



Lucas Rocha Coimbra da Silva

**Comunidades de cinema e adolescência
em três filmes brasileiros contemporâneos**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Comunicação do Departamento de
Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Andrea França Martins

Rio de Janeiro
Junho de 2020



Lucas Rocha Coimbra da Silva

**Comunidades de cinema e adolescência em
três filmes brasileiros contemporâneos**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Aprovada
pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof^a. Andrea França Martins

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof^a. Claudia da Silva Pereira

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof. Reinaldo Cardenuto Filho

Universidade Federal Fluminense – UFF

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Lucas Rocha Coimbra da Silva

Cineasta, roteirista e pesquisador. Bacharel em Cinema e Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. Escreveu e dirigiu o curta-metragem VHS - Victor Home System, selecionado e exibido em 7 festivais ao redor do mundo.

Ficha Catalográfica

Silva, Lucas Rocha Coimbra da

Comunidades de cinema e adolescência em três filmes brasileiros contemporâneos / Lucas Rocha Coimbra da Silva ; orientadora: Andrea França Martins. – 2020.

138 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2020.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social - Teses. 2. Cinema documentário. 3. Adolescência. 4. Comunidades de cinema. 5. Jean-Louis Comolli. I. Martins, Andrea França. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Aos meus pais, Carlos e Cristiana pelo amor, apoio e confiança incondicionais.
Ao meu irmão Caio, por estar sempre do meu lado.

À memória de Luciano Coimbra Teixeira, meu primo e padrinho.

Agradecimentos

Ao programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), seus professores e todos funcionários.

À PUC-Rio, por tudo que significa em minha vida. Nasci na Gávea, a dois quilômetros da PUC. Meses depois, fui batizado na capela da universidade. Aos 17 anos, passei no vestibular e a PUC era minha primeira opção. Minha mãe tentou me matricular, mas não podia arcar com os custos. Foi aí que o Vice-Reitor, Augusto Sampaio, apareceu e assinou o documento de isenção da matrícula, dizendo: “O sonho não pode morrer”. Posteriormente, consegui uma bolsa de estudos através do rendimento acadêmico, e assim me graduei em cinema.

Ao Professor Augusto Sampaio. Eis aqui, meu caro, a prova de que o sonho está mais vivo do que nunca. Muito obrigado.

À minha mãe, desde sempre meu maior suporte. Não satisfeita em me dar à luz, faz questão de seguir iluminando todos os caminhos que percorro.

Ao meu pai, pela presença constante e amor incondicional.

Ao meu irmão, por ser meu melhor amigo.

Aos meus avós, por todo carinho e suporte de sempre. À minha tia e madrinha, Flávia, sempre disposta a ajudar; tão atenciosa comigo, que aposentou meu anjo da guarda. Aos meus tios Ana e Marcelo, que além de muito carinhosos, sempre ocuparam com maestria o papel de “tios legais” da família; prova disso, é que me mostraram *Blade Runner* quando eu ainda era adolescente. Ao meu primo Rogério, por sua generosidade e apoio em momento crucial dos estudos.

À minha orientadora, Professora Andrea França. Por toda paciência e atenção nas revisões, pelas aulas engrandecedoras, por exigir de mim sempre o máximo. Sem sua orientação, este trabalho não seria possível.

À professora e referência (acadêmica e de vida) Cláudia Pereira, que além de me orientar na graduação, sempre foi grande incentivadora da carreira acadêmica.

À Fernanda e Manuela, psicólogas responsáveis por um trabalho fundamental dentro da PUC-Rio, por me acolherem e me ajudarem a seguir em frente.

A todos os colegas do mestrado, especialmente ao Marcell Carrasco.

A todos os meus amigos e amigas, do meu lado nos momentos felizes e difíceis. Sorte a minha eles não caberem nominalmente nesta página.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

O presente trabalho foi realizado, durante o último ano de sua duração, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Silva, Lucas Rocha Coimbra da; Martins, Andrea França. **Comunidades de cinema e adolescência em três filmes brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro, 2020. p.138 Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O cinema brasileiro contemporâneo tem produzido “comunidades de cinema”, segundo pesquisadores que abordaremos no trabalho. Essas comunidades de cinema organizam diversos processos de constituição da visibilidade cinematográfica daqueles que se encontram desfavorecidos nas lutas nos sistemas de representações. De acordo com o teórico Jean-Louis Comolli, tais lutas são a própria forma das lutas sociais e políticas, e são responsáveis por estabelecer sua visibilidade. Assim, esta dissertação busca indagar como o documentário recente tem dado voz e imagem aos adolescentes – seu rosto, seus gestos, corpos e falas. Esses meninos e meninas adquirem, através do cinema, uma inesperada posição, que lhes permite tornar visível o que não era visto. Para desenvolver o estudo, este trabalho analisa os filmes *A Vizinha do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa, *Um Filme de Verão* (2019), de Jô Serfaty, e *Espero Tua (Re)volta* (2019), de Eliza Capai.

Palavras Chave

Cinema documentário; adolescência; comunidades de cinema; Jean-Louis Comolli.

Abstract

Silva, Lucas Rocha Coimbra da; Martins, Andrea França. (Advisor). **Communities of cinema and adolescence in three contemporary Brazilian films**. Rio de Janeiro, 2020. p.138 Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Brazil's contemporary cinema has been producing communities of cinema, according to researchers we are approaching in this study. These cinema communities manage to organize different cinematographic visibility processes to those who find themselves in disadvantage in the representation system's disputes. According to theorist Jean-Louis Comolli, those disputes are the social and political disputes proper form, and responsible for establishing their visibility. Therefore, this work intends to inquire how recent documentaries are giving voice and image to the adolescents – their faces, their gestures, bodies and speeches. These boys and girls acquire, through cinema, an unexpected position, that enables them to make visible what was once unseen. In order to develop the study, this work analyzes the films *A Vizinha do Tigre* (The Hidden Tiger, 2014), by Affonso Uchôa, *Um Filme de Verão* (Sun Inside, 2019), by Jô Serfaty and *Espero Tua (Re)volta* (Your Turn, 2019), by Eliza Capai.

Keywords

Documentary cinema; adolescence; communities of cinema; Jean-Louis Comolli.

Sumário

1. Introdução	12
2. Filmar a vizinhança	24
2.1. A <i>mise-en-scène</i> no documentário	24
2.2. Conhecer pessoas e encontrar personagens.....	30
2.3. A <i>mise-en-scène</i> da vizinhança	36
2.3.1. Corpos em foco e a influência musical.....	50
2.4. Editar a vizinhança	59
3. A estética criativa do verão periférico.....	66
3.1. Comunidades de cinema.....	66
3.2. A <i>mise-en-scène</i> dos sonhos	70
3.3. A <i>mise-en-scène</i> geográfica.....	85
3.4. A estética da gambiarra	91
4. Adolescência no cerne do cinema e da política	96
4.1. Singularização e subjetivação nos coletivos políticos	96
4.2. A disputa de narrativas e a voz no documentário	100
4.3. Filmar o inimigo: cenas de violência e repressão.....	112
5. Considerações Finais	123
6. Referências Bibliográficas	135

Lista de figuras

Figura 1 – Almoço coletivo	35
Figura 2 – Junim atende ao telefone	37
Figura 3 – Corretivo do colégio como tinta improvisada.....	38
Figura 4 – A câmera e o espelho I	39
Figura 5 – Tensão nos limites do quadro	40
Figura 6 – A câmera e o espelho II	41
Figura 7 – No topo da árvore.....	43
Figura 8 – A carta.....	45
Figura 9 – Negócios turvos.....	46
Figura 10 – Esconderijo estratégico	47
Figura 11 – Coreografia instantânea	52
Figura 12 – Um duelo inusitado.....	53
Figura 13 – Plano médio utilizado na sequência do duelo	54
Figura 14 – Corpos marcados em primeiro plano	55
Figura 15 – Uma disputa pessoal em Contagem	56
Figura 16 – Duelo de esgrima com espetos de churrasco	56
Figura 17 – “Seu personagem de malhação prega o diploma na parede”	57
Figura 18 – Gerações diferentes, passatempos iguais	58
Figura 19 – Mosh no Rock in Rua	59
Figura 20 – Bilhete de despedida.....	63
Figura 21 – Bairro de Contagem: elemento em destaque do começo ao fim... 64	
Figura 22 – Eldo toca sua melancólica canção	64
Figura 23 – No fim, a vida que segue.....	65
Figura 24 – O céu visto dos becos	73
Figura 25 – A dimensão sensorial do verão	74
Figura 26 – Experiência de vida virtual	75
Figura 27 – Afinidades e divergências	76
Figura 28 – As viagens possíveis são virtuais.....	76
Figura 29 – Relação familiar e espiritual	78
Figura 30 – Igreja evangélica: personagem dentro, câmera fora	79
Figura 31 – Caio canta na igreja	79
Figura 32 – Figuras oníricas.....	80
Figura 33 – Primeiro elas o cercam.....	80
Figura 34 – No final ele as segue.....	81
Figura 35 – Clipe japonês em Rio das Pedras	82

Figura 36 – Uma música na cabeça e uma câmera na mão	84
Figura 37 – Auto-mise-en-scène da insônia	84
Figura 38 – Detalhes do próprio corpo em evidência	85
Figura 39 – O bairro em destaque.....	85
Figura 40 – Trânsito entre poças.....	86
Figura 41 – A criação artística em foco	86
Figura 42 – Quantas cidades existem dentro de uma cidade?	87
Figura 43 – Verão possível	88
Figura 44 – Plano e contra plano	89
Figura 45 – Diálogo entre Karol e o ventilador	89
Figura 46 – Amor de verão.....	90
Figura 47 – Chuva de verão.....	91
Figura 48 – Banda de garagem? Banda de laje	92
Figura 49 – O Canadá é aqui	92
Figura 50 – Estúdio improvisado	93
Figura 51 – O chroma key volta para o sofá	93
Figura 52 – A Suíça é na Zona Sul	95
Figura 53 – Fondue ou consequência	95
Figura 54 – Ocupação estudantil na Assembleia Legislativa	101
Figura 55 – Congresso Nacional dos Estudantes de 2017	102
Figura 56 – Ocupação e revolução	102
Figura 57 – Trio Protagonista	103
Figura 58 – Mulheres na linha de frente.....	105
Figura 59 – Imagens da Cracolândia	108
Figura 60 – Viatura ronda a escola à noite.....	109
Figura 61 – Roda de alunos em frente ao portão	110
Figura 62 – A rebelião dos pinguins: inspiração chilena	111
Figura 63 – Discurso de Guilherme Boulos como estopim.....	111
Figura 64 – Atuação dos cinegrafistas	113
Figura 65 – Faces da sociedade que legitima a violência do Estado	115
Figura 66 – “Bota para correr! Acaba com a bagunça aí, logo”	115
Figura 67 – Registro do caos e da violência policial.....	116
Figura 68 – Resquícios de civilidade na primeira abordagem	117
Figura 69 – Violência desmedida	117
Figura 70 – A frieza violenta à serviço da lei.....	118
Figura 71 – Depoimentos sobre abordagem policial	119
Figura 72 – Entrevista interrompida	119

Figura 73 – Profundidade de campo: ação que ilustra o discurso.....	120
Figura 74 – Abordagem diária	120
Figura 75 – Alex entra no filme e Koka o entrevista	121
Figura 76 – Nota fiscal, documento essencial	122

1. Introdução

Desde a época em que estudava no Ensino Médio, e começava a me interessar por cinema, um tema que me chamava atenção era a forma com a qual os adolescentes eram representados nas mídias. Lembro como se fosse ontem de chegar em casa depois de um dia cheio de aulas, ligar a televisão me deparar com o universo ficcional escolar e adolescente da novela *Malhação*, veiculada pela Rede Globo¹.

Depois de ficar horas confinado em uma sala junto a outros indivíduos da mesma faixa etária que a minha, parecia gritante as diferenças que existiam entre as pessoas com as quais eu convivia, e a forma com a qual elas eram representadas na novela. O elenco de *Malhação* era formado em sua maioria por jovens adultos, com o corpo não só formado, como trabalhado para se adequar aos padrões estéticos da mídia². Enquanto isso, os adolescentes que eu via pareciam mais inseguros de si, já que tantos seus corpos quanto suas personalidades passavam por transformações que explicitavam um meio do caminho entre a infância e a idade adulta. Eu acreditava ser essa a essência geradora dos conflitos adolescentes, uma idade impactada pelas primeiras grandes transformações, mudanças, escolhas e definições da vida de um indivíduo.

Conforme eu desenvolvía esse senso crítico em relação às representações midiáticas da adolescência que consumia, sentia vontade de me aprofundar nesse assunto, junto à necessidade de buscar referências teóricas para iluminar minhas indagações a respeito. Portanto, quando direcionei minha formação acadêmica para a área de cinema, foi este o primeiro tema que me incentivou a pesquisar e desenvolver um estudo.

¹ De nenhuma forma busco aqui inferir um julgamento de valor em relação à “*Malhação*”, que até pelo meu entendimento veio se desenvolvendo ao longo dos anos e se aproximando cada vez mais de um universo ficcional adolescente verossímil. Insiro aqui esse elemento pois essa relação com a versão antiga da novela talvez tenha sido o ponto de partida para minhas indagações a respeito da representação no audiovisual, que alguns anos mais tarde se voltariam totalmente para o cinema.

² “Na atual cultura brasileira, a imagem de juventude evoca beleza, sedução, trabalho, saúde e vitalidade. (...). Nessa ficção televisual, os corpos são sempre jovens, bonitos, bronzeados de sua própria luminescência, portanto, felizes, incapazes de se sentirem feios, fracos ou doentes. Eles são tão bonitos, que não adoecem, não sofrem nenhuma enfermidade e jamais morrem. Em *Malhação* ninguém tem sequer um resfriado. Seus corpos estão sempre belos e felizes, sempre risonhos, comem iguarias naturais e acompanham o ritmo frenético das 'harpas' eletrônicas” (Silva e Gomes, 2008).

Assim, no início da minha pesquisa acerca do tema “adolescência”, ainda na graduação do curso de cinema, me deparei³ com uma entrevista do sociólogo francês Pierre Bourdieu, intitulada “A juventude é apenas uma palavra”⁴. A entrevista é focada em discussões a respeito não só da juventude, mas também sobre como as diferentes faixas etárias exercem diferentes papéis dentro da sociedade.

Nessa entrevista, Bourdieu desenvolve algumas reflexões em torno da adolescência e como ela é percebida por diferentes períodos históricos e correntes filosóficas. Para o sociólogo, o universo da adolescência é o da irresponsabilidade provisória, o qual ele chama de *no man's land* social (Bourdieu, 1983). No centro desse universo, há um indivíduo que é criança para algumas coisas e adulta para outras, e que transita em campos conflitantes do âmbito social. Bordieu considera isso um fato social importante, uma vez que, segundo ele, “um dos efeitos mais poderosos da situação de adolescente decorre desta espécie de existência separada que os coloca socialmente fora do jogo” (Bourdieu, 1983, p.4).

Ao retornar o tema na minha pesquisa de mestrado, e entrar em contato com o que havia de mais recente na filmografia brasileira que abordava questões da adolescência, as palavras de Bourdieu reverberavam em minha cabeça, em sintonia com o que estava sendo produzido por jovens realizadores no Brasil. Se, para o sociólogo, uma pessoa no período da adolescência está em um lugar suspenso ou separado em relação à sociedade, o que seria possível dizer dessa mesma pessoa caso ela vivesse em um local periférico dentro de um país notoriamente marcado por uma colossal desigualdade social? Quais os impactos que tal contexto poderia gerar nesse indivíduo ainda no início de um processo de formação, autoconhecimento e entendimento do mundo ao seu redor? Quais choques e deslocamentos se dão à medida em que o mundo se torna mais globalizado, e o acesso a informação e à cultura se torna democratizado através da internet? E o que acontece àqueles que sequer têm acesso aos seus direitos básicos, quanto mais às novas ferramentas e *gadgets* modernos? Não estariam eles então duas vezes “fora do jogo”, à margem da margem? Naturalmente, coloco todos questionamentos sob a ótica do cinema brasileiro contemporâneo: quais estratégias e dispositivos os

³ O texto de Bordieu foi indicação da orientadora do meu TCC, a Prof.^a Cláudia da Silva Pereira.

⁴ BORDIEU, Pierre, “A Juventude é apenas uma palavra” in: **Questões de Sociologia**, Editora Marco Zero Limitada, Rio de Janeiro, 198

realizadores estão criando, pesquisando e desenvolvendo para trabalhar com os adolescentes?

Assistindo aos três longas-metragens que acabei por selecionar como objetos de estudo, muitos dos questionamentos citados começaram a encontrar um ponto de reflexão, enquanto algumas perguntas eram respondidas, outras se ramificavam, gerando novas inquietações. O mais relevante então foi perceber que tais questões atravessavam todos esses filmes, e assim comecei a estabelecer um diálogo entre as obras. São elas: *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa, *Um Filme de Verão* (2019), de Jô Serfaty, e *Espero Tua (Re)volta* (2019), de Eliza Capai.

Em *A Vizinhança do Tigre*, encontra-se um registro íntimo e realista dos diversos momentos que compõe a rotina de um grupo de adolescentes que são amigos e moradores da periferia de Belo Horizonte. Em um debate com o professor César Guimarães na UFMG⁵, o diretor Affonso Uchôa falou abertamente sobre como seu entendimento a respeito da maneira de filmar os garotos foi se transformando à medida em que passava a conhecê-los melhor. Seu planejamento consistia em filmar planos mais estáticos e demorados, mas logo percebeu que os corpos dos personagens pediam “outra forma”, afirmando que se continuasse como antes não conseguiria fazer com que eles aparecessem no filme, e acabaria os constrangendo. Um bom exemplo disso é quando Uchôa conta a reação do personagem Junim às demoras para acertar o enquadramento na câmera com tripé. Para lidar com a impaciência do personagem, e fazer jus a sua energia, adotou a câmera na mão. Com o tempo de convívio, o diretor foi se sentindo mais à vontade para propor cenas e situações, pois passou a conhecer melhor seus próprios personagens e a maneira que preferiam trabalhar.

