prioridades de su distrito con armas y disparos? Frente a una realidad poco esperanzadora, Adirley Queirós revisa la historia de Brasilia y retoma las herramientas de sus oponentes para discutir acerca de las repercusiones del caso de Ceilândia, problematizar el rol del Estado y del mismo modo plantear una postura ideológica a partir del lenguaje audiovisual.

*Branco sai, preto fica* (2014) presenta también esta conjunción entre la revisión de los sucesos en el Quarentão y la inserción de referente que ficcionaliza el relato, articulando la dimensión socio-crítica del film. El hecho que retoma la historia remite sobre la *razia* policial que tuvo lugar en Ceilândia, no es otra cosa que un golpe disciplinario que además de violentar a un grupo social determinado se enaltece en el ejercicio de mostrar a los espectadores de tales medidas las formas explícitas del castigo punitivo. Actos reguladores que parten de una irrupción en nombre de una ley amparado por la estructura institucional del Estado, imponiendo sobre los habitantes de la región periférica conductas reguladoras sobre su no poder habitar los espacios y limitar sus márgenes de acción. Ceilândia puede ser leído en términos de Foucault como el ejemplo que reúne las características del arte de las distribuciones<sup>6</sup> (Foucault: 1975). La voluntad de distribuir a los individuos en el espacio está estrechamente relacionado con el diseño arquitectónico de las ciudades occidentales, cuya finalidad consiste en establecer un orden factible de funcionar como un campo para uso y ejercicio de un control que busca llegar a la auto-imposición de quienes habitan aquellos espacios.

### La poética de los márgenes

Como un organismo delimitado, Ceilândia representa la creación de un espacio creado deliberadamente con la finalidad de vigilar y sancionar los actos de lo que ellos denominan como las invasiones, aquellos habitantes indeseables que empañaron la imagen de la nueva capital. La división geográfica en diferentes zonas contribuyó así a la constitución de emplazamientos funcionales al control por parte del gobierno. De este modo, no sólo la *razia* policial del Quarentão, sino que Ceilândia toda es la representación de la disciplina institucional sistemática y totalitaria. La clasificación y dispersión de los individuos a través de un rango que establece estructuras jerárquicas denota el objetivo de disciplinar a todos los que se inscriben dentro del espacio social. La premisa *blanco afuera, negro adentro* sintetiza poderosamente, desde el lenguaje cinematográfico, los mecanismos reguladores que violentan desde el acto de nominar (Campaña de Erradicación de las Invasiones, ergo C.E.I.lândia) hasta el plano de la acción (golpe del Quarentão).

El arte de las distribuciones, lleva adelante diversas técnicas que garantizan la aprehensión de tales disciplinas. Entre ellas, el principio de clausura hace referencia a los espacios cerrados como organismos finitos cuyos deberes y mecanismos no sólo son reiterados sino que conforman una suerte de disciplina aseguradora del statu quo hacia el interior del mismo. “(...) Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o

los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar. La disciplina organiza un espacio analítico” (Foucault: 1975).

Dentro del film *Branco sai, preto fica* (2014), el elemento ficcional del *pasaporte intra-districtos* funciona como un elemento narrativo que busca disputar sentido con el espacio en el que se inscribe. En los hechos reales no es necesario que los habitantes de las distintas regiones del Distrito Federal de Brasilia cuenten con un pasaporte para ingresar o salir de sus circuitos arquitectónicos. Sin embargo, desde el discurso cinematográfico Adirley Queirós pone en escena una situación que remite a las fronteras y al establecimiento de identificaciones que controlan el desplazamiento de los individuos en el espacio social configurado por intereses políticos particulares. Lo político en este largometraje, es la dimensión en donde la historia trasciende el relato cinematográfico para disputar sentido respecto de los condicionamientos sociales así como del ejercicio de la marginación social diseñada y ejercida por el Estado.

La poética de lo político en Queirós se pliega al mismo método de centro-periferia, pero a la inversa de aquello que dicta la metrópolis (distribuir para controlar), el realizador construye su campo de acción enfocado en Ceilândia. Desde allí disputa sentidos acerca de la emergencia y reproducción de los límites impuestos sobre las poblaciones periféricas. Del mismo modo, el Estado es relegado a un fuera de campo visual que sólo se figura como detonante de todo aquello que impacta sobre los habitantes de Ceilândia. Incluso en *Branco sai, preto fica* (2014), se denuncian cómo los actos de aquella segregación social impuesta desde las fuerzas policiales (una de las formas de control del aparato Estatal) impacta en el cuerpo de los protagonistas y restringe sus posibilidades de acción plena.