Em *Um Filme de Verão* (2019), de Jô Serfaty, a *mise-en-scène* também é resultado da aproximação da diretora com o seu elenco, um grupo de adolescentes de Rio das Pedras. No bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, Serfaty idealizou e coordenou um projeto multidisciplinar⁶ que oferecia oficinas de audiovisual,

⁵ FAFICH, Cineclube. **Debate com César Guimarães, Affonso Uchôa e Neguim após a exibição do filme *A Vizinhança do Tigre***. 2016. (50m11s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vPlevlV7rds>, acesso em 07/01/2019.

⁶ GARRETT, Adriano. “‘Escapando por aí’ em Rio das Pedras: uma conversa sobre Um Filme de Verão”. **Cine Festivais**. Disponível em <https://cinefestivais.com.br/jo-serfaty-e-isaac-pipano-falam-sobre-um-filme-de-verao/>, acesso em 02/06/2019.

performance, arte sonora, dança, entre outras atividades. Foi aí que se iniciou uma metodologia criada para o filme, que durou seis anos, e cujos efeitos na tela são notáveis: a sensação que dá é a de que os personagens de fato têm suas vozes, corpos, ideias e emoções representados de uma maneira condizente com a subjetividade de cada um. Eles claramente não estão ali para se adequar a um padrão, ou a uma narrativa preexistente, estão apenas sendo, da maneira que querem e que podem ser. Em debate após a exibição do longa-metragem, na PUC-Rio, Serfaty deixou bem claro que sua intenção era justamente criar junto com os próprios adolescentes uma realidade fílmica que fosse verossímil não só à vida deles, mas ao que eles almejam fazer dela.

O documentário *Espero Tua (Re)volta* (2019), dirigido por Eliza Capai, narra as reviravoltas políticas que aconteceram no Brasil desde as manifestações de junho de 2013, que culminaram no processo de impeachment da então presidenta Dilma Rousseff e posteriormente na eleição de um presidente representante da extrema-direita. A narrativa do filme se desenvolve através do ponto de vista de três adolescentes que participaram ativamente das ocupações contra a reorganização das escolas em São Paulo, proposta pelo governo de Geraldo Alckmin em 2015, além das manifestações que tomaram as ruas do país desde 2013. *Espero Tua (Re)volta* foi exibido na PUC-Rio, seguido de debate com a produtora do longa, Mariana Genescá. A produtora contou que, impressionada com a organização e consciência política dos estudantes, a diretora Eliza Capai se apropriou de imagens gravadas por cinegrafistas de dentro das ocupações, e depois de um extenso trabalho de pesquisa definiu os três protagonistas que guiariam a narrativa. O roteiro também foi construído de maneira conjunta com os adolescentes, que adaptaram as informações ao seu modo de falar e às questões que lhes eram mais caras. Dessa maneira, Capai busca entender as questões colocadas pelo movimento estudantil, que segundo ela, “são as de gênero, feminismo, a da disputa entre autonomistas e entidades estudantis, com ou sem partido”⁷.

De acordo com a pesquisa de César Guimarães a respeito de “comunidades de cinema”, é necessário indagar como o documentário contemporâneo pode

⁷ BITTENCOURT, Julinho. O novo movimento estudantil brasileiro no filme “Espero Tua (Re)volta”, de Eliza Capai. **Revista Fórum**. Disponível em <https://revistaforum.com.br/cultura/o-novo-movimento-estudantil-brasileiro-no-filme-espero-tua-revolta-de-eliza-capai/>, acesso em 05/06/2019.

mostrar “não só o rosto, mas também os gestos, os corpos e os discursos de todos aqueles que, *incluídos por exclusão* na cena da política – segundo a conhecida expressão de Jacques Rancière (2005) –, alcançam uma posição que lhes permite tornar visível o que não era visto ” (Guimarães, 2015, p.2). Os esforços do diretor e diretora dos três filmes citados caminham na direção apontada pela expressão de Rancière, e de fato podem nos ajudar a entender quais os modos e as maneiras de representar esses “incluídos por exclusão”, ou “fora do jogo duas vezes” através do cinema.

As escolhas de direção dos três documentários também revelam um entendimento de como “as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade” (Ribeiro, 2017, p.37) e atuam na construção de um movimento de resistência justamente a essas opressões. Através da criação de dispositivos que potencializem a representação⁸ de sua subjetividade no cinema, eles têm uma oportunidade de consolidar seus corpos e seus discursos no imaginário de um cinema brasileiro acostumado a priorizar e naturalizar as experiências violentas dos adolescentes nas favelas e periferias. Assim, a partir do estudo da prática documentária, será possível revisar as teorias do cinema que se mostram fundamentais para o entendimento dos filmes produzidos no Brasil recentemente.

É importante ressaltar que a dimensão de representação apresentada pelo crítico e documentarista Jean-Louis Comolli serve como uma chave de entendimento fundamental ao presente trabalho. O crítico parte da noção de que o espectador é corresponsável pela *mise-en-scène*, a medida em que o seu olhar produz uma leitura a partir de um retrato da realidade. Dessa forma, a representação é “algo que se fabrica comigo e que eu fabrico com o outro ” (Comolli, 2008, p.98) e estaria estritamente ligada à ideia da consciência, pois, ao se voltar para si, o espectador tem a oportunidade de entender que sua visão revela de onde e como ele vê. Portanto, para Comolli, a própria *mise-en-scène* configura-se como um fato social, já que o olhar que a compõe detém um poder, ou uma potência. Segundo o crítico, as representações sempre estiveram em luta umas com as outras, e tais embates são responsáveis por revelar e conferir visibilidade às lutas sociais e políticas. (Comolli, 2008, p.100 e p.101)

⁸ Nas palavras de Jean-Louis Comolli, “ ‘Representação’ designa tanto *mise-en-scène* quanto sistema político” (Comolli, 2008, p.8).

O documentarista e etnógrafo Jean Rouch escreveu: “O cinema é a única arma que possuo para mostrar ao outro como eu vejo. ” De acordo com João Moreira Salles, tal frase nos permite entender que “documentários não são exatamente sobre os outros, mas como documentaristas mostram os outros”. A representação de algo seria então a criação de outra coisa, no caso, um personagem.

Os três documentários analisados neste trabalho adaptam a *mise-en-scène* aos espaços, aos corpos e à rotina de seus personagens, e o fazem com a consciência de que só assim estarão sendo justos com a representação que está sendo criada em conjunto com eles. Este fato recorrente revela um caminho encontrado por produções nacionais para trabalhar com adolescentes, o de conferir maior importância à sua voz e procurar entender como representar esteticamente seus anseios e desejos.

Analisando todo processo de produção e direção dos filmes selecionados para dissertação, que valorizam a própria *mise-en-scène* que os adolescentes são capazes de produzir, percebe-se uma coerência entre eles. Para retratar os adolescentes da forma mais fiel à realidade possível, é necessário que haja uma imersão do cineasta para dentro desse universo. Um filme que serve como contraponto a essa metodologia é *Últimas Palavras* (2015), de Eduardo Coutinho.

No último documentário de Coutinho, o cineasta adere a um método que não parece surtir o efeito esperado. Após selecionar adolescentes, ele os entrevista sozinhos, em uma sala de aula vazia. No entanto, os depoimentos parecem limitados pela relação com seu entrevistador, como se os jovens estivessem envergonhados, ou tentando reproduzir um discurso que não condiz com sua realidade. O próprio diretor admite sua frustração na abertura do longa-metragem, relatando à equipe no *set* de filmagem que o pouco tempo que tem com os adolescentes não é o suficiente para quebrar a “barreira” imposta por eles.

Em *A Vizinhaça do Tigre* e *Um Filme de Verão*, o retrato da adolescência periférica é desenvolvido pelo diretor e diretora em conjunto com os personagens, cujos discursos e interações são potencializados através das estratégias e dispositivos propostos, o que resulta em uma espécie de *mise-en-scène* compartilhada. Juntos, os três filmes mostram que a fim de desenvolver narrativas que sejam condizentes ao universo dos adolescentes, são importantes estratégias para “adentrar” este mundo, como incursões na rotina, nos conflitos e interesses dos mesmos. *A Vizinhaça do Tigre* e *Um Filme de Verão* realizam essas incursões de

maneira direta, uma vez que o diretor e diretora desenvolveram relações com seus personagens, a fim de conhecê-los melhor.

Pode-se dizer que o documentário *Espero Tua (Re)volta* assume uma abordagem indireta, já que inicialmente os personagens foram observados em filmagens de outras pessoas, e trazidos para conduzir a narrativa cinematográfica posteriormente. Assim, as estratégias de produção diferem no que tange à aproximação dos adolescentes, pois foram selecionados após uma rigorosa pesquisa. Por vezes, a diretora Eliza Capaldi também utiliza práticas clássicas do documentário, como entrevistar o personagem confinado em um enquadramento pré-definido, algo contrário à proposta das obras de Affonso Uchôa e Jô Serfaty.

Portanto, estabelece-se também um diálogo entre *Espero Tua (Re)volta* e as práticas documentais exercidas pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch, que ficaram conhecidas como *cinema vérité*.⁹ Rouch trabalhou com o método de inserir os personagens na narração do filme na mesa de montagem: eles fazem comentários, trazem impressões e narram o filme numa espécie de conversa entre eles.¹⁰

Espero Tua (Re)volta assume que seu potencial está concentrado na voz de seus personagens, o que é notável na maneira como a narrativa é construída para ser guiada pelos adolescentes, que por vezes apresentam pontos de vista diferentes. Assim como nos outros dois filmes, também há o gesto de permitir que a vida real invada a cena. Talvez o melhor exemplo disso seja quando um adolescente é parado e revistado pela polícia ao chegar a uma entrevista para o documentário. Esse conflito invade a proposta inicial e toma conta da cena, talvez por captar algo que expresse melhor a realidade dos personagens do que qualquer fala.

⁹ “Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinema vérité* ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kinopravda*. Como “cinemaverdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro.” (Nichols, 2005, p.155)

¹⁰ Em *Crônica de um Verão* (1961), filme realizado por Jean Rouch em parceria com o sociólogo Edgar Morin, os próprios diretores aparecem em cena discutindo sobre a sinceridade que um relato pessoal pode assumir frente à câmera. De acordo com Bill Nichols, a presença dos cineastas “assume importância acentuada, desde o ato físico de “captar a imagem”, (...) até o ato político de unir forças com aqueles que representam seus temas” (Nichols, 2005, p.155). Na parte final de *Crônica de um Verão*, os personagens do filme assistem à montagem das imagens e são convidados a tecer comentários e reflexões críticas a respeito do que assistiram.

O segundo capítulo desta dissertação, “Filmar a vizinhança”, tem o filme *A Vizinhança do Tigre* como principal objeto de estudo, e o usa como ponto de partida para discussão a respeito dos modos de fazer cinema. Neste primeiro momento do trabalho, discute-se a *mise-en-scène* no campo do documentário, norteadas pelo trabalho dos pesquisadores Fernão Pessoa Ramos e César Geraldo Guimarães, que nos ajuda a perceber todas as possibilidades da cena documental e como se dá seu entendimento ao longo do desenvolvimento da linguagem audiovisual.

Com base em entrevistas e debates com o diretor do longa-metragem, Affonso Uchôa, busca-se entender como os artifícios de direção trabalham para extrair dos personagens ações, expressões e diálogos com um alto grau de realismo, autenticidade e pertencimento ao universo registrado, de uma forma que eles mesmos se sentem plenamente à vontade para compartilhar ideias na criação da cena. É estabelecido um diálogo alinhado aos conceitos e questões colocadas pelo teórico e documentarista Jean-Louis Comolli, cujos estudos indagam como filmar o outro sem dominá-lo ou reduzi-lo, e questionam como construir para o espectador “um percurso de liberdade e de subjetividade” (Comolli, 2008, p. 30).

No terceiro capítulo, “A estética criativa no verão periférico”, o filme dirigido por Jô Serfaty passa a ser o objeto principal de discussão. Dessa forma, procuro estender a reflexão a respeito dos modos de fazer cinema para perceber outras possibilidades metodológicas na criação e desenvolvimento tanto do roteiro quanto da *mise-en-scène* documental. A análise das estratégias de criação e produção desenvolvidas pela diretora e sua equipe, que possuem diferenças e semelhanças em relação ao filme analisado no capítulo anterior, mostram como a identidade e subjetividade dos adolescentes podem ser transferidos para tela aliados aos seus corpos e discursos. A conversa realizada com a diretora de *Um Filme de Verão* revela as intenções e descobertas trazidas na forma dos dispositivos utilizados para “extrair” e potencializar a voz dos personagens em cena.

Outro ponto de reflexão provocado pelo longa-metragem é o uso de gambiarras, notáveis em diversos momentos do filme. Para entender essa dimensão estética que atravessa a obra, este trabalho buscou o conceito de “processogambiarra” explorado por Helena Assunção e Ricardo Mendonça, no artigo “A estética política da gambiarra cotidiana”. Segundo os autores, “Entender a gambiarra como *processo* significa apreender como o ‘modo de fazer’ implica reapropriação de ideias ou matérias e alguma dose de improviso e criatividade para

ligar com necessidades específicas ” (Assunção e Mendonça, 2016). Pretende-se assim investigar como esse conceito dialoga com *Um Filme de Verão* e sua importância na consolidação do potencial criativo das periferias.

No quarto capítulo deste trabalho, “Adolescência no cerne do cinema e da política” o documentário *Espero Tua (Re)volta* é incluído como principal objeto de estudo. A experiência individual e o senso de comunidade são dois temas importantes que atravessam as imagens, principalmente as registradas nas ocupações. Uma referência central para discussão é o artigo de André Duarte sobre os coletivos políticos à luz das noções de comunidade pensadas por Jean-Luc Nancy e Roberto Esposito, pois traz reflexões consideradas “cruciais para o entendimento das formas de ação política e de resistência promovidas pelos novos coletivos políticos” (Duarte, 2014, p.211). Além disso, também abordo as noções de Hannah Arendt e Michael Foucault regatadas pelo pesquisador, para compreender os modos de ação dos coletivos políticos autônomos.

Dessa forma, constrói-se uma análise do filme de Eliza Capai a fim de entender a importância da “voz” e dos diferentes pontos de vista no campo do documentário. No caso de *Espero Rua (Re)volta*, investiga-se as razões e modos pelos quais a narração fragmentada trabalha os acontecimentos políticos recentes no Brasil. As obras dos autores escolhidos para trabalhar estabelecem “um constante diálogo entre a reflexão filosófica e as questões políticas mais urgentes de seu próprio tempo” (Duarte, 2014, p.211). Esse gesto teórico inspira sua investigação a respeito dos novos coletivos políticos, e aponta uma direção que esta dissertação também pretende seguir.

Os estudos do teórico e documentarista Jean-Louis Comolli são de grande aplicabilidade para ler e entender as imagens suscitadas pelos documentários que aqui servem de objeto. O crítico estabelece uma concepção de documentário que atenta para suas potencialidades criativas de invenção, sem que isso desloque o filme para o campo da ficção. Pelo contrário, para Comolli, as invenções a que ele se refere tem mais a ver com o “experimento, o corpo, os afetos, e muito menos a ver com o intelecto, o plano, o roteiro.”¹¹ Para ele, a diferença marcante entre a ficção e o documentário está na escolha do diretor entre acolher a *mise-en-scène* do

¹¹ CAIXETA, R.; GUIMARÃES, C. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: COMOLLI, J. L. **Ver e Poder**, A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008, p.45.

outro e usá-la como objeto em prol de sua visão estética, ou de seu roteiro pré-definido. O primeiro gesto identificaria um documentário, enquanto que o segundo seria característico da ficção.

As práticas documentais cuja teoria Comolli desenvolve nos artigos organizados em *Ver e Poder, A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (2008) dialogam diretamente com a metodologia observada nos filmes em questão. “Reduzir a distância entre a câmera e aqueles que ela filma”, “colocar-se à escuta das pessoas”, “organizar o menos possível”, e sobretudo a exaltação à capacidade daqueles que são filmados de “produzir a *mise-en-scène* de si mesmos”. Todos esses conceitos são fundamentais na leitura das imagens de documentários como *A Vizinhaça do Tigre* e *Um Filme de Verão*, que são desenvolvidos no limiar que existe entre o real e a ficção.

Ainda resgato o pensamento de Comolli no quarto capítulo, quando o teórico trabalha as noções de “como filmar o inimigo”, realizadas a partir de suas experiências ao documentar as figuras que compunham a F.N. (Frente Nacional)¹² em seus avanços políticos protagonizados pelo partido na França dos anos 80. Considero as observações metodológicas do teórico pertinentes para refletir sobre como o cinema pode ser usado como uma ferramenta política, e quais seriam as melhores maneiras de registrar personalidades “inimigas”, e a quais práticas o documentarista deve atentar. Através do diálogo com o trabalho de Comolli, desenvolvo minha análise sobre as cenas de repressão e violência policial que figuram em *Espero Tua (Re)volta*.

Todas essas práticas e observações enumeradas e desenvolvidas por Jean-Louis Comolli são aqui de grande valia, pois, além de guiar uma direção metodológica para os que buscam realizar documentários atualmente, refletem e auxiliam no fundamento teórico das produções aqui investigadas. Assim, entende-se que a perspectiva a qual Comolli submete a ótica do cinema ajuda a esclarecer a proposta dos documentários analisados neste trabalho.

Segundo o crítico e teórico Bill Nichols, os documentários possuem a capacidade de representar o mundo histórico através de um registro fotográfico construído a partir de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Através da representação, os documentários tornam-se “uma voz entre muitas numa arena

¹² Partido político francês de extrema-direita que, em 1984, se consolidou como a principal força do nacionalismo de direita na França.

de debate e contestação social” (Nichols, 2005, p.73). O teórico coloca que o fato dos documentários não serem uma reprodução da realidade, é justamente o que lhes confere uma voz própria. Essa voz seria então o meio pelo qual uma visão singular do mundo passa a ser conhecida. Assim, na perspectiva de Nichols, os modos de documentário trabalham para representar aspectos do mundo histórico de seus próprios pontos de vista distintos. Segundo ele, essa relação que o documentário estabelece com o mundo histórico é que o diferencia da ficção.

De acordo com o professor e teórico Fernão Pessoa Ramos, os conceitos estabelecidos por Nichols como “voz” e os diferentes “modos” de representação documentária foram responsáveis pela inauguração de um segundo momento no pensamento sobre o documentário no século XX, e delinearam os paradigmas dentro dos quais a reflexão sobre o campo se move até hoje. Dessa forma, os estudos de Nichols também constituem um ponto de partida teórico para leitura e análise dos filmes selecionados para este estudo, cujas práticas estão amplamente relacionadas aos avanços teóricos do campo documental.

Aprofundando a discussão sobre os modos de fazer cinema, realiza-se neste trabalho uma revisão bibliográfica a respeito da *mise-en-scène* dentro do campo do documentário, norteadas pelo trabalho do já citado Jean-Louis Comolli e dos pesquisadores Fernão Pessoa Ramos e César Geraldo Guimarães. Há uma ideia de Ramos que me parece central para o que pretendo investigar com esta dissertação: a valorização do que ele entende como sujeito-da-câmera, cuja presença “funda a tomada, ao transformar ação em encenação” (Ramos, 2004, p.22). Segundo ele, os corpos encenam tanto para o espectador futuro, quanto para o sujeito-da-câmera, e a interação que há entre os dois é parte integrante da criação autoral. Assim, tão importante quanto a análise estética dos filmes, é uma investigação a respeito das relações que estavam por trás dessas produções, o que será abordado em cada capítulo.

Os filmes que são objeto de estudo desta dissertação operam por esta lógica e a levam ao limite, criando relações de anos entre os diretores e os personagens, amplificando a confiança e a cumplicidade entre o corpo filmado e o sujeito-da-câmera. Neles, a relação que se configura entre o diretor e o adolescente, ou entre a equipe e o personagem, revela-se a força motriz da encenação, da busca pela *mise-en-scène* que melhor expresse a subjetividade do personagem. Por isso, a noção foucaultiana de subjetivação ético-política é aqui uma chave de leitura para

perceber a importância da constituição do sujeito através de seus exercícios, discursos e práticas. Segundo o filósofo, a constituição do eu no presente se mostra uma “tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade, que afinal, não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo.” (Foucault, 2010, p.225 apud Duarte, 2014, p.220).

Assim, esta dissertação se estrutura a partir da escolha de um filme por capítulo e, a partir daí, segue dissecando as estratégias de direção e produção das realizações. Busco dessa forma analisar o impacto que os dispositivos criados exercem não apenas sobre as obras em questão, mas também sobre os diretores e seus personagens. Também busco refletir sobre sua relevância política dentro do contexto específico contemporâneo, sob a perspectiva do olhar que o cinema brasileiro tem conferido à adolescência, sobretudo periférica. Os estudos teóricos do cinema e principalmente do campo do documentário são inseridos à medida em que forem sendo exemplificados pelos objetos de estudo em questão, a fim de consolidar um apanhado teórico que esteja em constante diálogo com as práticas do cinema e com o mundo de hoje.

2. Filmar a vizinhança

2.1. A *mise-en-scène* no documentário

O pesquisador David Bordwell afirma que a *mise-en-scène* “compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera” (Bordwell, 2008, p.33). No entanto, no documentário, o conceito compreende critérios diferentes daquelas da ficção, e se concentra nas ações e expressões: gestos, olhares, movimentos, palavras. Além disso a *mise-en-scène* abrange não só quem está sendo filmado, mas também a interação que se estabelece com aquele que o filma e seu equipamento cinematográfico.

De acordo com o teórico Fernão Pessoa Ramos¹³, o conceito de *mise-en-scène* deve muito ao olhar de André Bazin, mas é a geração Nouvelle Vague que “abre os olhos dos espectadores iniciados para uma visão estilística do cinema que vai além da elegia do ‘cinema puro’ das vanguardas dos anos 1920”.

A noção de *mise-en-scène* pode ser entendida de modo amplo, mas um ponto deve ser realçado: procedimentos de montagem, que definiram a essência da nova arte na primeira metade do século XX, encontram-se, agora, em segundo plano. No universo valorizado pela *mise-en-scène* (a constituição cênica espacial), o movimento e a expressão dos corpos em cena têm destaque. (Ramos, 2012, p.19)

Em sua revisão acerca do termo, o teórico também recorre à descrição de Michel Mourlet (2008), que entende a *mise-en-scène* enquanto “*mise-en-place*”¹⁴ de atores e objetos em seus deslocamentos no interior do quadro, cujo âmago está nas “atitudes e reflexos corporais dos atores”, ou em outras palavras, “na sintonia de um gesto com seu espaço”. Segundo Ramos, a *mise-en-scène* “designa o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõe a cena e sua futura disposição narrativa” (Ramos, 2012).

De acordo com o teórico, ação e expressão constituem o núcleo dos procedimentos que caracterizam a encenação fílmica, e esse seria o “coração” da

¹³ RAMOS, Fernão Pessoa. A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. In: **REBECA** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, nº1, 2012.

¹⁴ Termo francês que significa “pôr em ordem, fazer a disposição”, bastante utilizado na área da gastronomia.

cena cinematográfica e sua narrativa. Portanto, para articular o conceito de *mise-en-scène* ao campo do documentário, é preciso recortá-lo nas “especificidades do movimento e da expressão do corpo em cena e nas diversas modalidades de interação com o sujeito que sustenta a câmera”. (Ramos, 2012, p.22)

Conforme atesta Ramos, a tomada no documentário é fundada pela presença do sujeito-da-câmera, que seria o responsável por transformar a ação em encenação. De acordo com o teórico, os corpos encenam para o sujeito que os encara face a face e dirige suas ações – mas que também agrega a dimensão de um espectador futuro. O corpo filmado encarna ação e afeto em sua movimentação e expressão, e interage ativamente com a dimensão presencial do sujeito-da-câmera, literalmente o sujeito que sustenta a câmera no mundo, fora do campo da cena. Esse corpo não age por conta própria: ele se expressa para a câmera, dentro das proposições determinadas *a priori*. Todo esse processo pode parecer aproximar metodologicamente o documentário da ficção, mas de acordo com os estudos de Comolli, o ato de incorporar elementos da realidade e deixar que eles impregnem o filme é justamente o que o faz se diferenciar.

(...) quanto mais o filme documentário faz valer potência que lhe é própria – encarnada num dispositivo e numa *mise-en-scène* capazes de, simultaneamente, acolher o outro filmado e se submeter ao risco do real –, mais ele afirma sua distinção em relação à ficção. (Caixeta, R.; Guimarães, C. 2008, p.49)

É interessante notar que o sujeito-da-câmera em um set de filmagens raramente é o diretor. Na maioria das vezes, quem está por trás da lente é o diretor de fotografia com sua equipe. O diretor pode se afastar e acompanhar tudo que as lentes enquadram através de um monitor conectado à câmera. No entanto, em documentários e filmes de baixo orçamento, é mais comum que o diretor acumule funções, e opere a câmera, por exemplo. Pelo menos, é o caso do longa-metragem em análise neste capítulo.¹⁵

¹⁵ Em *A Vizinhança do Tigre*, Uchôa chegou a operar a câmera e o som ao mesmo tempo em alguns momentos. No máximo, havia uma ou duas pessoas para ajudá-lo durante as gravações. Esse ambiente intimista do set de filmagens certamente contribuiu para elaboração da *mise-en-scène*, uma vez que a presença constante do diretor trocando ideias e impressões com seus personagens possibilitou o desenvolvimento conjunto das cenas. A relação entre os corpos que encenavam e o sujeito-da-câmera foi explorada através de diversas e contínuas modalidades de interação, que se transformaram ao longo do tempo.

Segundo Ramos, o cinema direto, no final dos anos 50, descobriu que “a encenação para a câmera rendia arte, que as imagens resultantes (mesmo com o recuo do sujeito-da-câmera) eram intensas e cheias de poesia. ” Juntamente, veio a noção de que “as pessoas transformavam-se facilmente em personagens, flexionadas pela presença do sujeito-da-câmera”. O teórico ainda ressalta que o desenvolvimento da cena poderia ser explorado “um acontecer, na intensidade sua radical indeterminação e ambiguidade. ”¹³ Essa é uma ideia também trabalhada por Comolli, principalmente quando aborda em seus escritos a noção de fazer cinema sob o risco do real.

Na perspectiva de Comolli, quando um encontro¹⁶ entre duas ou mais pessoas é filmado, do ponto de vista da ficção sabe-se que ele “de fato aconteceu (pois foi filmado) e que ele é fictício (posto que foi filmado) ”. No entanto, tratando-se de um documentário, sabe-se que o encontro é real, “pois de outro modo não poderia ter sido filmado”. Por isso, para o teórico, a “dose de realidade” e a “crença na realidade fílmica” é maior do ponto de vista documentário (Comolli, 2008, p.171).

Há também para Comolli uma dialética que ele supõe “vital para o cinema”, a que diz respeito às dúvidas que um espectador pode desenvolver sobre a veracidade do que é filmado:

No cinema, a dúvida, já que ela é articulada com a verdade da inscrição, sempre é trazida por uma crença; dúvida e certeza se combatem e voltam a atuar em um movimento sincrônico, e essa alternância define o lugar do espectador como lugar incerto, móvel, crítico. (Comolli, 2008, p.171)

No caso dos filmes analisados nesta dissertação, essa dimensão da dúvida é interessante de ser levada consideração. Um espectador desavisado de *A Vizinhaça do Tigre*, ou *Um Filme de Verão* possivelmente vai passar parte da sessão se perguntando se o que assiste é “real” ou “ficcional”. Ou seja, sua experiência fílmica e sua relação com o filme serão influenciadas ou até fundadas por esse “movimento complexo da crença e da dúvida”, citado por Comolli.

Ainda na perspectiva do teórico, o cinema documentário abrange a possibilidade de se ocupar do que ele chama de “fissuras do real, daquilo que resiste,

¹⁶ “O exemplo do ‘encontro filmado’ permite definir a inscrição verdadeira como *verdade de inscrição de um movimento em um movimento* (aquele da fita do filme); o *realismo nasce com o sincronismo*, que não é primitivamente aquele do som e com a imagem, mas aquele da ação com o seu registro. Uma máquina e um corpo (pelo menos) compartilhando uma direção, que é feita da interação deles. ” (Comolli, 2008, p.338)

daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita. ” (Comolli, 2003 p.172) O documentarista cita filmes¹⁷ como *Eu, um negro* (Jean Rouch) e *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty) para jogar luz sob seus personagens que são “precisamente aqueles que produzem buracos ou borões nos programas (sociais, escolares, médicos, e mesmo coloniais) ” (Comolli, 2003, p.173). Esses personagens fogem da “ficção totalizante do todo” para constituir um cinema que caminha em direção oposta à tendência das representações que abordam o mundo como algo acabado ou domado.

Comolli entende que um filme documentário é cunhado passo a passo e esbarra em diversas realidades, que não podem ser negligenciadas nem dominadas, mas sim enfrentadas (Comolli, 2008, p.175). Ele afirma que o cinema documentário, ao ceder espaço para o real, só pode ser construído em “fricção com o mundo”, levando em consideração ordens e restrições, poderes e mentiras, fazendo parte do jogo social. Por isso, em sua perspectiva, o cinema documentário é um cinema engajado no mundo (Comolli, 2008, p.173).

Um conceito chave para entender a perspectiva da *mise-en-scène* trabalhada por Jean-Louis Comolli é *auto-mise-en-scène*, que adquire grande relevância no caso do documentário. Tal noção foi forjada pela pesquisadora Claudine de France, que define desta maneira:

“Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneiras mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-scène* é inerente a qualquer processo observado. ” ¹⁸ (France, 1982, apud Comolli, 2008, p.330)

Para Comolli, “o cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações ” (Comolli, 2008, p.85). Nesse caso, as pessoas filmadas são as responsáveis por “gerir o conteúdo de suas intervenções” (Comolli, 2008, p.56), e de decidir por elas mesmas como e aonde se colocar em cena. Elas produzem a *mise-en-scène*, a tornam expansiva ou minimalista, leve ou pesada, definem como ocupar o espaço e como trabalhar a respiração.

¹⁷ Outros filmes citados aqui por Comolli: *Gens des barraques* (Robert Bozzi), *Julie* (Dominique Gros) e *Grands comme le monde* (Denis Gheerbrant).

¹⁸ FRANCE, C. **Cinema e antropologia**. Campinas: Unicamp, 1998.

Assim, a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a “*profilmia*”¹⁹ de Souriau), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena). (Comolli, 2008, p.85)

Ainda de acordo com o teórico e documentarista, essa *auto-mise-en-scène* se faz sempre presente, mesmo que mais ou menos manifesta. Geralmente, o diretor da cena costuma (consciente ou não) anulá-la. No entanto, quando o cineasta privilegia a *mise-en-scène* do personagem, “cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar”, ele realiza “uma retirada estética”. Filmar dessa maneira configura então uma relação e uma espécie de jogo entre o cineasta e as pessoas filmadas. Por isso, na perspectiva de Comolli, a *mise-en-scène* documentária seria “aquilo pelo qual o cinema, ainda, se entrelaça com o mundo” (Comolli, 2008, p.85).

Por conta da exposição e desenvolvimento reflexivo de metodologias e conceitos realizados por Jean-Louis Comolli, sua obra configura nesta dissertação como uma fundamental chave de leitura para análise dos filmes analisados. Os escritos de Bill Nichols, por exemplo, partem de outra perspectiva sobre o campo.

O teórico norte-americano considera o documentário como um gênero (Nichols, 2005 p.54), ainda que ressalte o caráter relativo ou comparativo da definição. Nichols reconhece o documentário como um “conceito vago”, e entende que nem todos os filmes apresentam um conjunto único de características comuns. Para ele, mais do que definir o que é um documentário, seria importante analisar seus “modelos e protótipos, os casos exemplares e as inovações” (Nichols, 2005, p.48).

Na concepção de Comolli, a tensão entre a dúvida e a crença possibilita que o espectador adquira um caráter mais crítico perante uma obra. Nichols, por sua vez, entende que no documentário a crença é encorajada, a fim de causar um

¹⁹ *Profilmia*: “Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Etienne Souriau (1953) mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente os elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise-en-scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera” (France, 1998, p. 412).

impacto no mundo histórico. Para isso, seria preciso persuadir ou convencer o espectador de que “um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros” (Nichols, 2005, p.27). A relação entre documentários e o mundo histórico está sempre evidência nos escritos do autor, que considera fruto de um vínculo profundo.

Em *Introdução ao Documentário*, Bill Nichols empreende o esforço estruturalista de dividir o documentário em seis tipos principais²⁰, analisando as características dessas categorias em relação ao desenvolvimento do cinema ao longo do século XX. Ainda que tal pensamento seja de grande valia do ponto de vista acadêmico e histórico, me parece que, para pensar o documentário contemporâneo, é fundamental a abordagem de Comolli, que é também trabalhada por pesquisadores como César Guimarães.

No artigo *A cena e a inscrição do real*²¹, de 2011, Guimarães expõe uma perspectiva alinhada ao pensamento desenvolvido por Comolli. Em muitos pontos, autor ressalta o que já extraímos dos escritos do teórico francês, como a noção de que no caso do cinema documentário, “trata-se não apenas de produzir ou de capturar a experiência do sujeito filmado, mas também de acolhê-la.” (Guimarães, 2011).

César Guimarães traz uma leitura relevante para entender documentários que trabalham com a representação e encenação de seus personagens. De acordo com o pesquisador, o recurso de buscar inserções ficcionais pode ser considerado “um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui”. (Guimarães, 2011, p.71)

Guimarães indaga sobre essa necessidade dos documentários de buscarem em dispositivos ficcionais formas de cunhar ou impactar a *mise-en-scène*. Para ele, nos encontramos hoje diante de “novos modos de interlocução entre o documentário e a ficção”. (Guimarães, 2011, p.72)

Duas hipóteses iniciais são as de que, se o documentário busca a ficção, talvez seja para apreender com mais nuances e com maior propriedade a experiência do sujeito filmado, e se a ficção busca o documentário, é possível que se trate de uma resistência à multiplicação das estratégias de

²⁰ São eles: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático (Nichols, 2005, p.62). Ver capítulo 6 de *Introdução ao Documentário*.

²¹ Guimarães, César Geraldo. A cena e a inscrição do real. Revista Galáxia, n.21, p.68-79, jun. 2011.

espetacularização e da virtualização – tanto no cinema quanto na televisão – que tornam cada vez mais irreal o mundo filmado. (Guimarães, 2011, p.71)

Desse modo, o princípio que orienta a estética documentária ganharia uma “modulação renovada”, perceptível nos filmes abordados nesta dissertação, que trabalham justamente através de relações com o regime verossímil, característico da ficção. É justamente dessa intensificação das propriedades ficcionais nos documentários, segundo Guimarães, que surge uma “amálgama entre os elementos da inscrição verdadeira e o apelo do verossímil”.

A inscrição verdadeira, segundo a formulação de Jean-Louis Comolli, reúne quatro componentes: a câmera (que assegura o registro), a presença do corpo do ator, o lugar que ele ocupa na cena e o tempo – aquele que dura enquanto o registro se faz – compartilhado por quem filma e quem é filmado. Já por verossimilhança entendemos o conjunto de procedimentos (internos à ficção) que asseguram sua semelhança com o mundo representado. (Trata-se, pois, de uma coerência com a obra, e não uma semelhança que deveria ser buscada na sua relação com um referente externo). (Guimarães, 2011, p.71)

A partir de todas essas reflexões e considerações a respeito de como a *mise-en-scène* se configura no campo do documentário, e elencar as dimensões importantes na leitura dos filmes contemporâneos, esta dissertação agora se concentra no primeiro objeto de estudo proposto. Com o estabelecimento dos conceitos e das discussões teóricas, os documentários são colocados em diálogo e tensionados com a teoria, a fim de construir de uma análise aprofundada.

2.2. Conhecer pessoas e encontrar personagens

De acordo com o próprio diretor de *A Vizinhaça do Tigre* (2014), Affonso Uchôa, a ideia de fazer o filme teve seu início a partir da estranheza que sentia em relação ao bairro no qual ele morava, Nacional⁵. Localizado no município de Contagem, pertencente à região metropolitana de Belo Horizonte, o bairro Nacional sofre com o descaso do Estado em relação à segurança e infraestrutura urbana, por exemplo. Basta uma rápida pesquisa no Google para encontrar diversas notícias sobre o bairro que envolvem crimes, principalmente execuções de jovens relacionadas à dívida com o tráfico de drogas – não à toa uma das tramas que se desenrolam ao longo do longa-metragem de Uchôa.