En el cine de Queirós, la película se corre del cómodo rincón de poner en escena una historia exclusivamente ficcional para enfrentarse a la realidad, desarticular la distribución social impuesta por el Estado de Brasilia y reconstruir la historia en sus efectos a partir de los protagonistas, habitantes de Ceilândia. Su narrativa no es lineal en lo absoluto, a través de un montaje alternado entre las distintas voces, se describen los mecanismos del gobierno para la gestación y sometimiento de las periferias del Distrito Federal de Brasilia. Resulta pertinente señalar que respecto de la temática que se desarrolla en la filmografía de Queirós el caso de la ciudad-periferia de Ceilândia es un hecho que se repite en varias ciudades y países de Latinoamérica. De este modo, los relatos que estos largometrajes desarrollan generan ecos para disputar sentido acerca de las normas de desplazamiento impuestas por el poder institucional, ampliando así no sólo el debate sino también las formas en que el lenguaje audiovisual puede discutir con el contexto en el que se inscribe desde la fértil mixtura de la docu-ficción.

La filmografía de Adirley Queirós se sirve de los aportes del cine moderno que remiten a un trabajo plástico de la puesta en escena en donde la profundidad de campo visual interactúa constantemente con la forma y la temática del filme: conocer el humilde paisaje de Ceilândia a través de la ventana del auto destartalado que Dildu utiliza durante su campaña (*A cidade é uma só?*; 2012), e imaginar el viaje interestelar de Cravalanzas desde un container con luces de colores (*Branco sai, preto fica*; 2014). Figuras cuya complejidad refleja un pasado impuesto, un presente complejo y un futuro en sus manos. Los personajes buscan, critican, crean voces para contrarrestar el poder que los clasifica, que los desplaza, que los oprime e invisibiliza. Enunciar los mecanismos del Estado a partir de las voces de los subordinados a sus sanciones es un modo de reforzar la idea de que la palabra, aunque a menudo silenciada, también es pro- piedad y arma noblemente válida para superar discutiendo acerca

de las circunstancias impuestas. La puesta en escena de estas películas documenta los fenómenos acontecidos y trasciende los márgenes del género para introducir elementos ficcionales. Ficcionalizar para articular demandas e incluso dar cuenta del cine como un discurso con ideología propia que asume su rol como constructor de hechos, situaciones y disputas de sentido en los universos en los que se inscribe.

### **Conclusiones a favor de la discusión urgente**

Allí donde estudios de marginación social se cruzan con expresiones artísticas existen una variedad de preguntas por resolver y caminos por desandar. Como objetivo de este trabajo se propuso comprender cómo es puesto en escena el caso de Ceilândia y cómo la dimensión de lo político propone una discusión social en la cinematografía de Adirley Queirós. Lejos de llevar adelante una crítica de cine o de exigir respuestas a las producciones audiovisuales seleccionadas para el estudio, se tomó como premisa el reconocimiento del arte como campo autónomo, no en el sentido de una esfera separada de lo social, sino entendiéndolo como un campo que tiene sus propias reglas a la vez que interactúa con los espacios en los que se inscribe. Cada filme es pensado aquí como una práctica discursiva que participa de la semiosis social dentro de un campo compartido con otros actores/protagonistas de estas películas. De esta manera, siguiendo normas propias, todas las expresiones artísticas cuentan con la ventaja de gestarse en un campo que experimenta constantemente nuevas formas, caminos y estilos. Aunque en esta ocasión sólo se haya considerado la producción cinematográfica de Adirley Queirós, se reconoce aún la existencia de otros directores cuyos relatos audiovisuales discuten con la temática tratada. Así mismo, la marginación social en el cine latinoamericano aparece aún como un campo por explorar que ofrece múltiples formas de abordaje y que invita por lo tanto a continuar pensando a través de nuevas investigaciones.