Essa estranheza citada pelo diretor veio do entendimento de que o fato dele seguir estudando até o ensino médio, e posteriormente no curso de graduação, constituía um enorme privilégio em relação aos seus amigos e conterrâneos que largavam os estudos cedo e eram obrigados a trabalhar. Nas palavras do próprio: “Eu era de lá, mas não era de lá. Eu era um deles, mas não era um deles.” Isso fez com que o então estudante de cinema desenvolvesse uma vontade de filmar algo em seu bairro com as pessoas que lá viviam, a fim de criar algo que pudesse mostrar o local de outro jeito, sob outra ótica.

Acho que os filmes que eu fiz partem de meu próprio anseio em ver uma periferia diferente. Não queria ver aqueles corpos moldados aos modelos de ficção preconcebidos, um molde conforme feito por mãos instrumentais. O trabalho poderia estar sendo tecnicamente competente, mas sem vida, um desperdício de riquezas. Ver esse tipo de coisa, para mim, era um achatamento de experiências. Não vejo porque alguém iria querer fazer filmes que corroborassem com as opiniões que já existiam sobre determinado lugar, como o ambiente periférico. Faltava jornada por lugares ainda desconhecidos pelo cinema, uma jornada em descobrir outras potencialidades. E meus filmes respondiam, para mim, a essa falta. (Uchôa, 2020, entrevista²²)

Seu primeiro esforço para desenvolver essa ideia consistiu em percorrer o bairro fazendo uma série de fotos com os jovens moradores. O recorte etário deve-se à uma ideia básica de Uchôa, que julgava ser mais fácil interagir com as pessoas cuja idade fosse mais próxima à dele. A partir daí o diretor foi conhecendo diferentes pessoas do bairro, procurando personagens que pudessem protagonizar seu filme.

É importante ressaltar que a escolha dos personagens do *A Vizinhança do Tigre* se deu de uma maneira quase aleatória: alguns personagens que lhe interessavam não queriam ser filmados, outros topavam participar, mas não apareciam nos encontros marcados. O tempo todo, desde o início da seleção de elenco para o longa, o diretor esteve submetido às limitações da realidade de seus personagens. Portanto, mais do que algo aleatório, foi o início de um trabalho que já se desenvolvia “sob o risco do real”, usando a expressão do crítico e documentarista Jean-Louis Comolli. Em seus escritos, o autor entende essa perspectiva dentro da qual os documentários se desenvolvem. Ao invés de controlar

²² UCHÔA, Affonso. Entrevista: Affonso Uchôa. João Pedro Faro. **Multiplo**. Disponível em <http://multiplocinema.com.br/2020/02/entrevista-affonso-uchoa/>, acesso em 06/02/2020.

todos os aspectos de uma cena com um roteiro, uma decupagem e instruções pré-determinadas, cabe ao diretor perceber a subjetividade dos personagens, e as características da realidade que os cercam. Assim, uma cena construída “sob o risco do real” seria uma cena que se deixa invadir pelo mundo, agregando suas características, enfrentando contratempos e limitações.

De acordo com Comolli, nem os homens nem as realidades que são levados a filmar dependem do cinema documentário, ainda que sejam transformados por ele:

Os homens reais que atuam nos filmes documentário não são, de modo nenhum, atores profissionais, à mercê de uma produção, de um contrato, de uma ordem. Eles entram em um filme apenas na medida em que assim desejam. Nada os obriga, e nós, cineastas, dependemos de sua boa disposição. (Comolli, 2008, p.175)

Alguns exemplos desse processo descrito por Comolli são visíveis durante a produção de *A Vizinhança do Tigre*. Affonso Uchôa cita uma personagem chamada Débora, que iria participar do filme. No entanto, o diretor nunca mais a viu depois que ela saiu de casa brigada com o pai por conta de sua orientação sexual. Ele cita também Ilsinho, que também seria um personagem no longa, mas foi morto com três meses de filmagens.

É interessante perceber como o filme foi se desenhando desde o princípio a partir das experiências de vida dos moradores da região. O produto final, *A Vizinhança do Tigre*, acaba por ser um retrato de uma adolescência não só periférica, mas essencialmente masculina. A inserção de uma personagem feminina, por exemplo, poderia levar o filme para um rumo diferente. No entanto, isso nunca saberemos, pelo simples fato de que a realidade não se manifestou dessa maneira para ser filmada pelo diretor naquele local, naquela época.

Quando Comolli afirma que "o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real" (Comolli, 2008, p.169), chama atenção para o caráter necessário e urgente do cinema construído à margem das grandes produções – as que visam primordialmente o lucro e os recordes de bilheteria. Segundo Comolli, está em foco aqui o cinema que se depara com adversidades, acasos e diversos tipos de condições desfavoráveis para sua realização, e de algum modo é capaz de incorporar esses elementos, tornando-os parte do filme.

O imperativo de ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme. A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos filmar: indivíduos, instituições, grupos. O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência. (COMOLLI, 2008, p.169)

Tais considerações no ajudam a perceber como *A Vizinhança do Tigre* foi se moldando à medida em que seu diretor ia se relacionando com os jovens do bairro, e a importância e impacto causados pela realidade que os cercavam. Enquanto alguns indivíduos que ele julgava interessantes não queriam ser filmados, ou não podiam comparecer às filmagens (alguns até morreram), outros se juntavam à empreitada de maneira inesperada. Aceitar e entender tais condições seria parte fundamental do processo de um documentário realizado “sob o risco do real”. Nas palavras de Affonso Uchôa sobre seu filme, ele “não é uma ficção que leva para outro lugar, tudo é feito em função da história deles (os personagens). Se não viveram algumas daquelas situações, poderiam ter vivido”²³. O diretor também ressalta que os atores que ele conhecia previamente acabaram se tornando coadjuvantes do filme.

Affonso Uchôa reconhece a importância desse processo quando diz por exemplo que a primeira grande reviravolta do filme se deu com a entrada do personagem Junim no filme. Em uma quinta-feira marcada para filmar com Eldo, um dos personagens mais velhos que aparecem no filme, ele simplesmente não apareceu. Quem apareceu foi Junim (Aristides de Sousa), que passava pela rua coberto de reboco e ficou intrigado ao ver Uchôa e outro membro da equipe carregados de mochilas e equipamentos. Junim demonstrou interesse e logo revelou saber que eles estavam fazendo um filme, apesar do diretor à princípio tentar despistá-lo na brincadeira, dizendo que estavam fazendo uma banda de música. Junim já foi direto ao ponto: “Como faço para entrar no filme? ”. Uchôa revela que tinha um pé atrás com o jovem, por saber que ele não parava quieto e era “muito louco e nada confiável”. Por isso, para acolher Junim nas filmagens, lhe deu uma

²³ MOTTA, Luiz Fernando. “Longa mostra como é viver a juventude em bairro na periferia de Contagem”. **Portal UAI.** Disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2016/02/18/noticias-cinema,177185/a-vizinhanca-do-tigre-estreia-hoje-em-bh.shtml>, acesso em 20/01/2020.

condição: “ Se você falar que vai, você tem que ir. ” Junim demonstrou empolgação e já marcou datas para filmar, encaixando os dias e horários de acordo com a obra que estava terminando: “Até domingo eu termino esse reboco aqui, faço o acabamento, na segunda já pode marcar, pode me ligar, a gente se encontra aqui e você vai lá em casa filmar. ”

Assim, ao acaso e sem planejamento, um dos personagens mais importantes de *A Vizinhança do Tigre* entrou de cabeça no projeto. Junim não só protagonizou o documentário, como o projeto seguinte de Affonso Uchôa, “Arábia”, que lhe rendeu o prêmio de melhor ator no festival de Brasília²⁴. Outros personagens, que eram importantes na cabeça do diretor, não entraram. Se o diretor estivesse com uma ideia fixa e inflexível de quem seriam seus personagens, o filme terminava antes de começar.

A entrada do personagem Menor (Maurício Chagas) no filme também se deu de maneira parecida, ao acaso. Affonso Uchôa queria filmar uma cena com os adolescentes andando de skate pelo bairro, e juntou um pessoal para tal. Na hora da filmagem, um garoto apareceu por lá e chamou sua atenção. Imediatamente o diretor se aproximou e o convidou para fazer o filme. Acontece que Menor também já estava sabendo do filme, e os próprios skatistas o tinham chamado para aparecer com eles na cena. Meses depois, Uchôa queria encontrar Menor novamente, mas não fazia ideia de como localizá-lo. Um dia, por sorte, o garoto cruzou seu caminho andando de skate pela rua e o convidou para ir filmar em sua casa.

De acordo com o diretor de *A Vizinhança do Tigre*, Menor passava as tardes em casa junto dos irmãos e dos garotos do bairro que iam lá para passar o tempo. A mãe de Menor trabalhava o dia inteiro fora de casa como doméstica, e isso fez que com que a casa virasse um ponto de encontro. Os garotos se viravam como podiam, fazendo almoço e comprando comida quando tinham dinheiro. Affonso Uchôa os encontrou justamente preparando a comida e já começou a filmar, como pode-se ver na cena que entrou na montagem final (Figura 1). Nesse momento, Neguim²⁵ aparece chamando por Maurício, o Menor. Uchôa deixou a câmera rodando para

²⁴ GRAGNANI, Juliana. MESQUITA, Lígia. “O ex-presidiário que virou ator premiado, foi preso antes de gravar novo filme e se viu na tela dentro de uma cela”. BBC Brasil. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41699375> , acesso em 20/01/2020.

²⁵ A grafia do nome dos personagens neste trabalho está de acordo com os créditos exibidos no final do filme: Junim, Neguim, Menor e Eldo, interpretados por, respectivamente, Aristides de Souza, Wederson Patrício, Maurício Chagas e Eldo Rodrigues.

registrar a entrada de Neguim e sua interação genuína com os amigos. No entanto, quando percebeu a câmera, o recém-chegado “estragou” o plano completamente ao contestar o que eles estavam fazendo.



Figura 1 – Almoço coletivo

Affonso Uchôa relata essa ter sido a “última reviravolta” do filme, isso é, a entrada do terceiro protagonista que também não havia sido pré-determinada. A princípio ele imaginou que Neguim não ia topar, pela sua reação ao ver a câmera. Entretanto, o novo personagem não apenas topou participar como prontamente refez a cena com naturalidade. Existe também aqui a questão de que atualmente há uma consciência coletiva sobre o que é a imagem filmada. Comolli coloca que “aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado” (Comolli, 2008, p.53). Não há mais uma inocência daquele que se coloca em frente à câmera, mas a consciência de que é possível criar uma imagem de si através de gestos, ações e discursos.

Então assim que soube que estava em uma filmagem, Neguim automaticamente já soube o que fazer e como se representar em cena. Ele não finge ser ninguém diferente do que é, não há uma construção de um personagem diferente. O que há é a consciência espontânea do que fazer e falar, a fim de transmitir uma representação que seja fiel à sua personalidade. Comolli chama isso de “produzir a *mise-en-scène* de si mesmos”, isto é, “a capacidade daqueles que são filmados de se colocar em cena”. (Comolli, 2008, p.53) Vale ressaltar que, Neguim, tanto a pessoa quanto o personagem, haviam acabado de entrar no filme e na cena, sem qualquer instrução prévia do diretor ou de sua equipe.

A partir do entendimento de que o documentário depende da boa-vontade e disponibilidade de seus personagens, o filme começou da maneira que era possível. Ao investigar as histórias de como Uchôa encontrou seus personagens, ou de como eles o encontraram, entendemos claramente que as condições da experiência constituíram parte fundamental da própria experiência e consequentemente dos rumos que a narrativa do filme seguiu.

2.3. A *mise-en-scène* da vizinhança

Em uma das primeiras aparições de Junim, na qual o vemos atendendo ao telefone em casa (Figura 2), já é perceptível como a *mise-en-scène* de *A Vizinhança do Tigre* se adapta aos personagens e o universo que os cerca. A câmera está focada no sofá, com o telefone ao longe, sendo cortado pelo enquadramento. Quando o telefone toca, Junim entra em cena para ocupar a parte central da imagem, aonde o foco o aguardava, esperando pela ação de deitar do ator. Pode-se perceber que o enquadramento escolhido pela direção é consciente de como o personagem se comporta e se movimenta dentro do ambiente ao qual está habituado.

A câmera espera Junim atender o telefone deitado, virando a aba do boné para apoiar a cabeça no braço do sofá. Enquanto escuta a proposta de Neguim ao telefone, ele se distrai com um pedaço de cana de açúcar, o que também pode ser lido como uma evidência de que Junim trata-se de um personagem inquieto, ativo. Aqui, pode-se dizer que a coreografia rotineira de Junim é exercida com total liberdade do ponto de vista da direção da cena, que prefere se adaptar aos movimentos do personagem a enquadrá-lo em alguma proposta externa.



Figura 2 – Junim atende ao telefone

Depois de encontrar seus personagens, ou, ter sido encontrado por eles, iniciou-se o processo de conhecê-los através da convivência e observação. Com o passar dos dias, visitando-os em suas casas, Affonso Uchôa ia conhecendo mais da personalidade dos atores. A cada proposição mínima feita, como atender ao telefone, fazer a cama ou preparar o almoço, ele descobria algo novo a respeito de Neguim, Junim e Menor. O diretor de *A Vizinhança do Tigre* entendia inicialmente que a linguagem de seu filme passaria por planos estáticos e demorados, construídos dentro de uma estética mais formal, sem muita decupagem. Aos poucos, Uchôa foi percebendo que os corpos e os conflitos dos adolescentes pediam outra forma, e que não cabia a ele enquadrá-los à sua maneira.

O diretor relata que, ao filmar com Junim pela primeira vez, percebeu que o personagem era muito inquieto e demonstrava impaciência com a demora de ajeitar o plano com a câmera no tripé. Assim, Uchôa, o qual realizava a fotografia da cena, tirou rapidamente a câmera do tripé e se propôs a filmar com ela na mão. Logo, percebeu que essa seria a melhor maneira de filmar todos os jovens.

Como apontado pelo crítico e documentarista Jean-Louis Comolli, é importante deixar que os próprios personagens se encarreguem da organização de suas intervenções e aparições em cena, “responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas”. (Comolli, 2008, p.54)

No início do processo, a identidade estética inicial do projeto ainda se manteve, pois as proposições eram mínimas e os planos permaneciam estáticos.

Porém, com o desenvolvimento do convívio e do relacionamento entre o diretor e os garotos, as proposições foram ganhando ideias novas, que geravam outras situações. Assim, o filme começa de fato a se moldar dentro da experiência cinematográfica que é criada a partir da relação entre o diretor e seus personagens.

É dessa forma que surge a cena em que os adolescentes pintam e criam desenhos em seus próprios rostos usando corretivo líquido (Figura 3). Ao terminar uma das filmagens com os garotos, Affonso Uchôa os viu desenhando tatuagens no próprio corpo com corretivo líquido e canetas hidrográficas. Como não tinham dinheiro e nem idades para tatuarem, essa era a forma que os garotos encontravam de criar desenhos no próprio corpo, como uma brincadeira. Isso chamou a atenção do diretor, que propôs que repetissem a brincadeira na diária seguinte de gravação.



Figura 3 – Corretivo do colégio como tinta improvisada

Durante a sequência das pinturas faciais, a direção assume um tom intimista, evidenciado através do uso intercalado de planos fechados e médios, que destacam os rostos e corpos das adolescentes. A sequência também apresenta uma decupagem minimamente planejada, mas sem movimentos de câmera. A imagem que coloca o espectador próximo ao ponto de vista do espelho (Figura 4) permite que os amigos interajam à vontade, utilizando o espaço como querem – eles inclusive saem da cena, desrespeitando o limite do enquadramento e deixando o plano vazio.



Figura 4 – A câmera e o espelho I

Essa relação dos personagens e do próprio espectador com os limites do enquadramento cinematográfico é um ponto a ser ressaltado na perspectiva de Jean-Louis Comolli. De acordo com sua teoria, o lugar do espectador de cinema se define, antes de tudo, pela contenção do campo visual²⁶. Portanto, antes de mostrar, o quadro cinematográfico começa por subtrair uma importante parte do visível.

Comolli afirma que depende dos personagens estar no campo visual, então nada mais justo do que deixar que decidam como ocupar o espaço. “Aquele que está no quadro não tem mais que se incomodar sobre saber se ele sai ou não do campo” (Comolli, 2008, p.56). Segundo o teórico, cabe aos atores estar no campo “como uma ameaça para o operador do quadro”. Dessa tensão, poderia se criar uma renovação do documentário.

O quadro cinematográfico toma aqui diretamente o lugar do quadro fotográfico, cujos efeitos de violência ele, no entanto, exacerba (antes de se tornar ele mesmo móvel) porque inclui/exclui corpos ou objetos em movimento; esses movimentos no quadro, essas entradas e saídas do campo têm, evidentemente, como efeito carregar os contornos do quadro com uma tensão dramática (para não dizer erótica) que a foto produz apenas como efeito artístico (desenquadramento, corpos fragmentados etc.). Seu papel é apenas limitar, restringir o campo visual do espectador ao retângulo luminoso da tela. (Comolli, 2008, pp. 138-139)

²⁶ Comolli também resalta juntamente a “limitação da imobilidade do corpo, bloqueado em uma poltrona”, além da limitação do campo visual, se referindo a experiência da sala de cinema. (2008, p.149)

Na cena analisada, à medida em que Neguim se irrita com a pintura de Menor, parte para cima do amigo, que foge para borda do quadro, saindo de cena (Figura 5). O ato de violência não acontece, mas a tensão se instaura. Narrativamente, já entendemos que a violência e a camaradagem andam de mãos dadas e permeiam a relação entre os personagens. Trata-se de uma situação que já foi naturalizada pelo próprio filme. Mas, no limite, há uma tensão crescente. Caso algo violento ocorra, a ação se desenvolveria para fora do quadro, deixando o espectador dividido entre o que ele deseja ver e o que o filme lhe deixa ver. Essa tensão dialoga com a hipótese de Comolli a respeito do espectador *voyeur*, “que, perversamente, desejaria ver, mas desde que não visse tudo ” (Comolli, 2008, p.141).



Figura 5 – Tensão nos limites do quadro



Figura 6 – A câmera e o espelho II

Ao longo dessa sequência, a estreita relação de amizade que existe entre Menor e Neguim é colocada em evidência o tempo inteiro. Enquanto realizam a atividade de pintura, eles combinam lugares para visitar, citam amigos em comum, se provocam e terminam entrando em conflito por discordar do resultado final das pinturas. O universo em que vivem permeia a cena para além das ações.

Em seguida, Menor se empolga com a arte de corretivo e cria desenhos no próprio rosto. Dessa vez, a câmera assume o ponto de vista por cima dos ombros dos adolescentes (Figura 6) e encaramos o mesmo espelho, agora de frente, junto aos personagens. Eles permanecem observando seu próprio reflexo: Menor se concentra na sua arte, enquanto Neguim tece comentários, provocações e impressões. Nós, os espectadores, estamos aqui no lugar de observar os adolescentes se observando. Enquanto eles olham seu reflexo, se percebem diferentes. Menor, engajado com sua arte, passa o frasco de tinta para Neguim, que rapidamente rejeita. A relação de cada um com as pinturas é diferente, um reflexo de cada personalidade.²⁷ Menor se encanta com os desenhos pintados, enquanto seu amigo observa, debocha e sequer cogita imitar. A diferença entre eles está explícita nas imagens, mas cabe ao olhar do espectador completar o sentido do que é exposto, e refletir sobre o que sua visão percebe.

²⁷ Não coincidentemente, Maurício Chagas, o Menor, foi trabalhar posteriormente com o artista plástico Warley Desali. Neguim seguiu atuando em outros filmes. Fonte: “Filme ‘A Vizinha do Tigre’, que estreia nesta quinta, retrata a realidade da periferia”, disponível em <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/filme-a-vizinhan%C3%A7a-do-tigre-que-estrela-nesta-quinta-retrata-a-realidade-da-periferia-1.355751>, acesso em 03/11/2019.

Na perspectiva de Comolli, “a constituição de um olhar depende, no cinema, dessa aceitação da dimensão consciente do fato de ver”. Se olhar é ver o que se vê, e o lugar do espectador mobiliza um olhar que lhe é devolvido, como afirma o teórico, *A Vizinhança do Tigre* oferece um constante e reflexivo exercício de olhar. Como diz Comolli, no cinema, “a condição desse ver é ver de outra forma” (Comolli, 2008, p.140).

Para os garotos aquilo era o jeito que viviam seu cotidiano, mas para Uchôa, a cena também revelava algo que ele julgou importante. A forma criativa com a qual os personagens refletem a sociedade diz algo sobre a existência deles, e se torna mais uma peça dos quebra cabeças que reconstrói aquela realidade no cinema. No entanto, o diretor só conseguiu perceber isso através do desenvolvimento da relação com seus personagens. Tal proposição só pode existir por causa da observação da rotina dos próprios personagens, até porque originalmente é uma proposição dos mesmos. Na prática, o diretor “apenas” pediu repetirem a atividade com a câmera ligada, e sugeriu que dialogassem durante a ação, além de decupar a cena em três ou quatro planos.

Ao tentar enquadrar os personagens nas suas próprias proposições, Affonso Uchôa percebeu que eles sentiam desconfortáveis. Assim, o processo de criação, não só da *mise-en-scène*, mas também do roteiro, passa a ser estimulado pelas interações e atividades dos personagens. O diretor e os garotos não pertencem ao mesmo universo, como ele mesmo frisa. Apesar de serem moradores do mesmo bairro, o fato de Affonso Uchôa ter cursado o ensino médio e a faculdade o coloca em outro lugar social. Ele mesmo relata que a maioria de seus amigos pararam de estudar muito cedo para começar a trabalhar. Então, no set de filmagens, foi fundamental que o diretor ouvisse as ideias daqueles que de fato vivem aquele universo. Dessa forma, ele passou mais a responder as proposições de seus personagens do que encaixá-los nas suas.

A sequência na qual Neguim e Menor catam frutas se desenvolveu de maneira semelhante. A direção segue os garotos procurando as frutas no terreno, e eles agem quase como que guias, levando o espectador por um caminho que lhes é familiar. Neguim escala uma árvore até o topo e se frustra por não encontrar nada. Rapidamente ele está no chão novamente, e se distrai com Junim em uma brincadeira de arremessar pedras e tijolos, objetos encontrados no local. Em meio ao mato alto, eles seguem sua busca e logo já estão no topo de uma outra árvore,

dessa vez repleta de tangerinas. Vemos Junim em primeiro plano, coberto por galhos e folhas. A câmera se embrenha para registrá-lo (Figura 7).

A câmera segue os personagens da maneira que é possível. Ela é carregada na mão para não perder os movimentos dos personagens, os seguindo de perto. As ações inquietas e inconstantes dos adolescentes não permite que a cena seja filmada de outra maneira. Enquanto eles fazem o que precisam para conseguir as frutas, o cinegrafista faz o que precisa para capturar as ações. É notável que a direção só consegue voltar aos planos mais estáticos quando os dois adolescentes param para descansar e sentam relaxados para comer as frutas e fumar cigarros.



Figura 7 – No topo da árvore

Uchôa escolheu a locação de filmagem observando os locais que os próprios jovens e adolescentes da região frequentavam. Um deles era esse terreno o qual eles visitavam para roubar frutas e vender depois. Quando o diretor propôs filmar nesse local, os garotos entenderam e abraçaram a ideia na hora, pois já era algo que fazia parte da vida deles. Por isso, em cena, eles se sentem completamente à vontade para produzir a própria *mise-en-scène*.

Um conflito recorrente nesse tipo de construção conjunta entre diretor e personagens se deu no roteiro. Para Uchôa, era comum não saber todas as gírias e maneiras de falar dos garotos. À medida em que falas e diálogos eram propostos, os adolescentes revelavam estranhamento a alguns termos e palavras. De certa forma, corrigiam o diretor e faziam suas próprias proposições, indicando a maneira

com a qual se expressam no cotidiano. Eles captavam a ideia central da cena e buscavam a executar de uma maneira que fosse a mais natural possível.

A cena que abre o filme exemplifica isso de maneira quase didática, uma vez que foi construída em cima da linguagem escrita. Junim lê uma carta que acabou de escrever e pretendo enviar a um amigo que está preso (Figura 4). Além do elemento escrito estabelecer narrativamente o universo comum e o conflito do personagem, revela a forma com a qual ele expressa, isto é, sua fala e organização de ideias em estado mais puro. Originalmente, a carta foi escrita por Uchôa. Em seguida, ele pediu para que Junim a reescrevesse junto com ele, mudando o conteúdo e as palavras de acordo com a sua realidade – o que não foi uma tarefa simples, porque a princípio o jovem achou que era só encher o texto de gírias.

O enquadramento revela a mesma relação do personagem com o sofá que vemos na cena já citada do telefone. Junim usa o mesmo jeito de se encaixar deitado no espaço, com a cabeça apoiada no braço do móvel. A câmera se posiciona por cima de sua cabeça, de maneira que essa relação do corpo com os objetos fique em evidência. Em destaque no centro do enquadramento figura a carta, escrita e rasurada à caneta em um caderno escolar. O olhar do espectador pode se atentar a cada detalhe do quadro, enquanto ouvimos a voz do personagem lendo o conteúdo ao longo dos três minutos iniciais de *A Vizinhaça do Tigre*. Cada um desses detalhes é responsável por compor uma parcela do universo da narrativa fílmica e ao mesmo tempo revelam traços da *mise-en-scène* do personagem que seguem sendo desenvolvidos ao longo do filme.

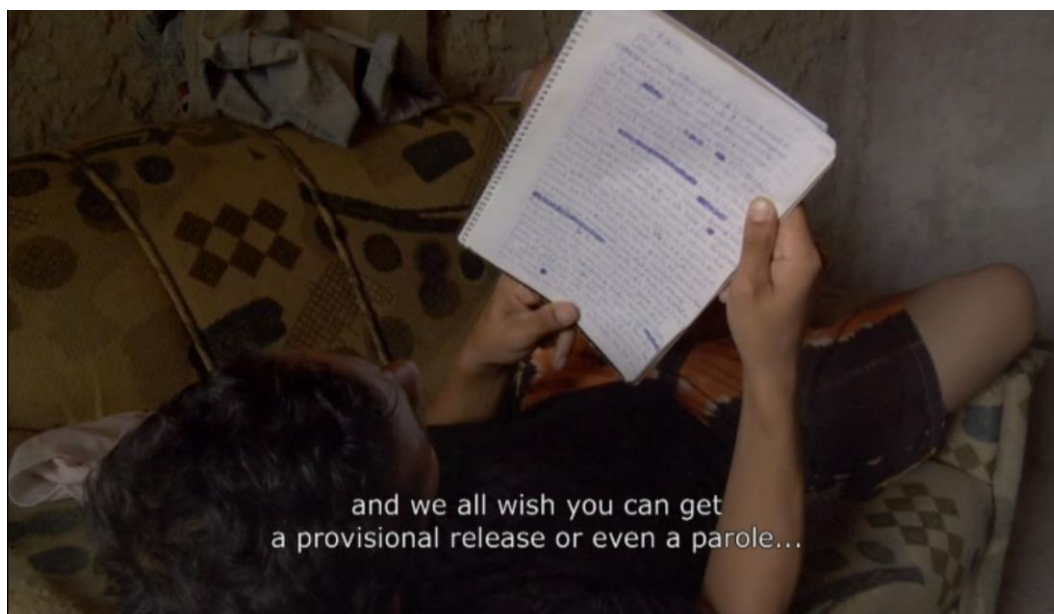


Figura 8 – A carta

Em relação ao conteúdo da carta, coube ao diretor guiar a escrita do personagem, fazendo-o entender que a ideia era transmitir uma relação de amizade marcada pela saudade e pela distância. A partir do momento que ator entendeu essas nuances da cena, ela se desenrolou de uma maneira mais próxima à realidade. Algumas palavras do texto original eram mudadas porque simplesmente eram complexas, ou não cabiam no modo de expressão dos personagens. Assim, a carta foi construída de forma conjunta, na qual até Neguim²⁸, personagem que não está presente em cena, deu palpite e alterou algumas palavras.

De acordo com Affonso Uchôa, essa foi a tônica da metodologia adotada por ele. Os diálogos foram todos construídos de uma forma parecida com a qual a carta foi escrita. O diretor passava a ideia geral do texto, os jovens captavam e encenavam da maneira que era mais natural para eles. A partir daí, Uchôa pedia para mudar algumas coisas e manter outras. Os personagens também criticavam e sugeriam falas, e dessa maneira as cenas iam sendo construídas.

Em determinados momentos do processo de filmagem, o diretor ficava tão perdido por desconhecer detalhes do universo que registrava, que os jovens de fato ensinavam para ele qual ação era mais natural ou fazia sentido dentro da lógica da realidade em que viviam. Um ótimo exemplo de como esse processo se dá na prática se deu na cena em que Junim trafica drogas. A fim de construir a *mise-en-scène* de

²⁸ Neguim operou o áudio nessa e em outras cenas, atuando como técnico de som quando necessário.

uma negociação envolvendo tráfico de drogas, é necessário conhecer o universo do ponto de vista do vendedor. Affonso Uchôa admite que não tinha ideia da ação dramática que iria compor a cena, e nem do que estava envolvido naquela situação. Ele propôs que Junim guardasse a droga no bolso, e quando passasse o comprador lhe entregasse discretamente. No entanto, na hora de rodar a cena, Junim claramente estava desconfortável e a ação não se desenvolvia como o diretor havia imaginado. Ao tentar entender o que acontecia, o diretor ouviu a explicação do seu personagem: “Você é doido que eu vou ficar parado com isso aqui no bolso para a polícia me parar, me dar uma batida e eu rodar?”

Dessa forma, o ator ensinou para o diretor que, para evitar ser pego em flagrante, é comum para quem passa a droga escondê-la em algum local por perto. Esse local também varia dependendo do tipo e da quantidade da droga: “debaixo da porta da loja, embrulhado em cima de sacos de lixo, enterrado debaixo da terra”²⁹. A partir dessas informações, as quais Uchôa ignorava, a cena se transformou e mudou completamente em relação à proposição inicial. Nas cenas em que Junim vende drogas em *A Vizinhança do Tigre*, são quase imperceptíveis as ações que compõem o conflito, porque os personagens as estão escondendo tanto do espectador do filme quanto da polícia, como seria na realidade (Figuras 5 e 6).

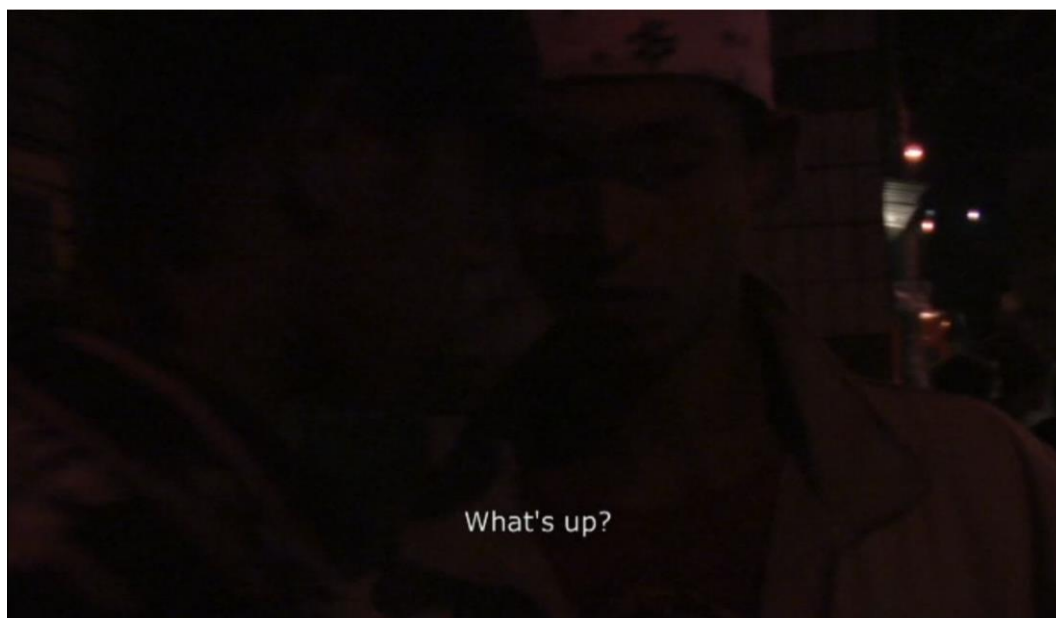


Figura 9 – Negócios turvos

²⁹ FAFICH, Cineclube. Debate com César Guimarães, Affonso Uchôa e Neguim após a exibição do filme *A Vizinhança do Tigre*. 2016. (50m11s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vPlevIV7rds>, acesso em 07/01/2019.



Figura 10 – Esconderijo estratégico

O diretor de *A Vizinhança do Tigre* reconhece que, aos poucos, suas proposições foram se impregnando das preferências dos personagens. O próprio convívio entre eles gerava observações que mais tarde se tornavam cenas, que se construíam e se transformavam através de repetições e sugestões de todos envolvidos naquele processo cênico. Os momentos do filme analisados até aqui revelam como se deu boa parte dessa metodologia que se cunhou de forma complexa e imbricada. Os personagens eram ouvidos em relação às próprias experiências e suas ideias e opiniões eram frequentemente debatidas e utilizadas para moldar a *mise-en-scène*, o enquadramento da câmera, as locações, e o roteiro.

Affonso Uchôa operou a câmera em cerca de oitenta ou noventa por cento das mais de cinco horas de filmagens do longa-metragem, segundo o próprio. Ao longo de cinco anos, era ele quem estava ali sempre presente, convivendo com os adolescentes, fitando-os por trás da lente fotográfica. Por tanto, no decorrer da produção, há uma evolução constante não só na relação de amizade e confiança, mas também da relação de colegas de trabalho. No debate que ocorreu após a exibição do filme no cineclube FAFICH³⁰, em 2015, com a presença de Affonso Uchôa e Wederson Patrício, o Neguim, fica claro que o desenvolvimento dessa intimidade gera benefícios para os dois lados. Wederson afirma que ao longo das

³⁰O Cineclube FAFICH é um projeto de extensão de alunos da FAFICH-UFMG, cuja proposta é realizar mostras de cinema de Belo Horizonte e região metropolitana, articulando debates, palestras e minicursos. Sua finalidade é estabelecer uma relação profícua entre realizadores, especialistas e o público, num debate contínuo entre cinema e sociedade.

filmagens, começou a entender como funcionava o trabalho de Uchôa e o que ele queria criar em seu filme. De início, Wederson confessa que não tinha nenhuma noção do que seria atuar em um filme, mas o que o ajudou foi a liberdade que o diretor deu para que ele expressasse suas opiniões e mudasse as cenas da maneira que fosse mais próxima à sua realidade. O ator acabou se envolvendo tanto no processo, que chegou a atuar como técnico de som em algumas cenas.

Além disso, toda a relação que se desenvolveu entre o diretor e os atores se deu de maneira transparente. De acordo com Uchôa, ele sempre deixou bem claro o que tinha para os atores ali, e eles deixavam bem claro o que tinha deles para o diretor. A relação profissional se desenvolveu de forma franca e fundamentada na palavra de todos os envolvidos. Sendo assim, o diretor nunca sequer pediu uma autorização de imagem para os atores de *A Vizinhaça do Tigre*, pois há uma forte confiança e amizade que se forjou por trás das câmeras e que ele acreditava que, possivelmente, passaria para as telas.

O diretor faz questão de deixar claro que a confiança que se construiu entre eles foi fundamental para consolidar a potência do filme, mas há um elemento envolvido nesse processo que deve não ser menosprezado. Esse elemento seria, segundo Uchôa, o talento dos atores. Por vezes tal fator é deixado de lado em prol da exaltação da naturalidade gerada pela proximidade entre todos os envolvidos – como se fosse apenas um mérito do diretor em estabelecer um ambiente no qual os atores se sintam confortáveis para “serem eles mesmos”.