Desde una perspectiva comunicacional se intentó entablar un diálogo con el campo del arte tomando como referencia un corpus de películas que aborden el fenómeno de la marginación social en Latinoamérica priorizando el enfoque de autor del director. Frente al objeto de estudio definido, se determinó también reconocer la riqueza de un abordaje interdisciplinar que contribuyese a establecer relaciones entre diversas perspectivas teóricas. Luego del trayecto recorrido se reconoce al cine como una expresión artística que, con un lenguaje propio, pone en escena una realidad determinada y previamente construida. Los discursos audiovisuales constituyen instancias en las cuales, por dirigirse a un destinatario de carácter masivo o no, provocan la circulación de sentidos a partir de las representaciones que producen. Así, se considera al cine, a la vez que un medio de comunicación, como un actor social que participa activamente en la construcción social de la figura del sujeto marginado cada vez que lo pone en escena. El Estado, los medios de comunicación social, los propios marginados y las formas más diversas de expresión artística y social asumen responsabilidades frente a las significaciones que circulan sobre los fenómenos de ejercicio de poder.

Luego del análisis desarrollado en el cuerpo de este trabajo, se intenta sintetizar los principales aportes que podrían contribuir para el seguimiento y la exploración de nuevas investigaciones relativas al tema propuesto. Es pertinente entonces partir del objeto de estudio, en el cual Adirley Queirós además que una construcción

audiovisual propone una complejización de la temática abordada. En *A cidade é uma só?* (2012) y *Branco sai, preto fica* (2014) la poética del realizador estará determinada por el interés en desarticular las ideas entorno a la marginación social. Sus relatos reinciden sobre el término acuñado por el Estado sobre la noción de invasión. Las invasiones serán así el concepto que revela el modo en la microfísica del poder se inscribe sobre los cuerpos que entran en escena, personajes que abandonan su referente exclusivamente cinematográfico para denotar el modo en que las fuerzas de control los exploró en las favelas, los desarticuló frente al Plan Piloto de Brasília y los recompuso en Ceilândia. Lo político en el cine de Queirós adquiere nobleza en la voluntad de focalizar el discurso a partir de las voces de Dildu, Marquim, Nancy, ficcionales o no, ellos transitan espacios reales donde emergen demandas de una periferia consciente tanto de su condición como del potencial poder de sus palabras articulando una resistencia poética tangible.

La Campaña de Erradicación de las Invasiones (1969-1971), confirma que uno de los principales criterios fue el principio de clausura del cual habla Foucault: diseñar un lugar físico cuya arquitectura sea distinta de las demás, cerrada sobre sí misma para garantizar el ejercicio de disciplinamiento de aquellos seres humanos que allí se insertan. El cine de Queirós asume la responsabilidad de su condición, pues con conocimiento de causa, él al igual que los protagonistas de sus films ha crecido en Ceilândia y reconoce aquel castigo que el Estado impone sobre aquellos que no se ajustan a <la buena imagen> que busca mostrar la Nueva Capital administrativa del país. Desde el campo artístico y comunicacional, se otorga a tal espacio la posibilidad de hablar por sí mismo y de conceder a sus habitantes el permiso de pronunciar ideas alternas al orden impuesto con la intención de problematizar toda estigmatización existente. No basta con verbalizar las críticas, en Ceilândia hay gente que canta sobre las falsas promesas del Estado, hay rap sobre aquella noche del Quarentão, hay un diputado humilde con un *jingle* de *gângsters*, hay voces que denuncian los crímenes del gobierno brasileño, ideas que corren como una bala para invitarnos a asumir el compromiso de pensar-imaginar otra realidad posible distinta de aquella impuesta por una élite institucional corrupta y corrosiva.