O conceito já citado de Comolli, que aponta a capacidade dos indivíduos de produzirem uma *mise-en-scène* de si mesmos, é importante para ajudar a entender essa faceta do documentário. Affonso Uchôa era plenamente consciente do fato de estar rodeado de pessoas talentosas, com potencial não só de atuar, mas de transmitir os conflitos e as nuances do universo ao qual pertenciam. Portanto, o que a princípio pode parecer natural e espontâneo em uma tela de cinema, é na verdade fruto de muito trabalho e talento.

Os jovens e adolescentes que aparecem em *A Vizinhaça do Tigre*, exerceram, segundo o próprio Uchôa, um exímio trabalho de atuação, de capacidade de manter a concentração, de entender qual a vibração da cena, manter a constância e não oscilar muito dentro da mesma. Algo que pode ser classificado como instintivo ou natural, mas que, acima de tudo, é talento. A consciência de saber quando baixar ou levantar a voz, de quando ficar triste ou eufórico, e de

entender por qual caminho a cena vai a partir de uma instrução do diretor, é o resultado do talento potencializado pelo trabalho.

Para Affonso Uchôa, a força do documentário não estaria pautada na aparência de realidade e espontaneidade que as cenas transmitem, e sim em como a rotina da vida daqueles indivíduos foi trabalhada para dentro dele. De acordo com o diretor, a vida dos adolescentes acontecia junto às filmagens, contaminando cada palavra e gesto que eles produziam dentro de cena. A sensação de espontaneidade gerada pelo filme, portanto, se deve mais ao esforço de construção dessa aparência do real, um gesto que apontaria mais para o ficcional, do que o documental. À medida em que essa construção vai se contaminando da realidade, ela se aproxima mais de uma experiência do real do que um documentário de entrevistas, por exemplo, e consolida sua potência cinematográfica. Traçando um paralelo com a teoria literária, que por vezes se expande para os roteiros cinematográficos, *A Vizinhança do Tigre* segue a linha do “*show, don’t tell*”³¹ a fim de criar engajamento dramático para o seu espectador.

O ato ficcionalizante é algo recorrente na história do documentário, e está presente desde o início do desenvolvimento do cinema. Esse modo de filmar foi utilizado por Robert Flaherty em “*Nanook, o Esquimó*”, de 1922, considerado o primeiro documentário da história. Por conta disso, o trabalho do teórico Fernão Pessoa Ramos que revisa a *mise-en-scène* no documentário tem a necessidade de criar uma divisão de modalidades de atuação nos filmes do campo. Segundo ele, o documentário costuma trabalhar com “atores naturais, pessoas comuns, que não são profissionais em expressar personalidades outras que si próprio”. A simples presença da câmera, no entanto, criaria a possibilidade de transformar o jeito e a personalidade dessas pessoas. Essa seria a característica de uma primeira modalidade de atuação: “eu sou eu mesmo em face do sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, (...) e eu viro personagem.”. Ramos chama isso de “encenação-direta”. Entretanto, essa mesma pessoa poderia ser convidada a incorporar a personalidade de um amigo, de um vizinho ou mesmo de um desconhecido. Isso seria possível porque a pessoa pertence a um universo comum

³¹ “É o princípio do ‘mostre-não-conte’. Lembre-se: uma plateia é um detetive. Eles procuram por evidências e acreditam no que podem ver. O que eles podem ver são as ações. A melhor maneira, então, de convencer uma plateia de suas ideias, é dar-lhe ideias embutidas na ação, desenvolvidas pela ação e entendidas através da ação” (HATCHER, J. **The Art and Craft of Playwriting**, p.43, 2000, tradução minha).

à personalidade que foi proposta para interpretação. A esse outro tipo de encenação, o teórico chama de “encenação-construída”. Segundo o mesmo, as duas formas de encenação interagem entre si e não são excludentes, pelo contrário.

Podemos localizar esses tipos gerais, sem muito esforço, na tradição documentária. No chamado documentário clássico, anterior aos anos 60, e no documentário contemporâneo, exibido em redes de televisão a cabo, predomina a encenação-construída. No documentário chamado de direto ou verdade, em sua vertente moderna, temos a predominância da encenação-direta, aberta à indeterminação do transcorrer, em interação à qual constrói seu estilo. (Ramos, 2012, p.26)

Portanto, o que Affonso Uchôa trabalhou exaustivamente com os atores de *A Vizinhança do Tigre*, e esse ato ficcionalizante o qual se refere, é justamente a encenação-construída. É essa modalidade de atuação que o documentário abraça para atingir a potência cinematográfica que fez o filme ganhar prêmios em festivais brasileiros e ser exibido em diversos países.³² Como observado ao longo desse capítulo, o que fundamentou e impulsionou a encenação-construída foi o desenvolvimento de uma relação de amizade e confiança. A intimidade entre o diretor e os atores deu liberdade para que o talento deles aparecesse na tela, depois de um árduo trabalho de *auto-mise-en-scène* e através do olhar de quem operava a câmera – o próprio diretor, na maior parte do tempo.

2.3.1. Corpos em foco e a influência musical

O diretor de *A Vizinhança do Tigre* afirma que um princípio geral do filme é inverter a forma com a qual a periferia é vista. Essa visão que ele cita entende a periferia como o lugar da ausência – de estrutura, de recursos, de Estado – e a coloca em um lugar marcado por negatividade, no qual “sempre falta e não sobra nada”. No entanto, o que ele queria mostrar com seu longa-metragem é que na realidade periférica sobram muitas coisas: criatividade, talento e capacidade de falar de si próprio são algumas delas. Affonso Uchôa ressalta recorrentemente o talento dos atores de seu filme também por conta disso. Ele não quer parecer o “bonzinho” da história, que deu voz e visibilidade para pessoas em dificuldade. Acima da questão

³² *A Vizinhança do Tigre* (2014) foi premiado na Mostra de Tiradentes (2014) e também em outros festivais como Olhar de Cinema, Semana dos Realizadores e Fronteira, além de ser exibido internacionalmente no Festival de Hamburgo (Alemanha) e em instituições como o *Barbican Centre* (Inglaterra) e o *Anthology Film Archive* (EUA).

moral do filme, havia a vontade de realizar cinema, a necessidade de trabalhar com baixo orçamento, e a percepção de estar rodeado de pessoas talentosas. Ele sabia que ele conseguisse potencializar o talento que via ao se redor, seria possível que ele contaminasse o conteúdo do filme.

A música, então, entra como uma questão preponderante nesse cenário para que os adolescentes exerçam sua criatividade e talento. O diretor observou que cada um tinha uma forma muito pessoal de interagir com diferentes estilos musicais. Junim ouvia todos os estilos possíveis, do sertanejo ao rock. Uchôa diz que tudo cabia na cabeça do jovem, que era capaz de “processar” e reproduzir os estilos. Neguim, por sua vez, tinha preferências mais firmes, como funk ou o rap do Facção Central. Entretanto, o fator primordial dessa relação dos jovens com a música consistia em como eles se afirmavam e se reapropriavam das músicas que gostavam. A partir daí o diretor buscou contextos que possibilitassem essa reapropriação, a fim de retratar o choque entra a música e o que eles faziam dela.

São diversos os momentos de *A Vizinhança do Tigre* que dão ao espectador uma noção do universo da música popular que compõe a vida e as identificações culturais dos adolescentes retratados no filme. Do rock pesado cantado em inglês, passando pelo funk carioca, até o rap paulista, o gosto musical dos personagens guia diversas cenas ao longo da narrativa.

É importante ressaltar que as canções não aparecem como um simples adereço, mas atuam sempre como uma força motriz que estimula a ação, a criatividade e a interação entre os adolescentes. Elas aparecem assim no filme porque funcionam da mesma maneira dentro da rotina dos mesmos. Antes da câmera ser ligada, elas já estavam lá, compondo aquele universo, criando significados e fortalecendo relações.



Figura 11 – Coreografia instantânea

Na cena em que os garotos dançam, a coreografia é inventada na hora por eles. Junim sabia alguns passos, ensinou a Menor, e rapidamente os dois já estavam à vontade com suas coreografias inventadas e improvisadas. (Figura 7). Há também os duelos de paródias, no quais o objetivo principal é sempre brincar com o amigo, em um “eterno jogo de humilhação mútua”, nas palavras de Affonso Uchôa. Esse “jogo” começa na cena em que Junim e Neguim vão roubar frutas em um terreno, logo no começo do filme. Eles começam interagindo com um toque do celular, cantando em cima das notas e se provocando. Na cena seguinte, já estão em casa ouvindo uma música de rap do grupo Pacificadores³³, e enquanto cantam junto a letra, começam a criar seus próprios versos para provocar um ao outro.

As provocações vão escalando em um tom de camaradagem ofensiva, e de forma infantil eles competem para saber quem é “o melhor”. Como era algo que eles faziam frequentemente, o diretor do filme criou uma cena só para essa disputa. É interessante que o conteúdo retratado nesse momento é puramente a improvisação de rimas em cima de uma música saindo do celular de Junim, mas talvez seja uma das cenas em que o diretor mais deixa registrado seu olhar cinematográfico para com o universo dos personagens. Como já citado, a batalha de rimas com o objetivo de humilhar o companheiro era algo recorrente entre os garotos, mas Affonso Uchôa propõe uma forma de filmar específica.

³³ A mesma música que toca ao longo dos créditos no final do filme.

Primeiro, os adolescentes saem de casa e vão para um local aberto, de onde pode se ter uma boa vista da comunidade. A locação já estabelece um clima diferente de batalha campal, mas a decupagem dentro da qual se desenvolve a cena aponta mais para um duelo faroeste – pelo menos é o que o uso do plano americano, que é característica marcante da estética western, indica (Figuras 12). Mas, ao invés de serem utilizados para mostrar a arma dos cowboys, aqui os planos são mais fechados e deixam os corpos dos adolescentes em destaque. Junim vem andando desde o fundo da tela até chegar à área determinada pelo diretor.



Figura 12 – Um duelo inusitado

Há ainda um breve momento em que o ator fica olhando para o chão. Acredito que esse gesto possa ser um indício de que ele procurava a marcação do local em que ele deveria parar no final da caminhada. Aristides (o Junim) provavelmente deveria seguir as indicações do diretor na cena de modo a ficar centralizado no plano. No entanto, é perceptível que a ação do ator de caminhar de longe até uma marcação próxima à câmera dificultou a captação do plano centralizado, como é visto logo depois no enquadramento de Junim, que estava parado (Figura 13).

Ao aproximar-se dos sujeitos filmados, privilegiando um enquadramento que começa acima do joelho, se estabelece um “plano americano” – como classificado na teorias e análises cinematográficas clássicas. Esse tipo de enquadramento foi assim nomeado pelo seu uso recorrente em filmes de faroeste, nos quais os diretores recorriam ao plano americano para que a audiência

mantivesse sua atenção nas pistolas penduras nos cintos dos cowboys.³⁴ Seu uso direciona o foco da imagem para o corpo do indivíduo, colocando o personagem no centro das atenções. Ao se aproximar mais ainda do corpo filmado, enquadrando a partir da cintura dos personagens, obtém-se o plano médio (Figura 13), que privilegia a expressão facial e os gestos corporais.



Figura 13 – Plano médio utilizado na sequência do duelo

A cena que se inicia com o duelo verbal é seguida de planos que focam nos detalhes dos corpos, enquanto Junim narra a origem de cada cicatriz e marca em sua pele (Figura 14). A impressão que temos é a de que suas histórias podem tanto ser verídicas quanto inventadas, uma vez que os adolescentes parecem recorrentemente imersos em criações lúdicas que ressignificam suas vidas e seu cotidiano.

³⁴ Hurtrez, Lionel. *Film analysis in English*, 2013. Editions OPHRYS. p. 7–8.



Figura 14 – Corpos marcados em primeiro plano

É interessante notar que Affonso Uchôa capturou a dimensão cinematográfica de algo que era uma característica da relação que existe entre os personagens, através do trabalho de decupagem e direção. Diversos planos diferentes são usados para estabelecer a relação dos corpos com o ambiente que os cerca, agregando toda atmosfera de competição e implicância que paira sobre a amizade dos personagens. Nesse momento, o diretor cria um dispositivo para que os atores possam mostrar algo que é inerente à sua relação e às suas personalidades. Dessa forma, ele consegue extrair o máximo dessa faceta da vida dos personagens.

Não é à toa que a sequência se desenvolve com uma disputa sobre quem tem o melhor aparelho celular (Figura 15), batalha de rimas cantadas em cima da música que sai do aparelho de Junim – o vencedor da disputa porque possui cartão de memória para armazenar os arquivos sonoros – e culmina em um duelo de espadas, ou melhor, espetos de churrasco (Figura 16). No meio disso tudo ainda vemos Neguim espremendo as laranjas da cena anterior por cima de Junim, que revida arremessando pipocas. O que assistimos é resultado da potencialização máxima que eles conseguiram chegar dentro dessa proposta de disputa entre os amigos.



Figura 15 – Uma disputa pessoal em Contagem



Figura 16 – Duelo de esgrima com espetos de churrasco

A cena em que os adolescentes ouvem música em casa foi filmada de uma maneira diferente, sob o controle mais dos adolescentes do que do próprio diretor. Em um dia marcado para filmar uma cena na qual um personagem separa as drogas para vender, eles acabaram relaxando depois do almoço. Sentindo o momento de descontração que tomava o set, Uchôa ligou a câmera e avisou que estava valendo. Neguim então escolheu e botou a música para tocar no celular. Automaticamente, os dois começaram a cantar e performar com o gestual de rappers, cantando junto a

letra forte do grupo de rap Facção Central³⁵ (Figura 13). De acordo com o artigo do pesquisador Roberto Camargos³⁶, que analisa as letras do grupo, as imagens indigestas evocadas nas canções são necessárias para reinventar as táticas de sobrevivência em locais hostis. Segundo ele, os *rappers* do Facção Central entendem que:

(...) não se pode abrir mão de pensar as relações entre a (des)ordem social, a violência fora de controle (sobretudo a institucionalizada), a precariedade/ desigualdade das condições de vida e a complexidade da experiência subjetiva colada a esse processo. (Camargos, 2017, p.93)



Figura 17 – “Seu personagem de malhação prega o diploma na parede”

De acordo com o diretor, quando percebeu que essa questão da música agia de maneira muito forte para estimular a criatividade e a reflexão dos personagens, decidiu que ela tinha de estar no filme. E tal questão ainda se manifesta de outras formas, como no retrato do personagem mais velho, Eldo. Apesar de não ser um dos adolescentes protagonistas, é um dos personagens mais enigmáticos da trama, que aparece em algumas cenas como uma imagem paterna, ou de irmão mais velho. Em uma sequência, presenteia Menor com o *shape* de um skate e parece se conectar com o garoto através das pichações que fazem nas paredes (Figura 17). Em outro

³⁵ FACÇÃO CENTRAL, *A Bactéria FC*. Disponível em https://open.spotify.com/track/4fx07npu meOGWxI9bfUnTQ?si=DvE9kj4vRHe_SDcgJh8oCQ, São Paulo. 2006.

³⁶ CAMARGOS, R. Relatos sanguíneos e sentimentos indigestos no rap de Facção Central. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 1, p. 70-94, jul.-dez. 2017.

momento, é a Eldo que Junim recorre quando precisa de ajuda para pagar a dívida que ainda tem com os traficantes.



Figura 18 – Gerações diferentes, passatempos iguais

É importante citar aqui o personagem Eldo por alguns motivos. O primeiro é que ele protagoniza a cena de um festival de rock da região, o “Rock in Rua” (Figura 18). Affonso Uchôa pretendia usar o show como uma cena na qual todos os personagens se encontram. Na primeira oportunidade que teria de filmá-la, ele teve que cancelar pois estava com a perna engessada depois de um acidente de bicicleta. No entanto, Warley Desali, creditado em *A Vizinhança do Tigre* como técnico de som e assistente de direção, compareceu ao evento e tirou algumas fotos. As imagens captadas por Warley fizeram Uchôa ter certeza de que seria interessante filmar o Rock in Rua para incluir no longa-metragem. Nelas, Junim se esbaldava no show com roupas rasgadas cercado de cacos de vidros. Quando ele finalmente conseguiu filmar as cenas do evento, Junim e Neguim não puderam ir. Assim, quem aparece no meio do público nas imagens do show de metal é Eldo, que “entrou enlouquecido no *mosh* (roda-punk)”, segundo o diretor.

Durante as gravações do filme, em 2012, Eldo Rodrigues infelizmente faleceu, devido à tuberculose.³⁷ Talvez por isso o personagem também não tenha se desenvolvido como os garotos ao longo da trama. Affonso Uchôa, que era amigo de Eldo, relata em uma entrevista que “foi uma situação trágica. Nas últimas cenas

³⁷ *A Vizinhança do Tigre*, nos créditos, é dedicado para Eldo (*in memoriam*).

em que atua, a saúde dele já estava bem frágil”²³. Essa informação também pode ressignificar algumas escolhas de edição do filme, como o uso das imagens de Eldo tocando gaita, enquanto o som do instrumento é inserido nas sequências dos garotos do bairro andando de skate. Não por acaso, é a cena que fecha o longa-metragem. Desenvolvo mais a respeito dessa escolha do diretor no próximo capítulo, que aborda o processo de montagem do filme.



Figura 19 – Mosh no Rock in Rua

2.4. Editar a vizinhança

Para o documentarista João Moreira Salles, uma questão que predomina sobre a relação de um diretor com seu personagem é a ética. Segundo ele, ao longo do processo cinematográfico que transforma uma pessoa em documentário, é natural que informações sejam perdidas. Salles diz que o drama do documentarista provém da consciência de que a pessoa filmada possui apenas “os poucos momentos em que a câmera está ligada para dizer quem é – e ela não sabe disso”. (Salles, 2004, p.68). Assim, durante o processo de edição de seu documentário, o diretor se depara com diversos filmes hipotéticos, possibilidades não realizadas as quais ele abandona por conta da lógica ou da própria estrutura do filme. De acordo com Salles, isso ocorre devido a um paradoxo: “potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só”.

O que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que

nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem. A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção. (Salles, 2004, p.70)

Ao realizar *A Vizinhança do Tigre*, Affonso Uchôa afirma ter empreendido, junto a todos os envolvidos no filme, um esforço para não cair em estereótipos de representação da população periférica no cinema e evitar os “saltos finais, quase fatalistas” com relação a condição dos personagens. Tal esforço se deu através de uma construção conjunta, e se desenvolveu ao longo do processo de produção, fortalecido através da própria relação entre o diretor e os atores, como já analisamos neste trabalho. Além disso, a montagem do filme também se mostrou como um processo chave para a construção da curva dramática dos personagens que figuram sua narrativa.

Em uma das versões do filme ainda sendo trabalhados durante a pós-produção³⁸, havia a seguinte sequência de cenas: Neguim e Menor matam aula na escola, Junim conversa com Menor sobre seu futuro e sua ligação com o tráfico³⁹ e depois aparece vendendo drogas. O diretor e o editor perceberam então que não era esse o caminho que eles queriam tomar com o longa-metragem. A sequência em questão é um exemplo de como a montagem do filme pode assumir um tom fatalista em relação aos jovens e adolescentes da periferia. É como se ela mostrasse que Neguim e Menor estavam trilhando o mesmo caminho que Junim havia traçado. Junim largou aos poucos o colégio, acabou se envolvendo com o tráfico de drogas, sendo preso e posteriormente ganhou a liberdade condicional. Neguim e Menor estariam largando aos poucos o colégio, o que poderia ser percebido como início desse processo de criminalização. Para Affonso Uchôa, era fundamental que esse não parecesse um discurso do filme, ou que indicasse uma espécie de juízo de valor sobre seus personagens.

O diretor de *A Vizinhança do Tigre* entendeu que não seria justo com os atores colocá-los nesse lugar, pois a vida deles não era essa e não se sabe para onde ela caminha. Portanto, ao sugerir através da edição o futuro que lhes aguardaria,

³⁸ A edição de *A Vizinhança do Tigre* é creditada a Affonso Uchoa, João Dumans e Luiz Pretti.

³⁹ Essa cena entrou no filme, e acabou usada narrativamente para marcar a decisão de Junim de ir embora do bairro para se afastar da criminalidade.

assumiria um violento julgamento sobre os atores, que confiavam em sua palavra. Fazer algo do tipo acarretaria em ignorar toda a responsabilidade e a questão ética que um documentarista precisa assumir com os personagens de seu filme, como pontuado por João Moreira Salles (2004).

Para contornar esse problema com relação ao fluxo de montagem, os editores do filme recorreram a um plano de montagem inspirado pelo trabalho do cineasta Maurice Pialat, considerado um dos principais nomes do cinema francês pós-*nouvelle vague*. Curiosamente, o cinema de Pialat é marcado pelo esforço de “criar uma estética calcada na apreensão de uma verdade que só pode aparecer durante a filmagem, no corpo-a-corpo do cineasta com a realidade e com os atores.”⁴⁰ Para isso, ele tinha o costume de trabalhar com atores não profissionais. Ou seja, através de sua metodologia de trabalho, o diretor francês também demonstrava interesse por um cinema que se deixa invadir e transformar pela realidade.

Quando Affonso Uchôa se deparou com o material bruto de filmagem de *A Vizinhança do Tigre* na ilha de edição, encontrou caminhos de narrativa os quais não queria seguir. O diretor afirma que a maneira mais justa – tanto com os atores quanto com o processo de produção – de construir a curva dramática, seria através de “altos e baixos: rebater a depressão com euforia”, em um “fluxo pelo qual se passa e se experimenta”. De acordo com Uchôa, essa seria uma montagem “à lá Pialat”, cineasta que “faz dos filmes uma espécie de forma plástica da vida, onde nada é o salto final de nada.”⁴⁵ O diretor cita o filme *Nós Não Envelheceremos Juntos* (1972) e a sequência na qual o casal separa-se várias vezes seguidas como uma forte influência, que dialoga com os altos e baixos da vida real.

O longa-metragem de Maurice Pialat, citado por Uchôa, narra o relacionamento disfuncional do casal Catherine (Marlène Jobert) e Jean (Jean Yanne). *Nós Não Envelheceremos Juntos* constrói sua narrativa através da justaposição de momentos inconstantes na relação dos protagonistas. Ora eles brigam, na maioria das vezes por conta de atitudes rompantes de Jean, ora buscam a reconciliação. A edição exerce um papel fundamental, organizando os momentos de brigas e harmonia sem grande contextualização das passagens temporais. Dessa forma, o espectador experimenta uma espécie de ciclo vicioso e repetitivo de ações,

⁴⁰ OLIVEIRA JR., Luis Carlos. Toda a Tristeza do Mundo, In: **Revista Interlúdio**. Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=3463>, acesso em 10/02/2020.

tendo sua capacidade de identificação com os personagens amplificada pelas sensações criadas através das escolhas do diretor. O filme consegue então emular os momentos de altos e baixos que marcam a vida e as relações humanas.

Segundo o crítico e teórico Luis Carlos Oliveira Jr., “a noção de montagem, em Pialat, não diz respeito a uma etapa de lapidação e afinação da narrativa.”⁴⁰ No entanto, a alternância de sentimentos e de conflitos – forma que Affonso Uchôa julgou ser a melhor para montar do *A Vizinhança Tigre* – também funciona como “afinação da narrativa” e auxilia no encadeamento dramático do filme, se olharmos sob a ótica da estrutura dramática clássica no cinema. De acordo com o professor e roteirista Rafael Leal, “alternância” e “gradação” são dois conceitos fundamentais para elaboração de um roteiro cinematográfico que busca criar engajamento com o seu espectador⁴¹. A alternância se manifesta ao longo da narrativa através da variação do estado de espírito dos personagens (altos e baixos), e acontece naturalmente à medida em que os conflitos se desenvolvem. É justamente esse “movimento” que guia a linha narrativa organizada pela montagem de *A Vizinhança do Tigre*.

Por outro lado, a edição no longa-metragem de Affonso Uchôa também foi trabalhada sob os mesmos princípios que guiaram todas as dimensões da obra: tentar olhar para os personagens com os próprios olhos deles. Nas palavras de Affonso Uchôa, “Não tinha que ser o meu olhar de fora, ou um olhar classe média de fora, e não tinha que resumir nada a nenhum lugar”⁴⁵. Assim foi durante as filmagens, e também na hora de montar. Por isso, o diretor aponta o final do filme como um momento chave para consolidar esse olhar sensível e evitar julgamentos sobre a vida dos adolescentes.

A história dos personagens do longa-metragem foi deixada em aberto no filme, mas Uchôa ainda pretendia estendê-la por mais tempo. Ele seguiu as filmagens para além do que vemos na edição final, e chegou a fazer imagens do enterro de Eldo. O diretor também diz ter imagens de Junim e o que aconteceu em sua vida depois que saiu do bairro – o momento em que termina a participação do personagem em *A Vizinhança do Tigre*.

Na realidade, quando deixou Contagem, Aristides de Souza, o ator que interpreta Junim, acabou morando na rua, usando crack e vivendo como mendigo

⁴¹ LEAL, Rafael. **Dramaturgia para cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2019 (Comunicação Oral).

por um tempo. Ao assistir as cenas na montagem, Affonso Uchôa percebeu que o filme não poderia acabar dessa forma, pois não era a maneira a qual os atores escolheriam terminar sua história. Por mais que incluir as cenas de Junim passando por momentos difíceis pudesse deixar o final do longa-metragem mais impactante, tal escolha também acarretaria em uma espécie de julgamento moral, ou uma previsão fatalista sobre seus personagens.

Assim, percebe-se que a sequência de montagem que guia os últimos momentos de *A Vizinha do Tigre* constitui um esforço de trazer o olhar dos garotos para as próprias imagens. O que se sobressai é a consciência do que o filme representa na vida dos atores. Depois que Junim deixa um bilhete⁴² (Figura 20) de despedida para sua mãe e vai embora de casa, vemos algumas imagens do bairro à noite, deserto (Figura 21). Eldo, sob uma soturna fotografia, começa a tocar gaita (Figura 22). O som do instrumento segue embalando as imagens que se seguem: Menor com um grupo de skatistas, andando despretensiosamente pelas ruas de Contagem em um dia ensolarado. A gaita se mistura com o barulho das rodinhas percorrendo o asfalto. Os garotos em seguida andam a pé carregando os skates, sorridentes e despreocupados, e essa é a última imagem do filme (Figura 19).

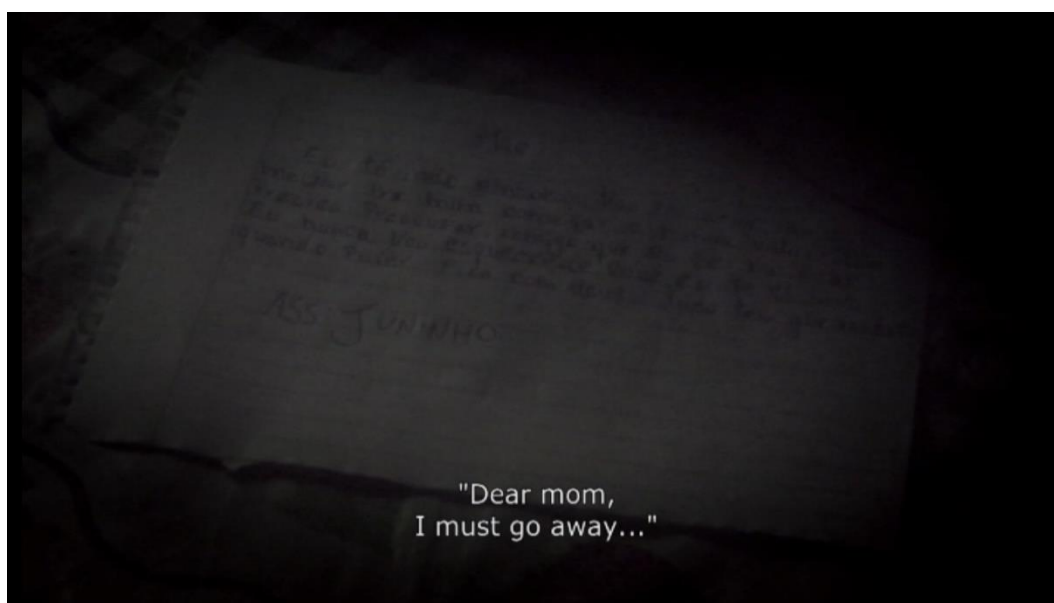


Figura 20 – Bilhete de despedida

⁴² Vale salientar a presença do elemento discursivo que, assim como abre (com a carta), fecha a curva dramática do personagem. Dessa vez, no entanto, seu conteúdo é menos importante do que a sua forma. As palavras são praticamente ilegíveis, mas entende-se a ideia da cena pelo formato explícito de um bilhete de despedida. Affonso Uchôa iria potencializar o uso de elementos discursivos em seu filme seguinte, *Arábia* (2018), que praticamente dá sequência a história do personagem vivido por Aristides de Souza.

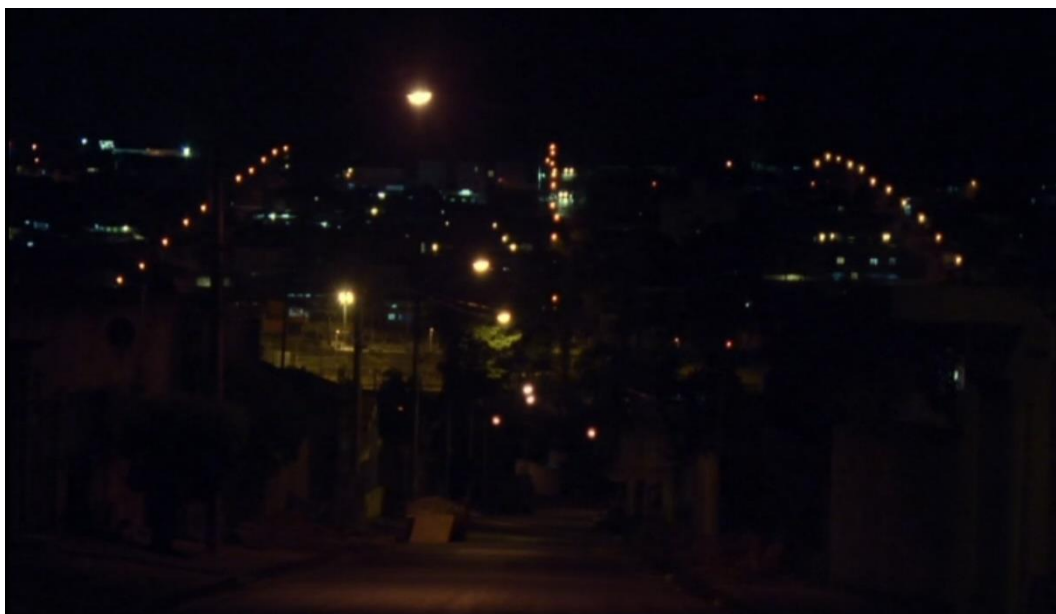


Figura 21 – Bairro de Contagem: elemento em destaque do começo ao fim



Figura 22 – Eldo toca sua melancólica canção



Figura 23 – No fim, a vida que segue

3. A estética criativa do verão periférico

3.1. Comunidades de cinema

O pesquisador César Guimarães desenvolveu uma pesquisa sobre “comunidades de cinema”, que parte da caracterização de “comunidade desativada”, realizada por Jean-Luc Nancy, além de perspectivas de outros teóricos, para investigar como o cinema contemporâneo, especialmente documentário, pode dar forma e visibilidade à noção de comunidade.

De acordo com a pesquisa realizada por Guimarães, os temas do “comum” e da “comunidade” transitam desde o início do século XXI entre ativistas, artistas, e estudiosos, estimulados pelas manifestações e lutas populares em diversos países.

Surgiram, assim, reivindicações novas em torno do vínculo entre estética e política impulsionadas pelo questionamento da divisão entre espaços privados e públicos e pela criação de formas de vida – ocupações, intervenções de coletivos autônomos, lutas pela mobilidade urbana – que confrontam os diversos mecanismos de exclusão e segregação nas democracias atuais, produzidos e sustentados tanto pelo mercado quanto pelo Estado (Guimarães, 2015, p.46).

Guimarães busca assim delinear o quadro conceitual que sustente suas indagações dirigidas ao documentário contemporâneo. A partir daí ele investiga como esses documentários revelam não apenas os rostos, mas também os corpos, gestos e discursos “de todos aqueles que, *incluídos por exclusão* na cena política – segundo conhecida expressão de Jacques Rancière (2005), alcançam uma posição que lhes permite tornar visível o que não era visto” (Guimarães, 2015).

Rancière (1995) questiona a concepção de um “mundo comum” amparado pela racionalidade, universalidade e consenso. O filósofo entende que, dentro dessa noção, os sujeitos não se apresentam prontos como interlocutores de um debate, conscientes de sua fala e de seus posicionamentos em uma ordem discursiva. Eles se tornariam seres de palavra justamente nos momentos em que se engajam em espaços de enunciação, integrando sua “constituição estética”.

Pelo termo constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível, a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (Rancière, 1995, p. 7).

Refletindo dentro da perspectiva de Rancière, Guimarães (2015) infere que a cena sensível da política concerne à distribuição (e redistribuição) “das maneiras de fazer e de ser, e das formas de visibilidade”. Para o pesquisador, é necessário indagar “quais procedimentos expressivos – e contra quais forças e por meio de quais alianças – o cinema poderia se valer para dar forma ao comum. ”

Se a arte pode repartir de outro modo o comum de uma comunidade, isso ocorre na medida em que ela desestabiliza a distribuição dos lugares e das identidades, dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do barulho. Ela reparte de outro modo a partilha do sensível até então estabelecida (Guimarães, 2015, p. 46-47).

César Guimarães também dedica parte de seu trabalho à caracterização de uma noção de comunidade à luz do pensamento desenvolvido por Jean-Luc Nancy (2004), que não a percebe como “aquilo que a experiência histórica da sociedade teria destruído” (Duarte, 2014). Na perspectiva de Nancy, a comunidade é constituída de multiplicidades e pluralidades, e “algo que nos concerne – como questão, acontecimento, imperativo – a partir da sociedade em que vivemos” (Nancy, 2004, p.34 apud Guimarães, 2015, p.47)

No artigo *Comunidade, singularização e subjetivação: notas sobre os coletivos políticos do presente* (2014), o pesquisador André Duarte realiza uma revisão teórica a respeito das noções de comunidade desenvolvidas por pensadores como Roberto Esposito (2003), Giorgio Agamben (1993), o já citado Jean-Luc Nancy (2003), entre outros. A partir de seu trabalho, Duarte percebe que um dos aspectos mais interessantes do pensamento da comunidade seria justamente não a considerar “uma realidade subsistente, definida a partir da comum partilha de qualidades ou identidades (sociais, étnicas, linguísticas, econômicas, religiosas ou políticas) próprias a um conjunto dado de sujeitos” (Duarte, 2014, p.213).

Duarte registra que pensadores como Esposito, Nancy e Agamben consideram a comunidade “como experiência ou acontecimento marcados desde o princípio pela negatividade, pela falta, pela transitoriedade, pelo ser expropriado, ou pelo ser impróprio de cada um dos agentes” (Duarte, 2014, p.2014). Dessa forma, eles criticam as concepções que definem a comunidade como um forte vínculo ou relação entre os que se encontram juntos, ou dividem um espaço. O pesquisador ressalta recorrentemente o caráter experiencial e transitório que integra a noção trabalhada pelos pensadores.

Numa palavra, para os pensadores da comunidade a comunidade é da ordem da experiência e do acontecimento e, enquanto tal, não se deixa apreender por meio de conceitos que pretendam elucidar seu caráter substancial, estável. Pelo contrário, a comunidade seria da ordem da experiência e do acontecimento instantâneos, ela aconteceria em manifestações transitórias que se instauram e se destituem logo a seguir, instâncias nas quais a fugacidade não pode ser entendida como falta de ser, mas justamente como modo de ser que desafia a estabilidade como determinação temporal da presença (Duarte, 2014, p.214).