El Estado aparece en estos films reconstruido a partir del fuera de campo visual. No vemos policías, no vemos autoridades gubernamentales, no vemos jueces ni verdugos, sería redundante. Basta oír los testimonios y observar las consecuencias que se inscriben en los escenarios explorados, en los cuerpos amputados. Queirós redobla la apuesta y esta vez es el Estado el personaje cuyo protagonismo es relegado a los márgenes del relato. No menos poderoso, pero sí detonante, el aparato institucional de poder gubernamental es aquello que no vemos en el cuadro de las imágenes que se suceden en las películas pero cuyo poder se mide por las consecuencias que ha provocado sobre los cuerpos y espacios que desandan los protagonistas. El Estado y sus instituciones complementarias serán definidas por estas películas como la representación de un poder hipócrita que brega por la fragmentación social basando su discurso disciplinario en falsas promesas de integración representativa real. Un poder que distribuye para vigilar y que sanciona para disciplinar puede también ser denunciado desde el campo del cine. Estas mal llamadas invasiones son protagonistas en la filmografía de Queirós, la idea de crear sentido desde los márgenes devuelve de algún modo el poder de expresión de la periferia. Queirós contribuye a la discusión social al hacer existir aquellas perspectivas adversas al orden impuesto que gobiernan la puesta en escena de sus películas.

¿Desplazar hacia los márgenes? ¿Ordenar para controlar? ¿Sancionar para disciplinar? El cine tiene la capacidad (como arte, como medio de comunicación) de crear nuevos relatos que discuten y cuestionan sentidos mediante la puesta en escena de otras realidades imaginadas y creadas. Las fronteras territoriales se inscriben en los relatos fílmicos a partir de la asimilación del esquema contemporáneo y del diseño arquitectónico de las ciudades funcionales al aparato de control, expresado en los vínculos entre los personajes y sus respectivas historias. Dichas instancias donde se plantean discusiones entre nociones de centro y periferia, estructuran las prácticas discursivas cinematográficas en los filmes analizados: el posicionamiento respecto a la imposición de un espacio asignado, de la enunciación respecto de las invasiones y su poder retomado en el relato audiovisual. De esta manera, pensando a las prácticas discursivas del cine de Adirley Queirós en diálogo con otros discursos al interior del espacio social, apuesto por enunciados que asuman el desafío de pensar al fenómeno disciplinario sin tomar como punto de partida las distancias sociales impuestas sino para reconocer en los márgenes aquel campo de acción donde el poder coercitivo pueda ser contraatacado y sus nominaciones punitivas puedan ser siempre objeto de discusión-construcción.

## Bibliografía

- Benjamin, W. (2010). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. Butler, Judith. Marcos de guerra: las vidas lloradas. México DF: Editorial Paidós Mexicana.
- Boito, M.E.; Espoz, M.B. (2014). *Urbanismo estratégico y separación clasista: Instantáneas de una ciudad en conflicto*. Córdoba: Editorial Puño y Letra.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gaudreault, A. Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gómez Sánchez, A.; Hellín Oruño, P.; San Nicolás Romera, C. (2011). "Los sentidos de la ciencia en el cine: metodología para su análisis" en *Redalyc: Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Estado de México: Razón y Palabra, vol. 16, núm. 78.
- Greimas, A.J. (1976). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa.
- Triquell, X. (coord.) (2012). *Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Triquell, X. y Ruiz, S. (2014). "La dimensión política de los discursos sociales", en *Revista De signos y sentidos* nº 15: El discurso político. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

- Verón, E. (1978). "Discurso, poder y poder del discurso", en *Anais do primeiro coloquio de Semiótica*. Rio de Janeiro: Ed. Loyola e Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro.
- Verón, E. (1983). "Está ahí lo veo, me habla", en *Revista Comunicativa* N°38, Enonciation et cinéma. Paris: Ed. Seuil.
- Verón, E. (1987). "Prefacio", en *Construir el acontecimiento*. Buenos Aires: Gedisa.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

### **Milena Sol Tiburcio González**

Es fotógrafa y realizadora audiovisual. Se licenció en Comunicación Social y colabora en publicaciones de cultura y cine, alternando tareas como periodista y reportera gráfica (*Hoy Día Córdoba, Toma Uno, Deodoro, Desterradxs, Radio Eterogenia*). Participó de proyectos de cine itinerante y trabaja en producciones cinematográficas locales. Recibió una beca para realizar un semestre de periodismo audiovisual en Francia y fue agente de prensa en el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París.

Actualmente integra el Grupo de Estudio de la Imagen del Centro de Investigación y Producción en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

**Contacto:** mile.tiburcio@gmail.com

---

#### **Cómo citar este artículo:**

Tiburcio González, M. (2018). El cine de Adirley Queirós: crítica del espacio urbano-social como escenario punitivo o cómo relatar desde los márgenes. *Toma Uno*, 6(6), 173-182.