Na perspectiva de Nancy, a lei do mundo é a partilha dos diversos mundos que o constituem. O filósofo entende que partilha “é a exposição de cada existente singular diante da singularidade dos outros” e que existir é se expor “ao surgimento, à criação, logo, ao fora, à exterioridade, à multiplicidade, à alteridade e à alternância” (Nancy, 2002, p.176 apud Guimarães, 2015)

Para o filósofo italiano Roberto Esposito, a experiência da comunidade é entendida “como uma experiência de comum expropriação”. Ele também não a vê como “a partilha de algo que seja próprio a cada sujeito, mas como o compartilhamento de um comum não-pertencimento, de uma comum estranheza e singularidade” (Duarte, 2014, p.215).

Como observado por Duarte, também são esses os motivos pelos quais a “comunidade que vem”, pensada por Giorgio Agamben, constitui-se por meio daquela “forma de vida” na qual a “singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente manifesta” se recusa a dissolver-se em “laços identitários que pudessem reabsorvê-la em alguma totalidade social, seja esta totalidade definida a partir da classe social, do Estado, da etnia, do partido ou de uma minoria” (Agamben, 2006, p.55 apud Duarte, 2014).

Assim, para falar em comunidades de cinema, César Guimarães afirma ser preciso que a imagem se torne “instância tanto de partilha quanto de divisão”, renuncie “às figuras do Tudo e do Uno”; e acolha “tanto a reciprocidade quanto a cisão entre os que a produzem (como criadores ou atores) e os que a experimentam como espectadores” (Guimarães, 2015, p.48).⁴³

⁴³ César Guimarães ressalta a impregnação da obra de Jacques Rancière nos termos adotados em seu texto, que segue a lógica do filósofo. Rancière propõe pensar dentro desse “recorte sensível do comum da comunidade, das formas da sua visibilidade e da sua disposição” (Rancière, 2005, p.26).

Após percorrer toda elaboração teórica sobre os temas do “comum” e da “comunidade”, e inspirado pelas formulações de Rancière, Guimarães finalmente conceitua as comunidades de cinema:

(...) denominamos *comunidades de cinema* os diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica de todos aqueles que se encontram sob a condição dos sem parcela na distribuição vigente das parcelas e das ocupações configuradas por uma cena política determinada. Com suas imagens e discursos, isto é, por meio do agenciamento dos componentes de uma *mise-en-scène* singular, os sujeitos filmados viriam assim a inaugurar o dissenso em uma cena estabelecida (Guimarães, 2015, p.49)

O pesquisador, no entanto, ressalta que o advento da comunidade como “invenção do comum” só é possível dentro de uma insistente demanda de formas cinematográficas. Em outras palavras, é fundamental que os criadores ou produtores notem a aparição imprevista das cenas de dissenso⁴⁴ em um determinado campo social. De acordo com Guimarães, esse processo envolve a relação entre quem filma, quem é filmado e também aqueles que são convocados a ver essa cena que se desenvolve: os espectadores. Como a pesquisadora Andrea França destaca ao resgatar as palavras de Comolli, é notável que em grande parte dos documentários “o lugar do espectador se encontra vazio. Lugar ausente que, em certas cenas, torna-se terrivelmente ativo. O cinema acede então ao seu maior poder: fazer com que os homens se reflitam um nos outros.” (Comolli, 2002, p. 172 apud França, 2008, p.95)

Encontra-se aqui um ponto importante dentro do apanhado teórico proposto por esta dissertação. César Guimarães entende que o estabelecimento das relações citadas ultrapassa a questão o ponto de vista – aspecto determinante e frequentemente revisitado na obra de Bill Nichols – para “alcançar, duplamente, o lugar do qual olhamos e sob o qual somos olhados”. Para isso, a noção desenvolvida por Jean-Louis Comolli traz consigo a dimensão de que “O lugar não é somente o ponto do espaço onde posso ver, mas aquele no qual sou visto pelo outro. Ver junto é ver uns aos outros, e não vemos todos a mesma coisa” (Comolli, 2012, p.175). Tal concepção traz uma camada que aprofunda a análise dos documentários, e que

⁴⁴ Na perspectiva de Rancière (1995), os “sujeitos do dissenso” são aqueles que “tomam a palavra quando e onde não deviam fazê-lo”. Quando o fazem, se tornam sujeitos políticos.

nos possibilita analisá-los a partir de uma leitura mais crítica e que compreende a possível complexidade de seus efeitos e operações.

Dessa forma, Guimarães (2011) define que as comunidades de cinema realizam a operação de “pôr em comum” a fim de exhibir justamente as fraturas desse comum através da experiência fílmica sensível. Para isso, as operações realizadas pelo cinema contemporâneo com a intenção de “criar novas figuras do comum”, precisam produzir “signos e relações capazes de desestabilizar o ordenamento social vigente, alcançando outras formas sensíveis de experimentar o espaço e o tempo” (Guimarães, Guimarães, 2011).

Os filmes contemporâneos precisam então trazer nas suas imagens, cenas, corpos e *mise-en-scène* resultado desse emaranhado de relações, que ganha mais uma camada de sentido sob os olhos de cada espectador diferente. Nessas obras, a imagem deve produzir um efeito sobre o real e, sem perder a distância que os separa, colocar-se a sua orla, tornando-se espaço coabitado. Mais do que fundar o comum, elas o entregam a uma destinação incerta, em devir, apelando à comunidade dos espectadores (Guimarães, 2015, p. 54 e 55).

3.2. A *mise-en-scène* dos sonhos

Em *Um Filme de Verão* (2019), a elaboração do roteiro e da *mise-en-scène* foram além da convivência, da observação e da escuta, aspectos centrais ressaltados na análise de *A Vizinhança do Tigre*. A diretora do longa, Jô Serfaty, idealizou e coordenou em Rio das Pedras (bairro da zona oeste do Rio de Janeiro) o projeto Diário de Férias. Através dos estímulos das oficinas e atividades do projeto, os adolescentes exploraram diversas formas de expressão artística, que acabaram servindo como um estofamento emocional e subjetivo aos personagens do filme.

Há um entendimento por parte de Jô Serfaty sobre o que significa registrar e contar histórias das vidas dos adolescentes que protagonizam *Um Filme de Verão*. A diretora ressalta que seu encontro com os adolescentes não foi totalmente harmônico⁴⁵, e que “também houve muitas recusas e dificuldades”⁴⁶. Por ela ser uma

⁴⁵ “...esse encontro com eles não foi um encontro só harmônico. Também houve muitas recusas e dificuldades, eu não sou daquele lugar, e as portas nem sempre estavam abertas. Tem todo um jogo de negociação que foi feito ao longo de todo esse processo que com certeza poderia ser um outro filme, mas eu tenho a sensação de que me colocar ali como mediadora daquele mundo iria parecer muito paternalista, no sentido de que ‘olha como eu estou trazendo para vocês a vida deles’, e acho

“estranha”, e não pertencer àquele lugar, as portas nem sempre estavam abertas, e foram necessárias constantes negociações para adentrar a vida e a rotina dos adolescentes.

O esforço de retratar o grupo de jovens de uma maneira que respeite à singularidade de cada um é notável em leitura de qualquer nível sobre a obra, e constitui uma "comunidade de cinema" – nos termos de César Guimarães – como veremos através da análise fílmica. Para isso, o documentário trata sua estética nas fronteiras da forma, se valendo de construções cênicas que trabalham dentro da encenação-direta e da encenação-construída.

Nas palavras de Jô Serfaty, o objetivo não era realizar um cinema que buscasse comprovar uma tese prévia. O que havia era um grande interesse “por essa contaminação, de justamente não saber, e de criar a partir disso. Não tinha nada já dado como filme. Tinha o real, tinham essas vidas, então vamos trabalhar em cima dessa impressão do real, para depois isso sedimentar o filme ”. Nesse sentido, *Um Filme de Verão* é ousado em suas tentativas de abarcar um ponto de vista onírico, imaginário ou subjetivo dos personagens, como dimensões importantes desse “real”.

Dessa forma, diversos momentos do filme nos ajudam a entender como se constituem os “novos modos de interlocução entre o documentário e a ficção”, citados por César Guimarães (2011). O pesquisador entende as investidas ficcionais em documentários como uma maneira de atingir “dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados”, que reorganizam a relação que existe entre “a escritura do filme e o real que a constitui”.

Portanto, para analisar o filme de Jô Serfaty, a perspectiva de Comolli segue fundamental para enxergarmos as invenções criativas propostas na obra. Dentro da teoria do documentarista francês, resalto a importância da noção de que, ao realizar-se um documentário, trabalha-se no campo da invenção, mas “uma invenção que tem muito mais a ver com o experimento, o corpo, os afetos, e muito menos a ver com o intelecto, o plano, o roteiro” (Caixeta, Guimarães, 2008 p.45).

A temática do filme trabalha com uma abordagem sobre a experiência de verão de adolescentes que moram em uma zona periférica, longe das famosas praias e cartões postais do Rio de Janeiro. Diferente dos filmes que evocam uma

que não é esse o caso. Não era para lembrar de mim como autora, não queria fazer um cinema de autor, onde essa figura da autoralidade está muito presente, entende? ” (Serfaty, 2019)

experiência homogênea da estação, a intenção por trás do longa metragem era justamente estabelecer um contraponto a esse tipo de representação. Em entrevista à época da exibição do filme em festivais, Serfaty reflete sobre tais intenção junto ao outro roteirista do filme, Isaac Pipano.

Quando você pensa ‘filme de verão’ ele parece gênero, né? Já pensa em inglês, *summer movies*. Um gênero de filmes que são feitos nas férias de verão, com famílias brancas hegemônicas, ou então um grupo de jovens que estão num resort curtindo muito, um homem “pega” três mulheres. (...) E aí a gente pensou: vamos dialogar com esse gênero? Então o título evoca esse imaginário e o reverte (Serfaty, 2019)

A sequência de abertura de *Um Filme de Verão* já explicita a forma sensível com a qual a rotina dos adolescentes protagonistas do filme é tratada, e a maneira como diferentes recursos audiovisuais são utilizados para dar conta da apresentação e do desenvolvimento dos personagens, além do estado de espírito que permeia o recorte de vida dos mesmos. O longa abre com um plano-sequência (Figura 24): a câmera aponta para o céu, e percorre as ruas labirínticas do que parece ser uma favela carioca, identificável através das fachadas das casas e prédios, telhas, letreiros, o pequeno pedaço aparente do céu azul e o elemento visual que é presente em toda a cena: a rede de fios elétricos que se conecta entre os postes⁴⁶.

⁴⁶ Se a sequência inicial de *Os Incompreendidos* (1959), longa-metragem de estreia de François Truffaut, emprega um movimento de distanciamento da Torre Eiffel, como uma indicação de que a narrativa fílmica se dá em algum local periférico de Paris – para longe dos cartões postais –, a abertura de *Um Filme de Verão* indica que a história será contada “de dentro” da periferia, sem qualquer vislumbre de cartão postal, mas sim de outro tipo de riqueza, usualmente pouco contemplada nas representações.

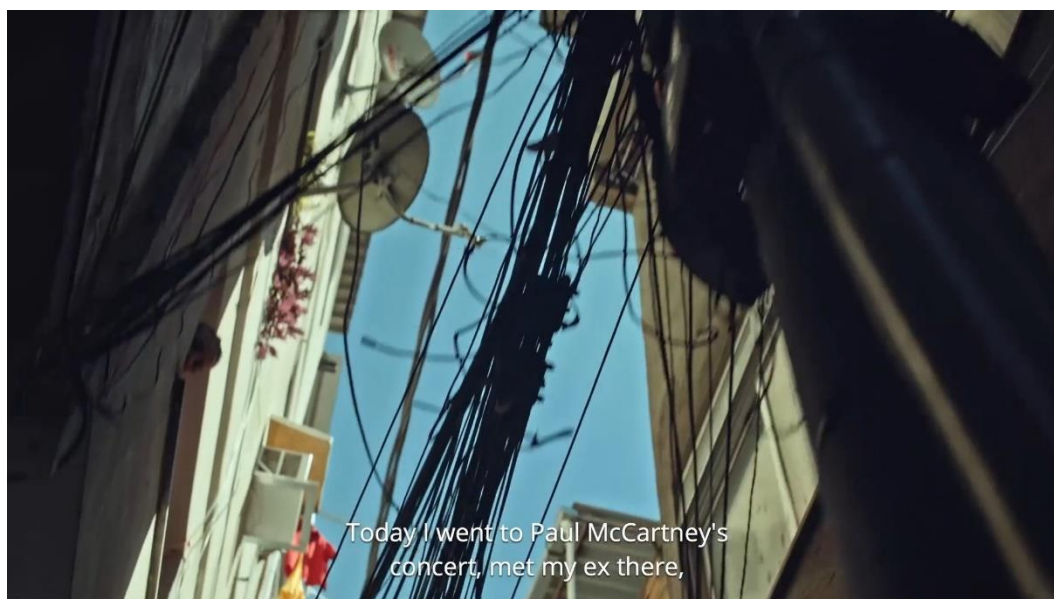


Figura 24 – O céu visto dos becos

Ao longo do caminho, ouve-se a narração da protagonista Karol, um poema escrito por ela mesma dentro das propostas artísticas promovidas pela diretora. Enquanto as imagens na tela situam a personagem (e o espectador) geograficamente, as imagens no poema agregam sua dimensão subjetiva e criativa. No poema, as temáticas reais, delirantes e contraditórias que compõe a bagagem e a construção cultural da adolescente se misturam e lembram um rap falado, com as batidas do fundo musical.

Assim, o espectador é tragado imediatamente para, mais do que o ponto de vista, a experiência de vida de Karol. No plano sequência inicial, antes de termos acesso à figura de seu corpo, temos acesso ao seu escopo subjetivo, à sua palavra. Se Comolli propõe reduzir a distância entre a câmera e aqueles que ela filma, Serfaty abre seu longa-metragem reduzindo a distância até enxergamos pelos olhos e entrarmos na visão da personagem – e a aproxima até deixá-la sob controle dos mesmos, como veremos mais à frente.

Pesando a partir da perspectiva de Rancière (1995), é notável que as personagens adolescentes de *Um Filme de Verão* tomam a palavra para estabelecer e desenvolver plenamente sua identidade e protagonismo. Através da comunidade de cinema (Guimarães, 2015) instaurada no documentário, aqueles indivíduos têm a possibilidade de expressar o “comum” de cada um e assim se tornarem sujeitos políticos. As escolhas da direção parecem entender que “as opressões estruturais

impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade” (Ribeiro, 2017), e constituem assim uma posição também política.

Um corte de transição tira o espectador das ruas e o leva para uma cena que evoca a sensação de calor do verão carioca: Karol se refresca em frente a um ventilador dentro do que parece ser uma farmácia (Figura 25). Estabelece-se então mais uma dimensão do mundo daquela personagem e uma das questões que são recorrentes ao longo do filme: o calor do verão e como ele afeta a vida daquela comunidade.



Figura 25 – A dimensão sensorial do verão

As cenas seguintes vão para o universo escolar, e incluem discussões sobre conteúdo de provas e eleições do grêmio estudantil. Essa sequência estabelece o que seria o mundo comum⁴⁷ dos personagens, ou seja, como eles se revelam através de suas ações rotineiras e em qual contexto essas ações se desenvolvem. No entanto, mais do que para cumprir sua função narrativa, esses planos se ordenam aqui para introduzir essa experiência de mundo que é proposta pelo filme.

Na cena em que Karol e Junior trocam referências musicais assistindo aos clipes no *Youtube*, o que vemos primeiro, novamente, é o ponto de vista dos personagens: a tela mostra um clipe antigo da banda Nirvana. Em seguida, vem a experiência do usuário de buscar conteúdo através da barra de buscas da plataforma de vídeos (Figura 26). Só depois que o cursor do mouse do computador encontra o

⁴⁷ Conceito de Joseph Campbell, explorado e desenvolvido por Christopher Vogler em *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*, Aleph, São Paulo, 2015.

vídeo, dá o play e maximiza sua imagem é que temos acesso às feições dos adolescentes.

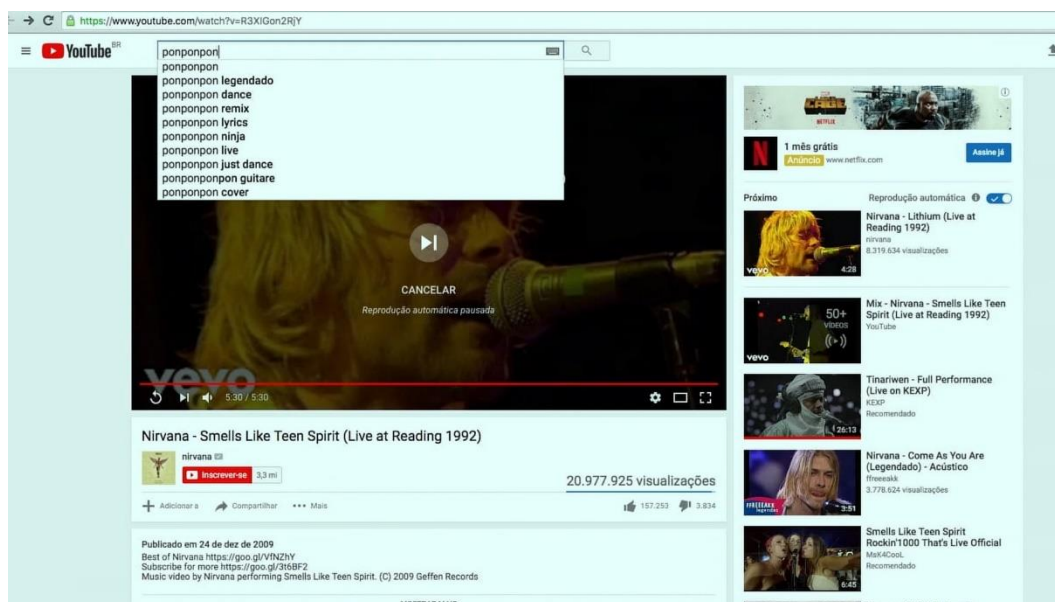


Figura 26 – Experiência de vida virtual

As reações do casal nos mostram como eles interagem de maneiras diferentes em relação ao conteúdo que assistem. Enquanto Karol sabe de cor a letra e as danças da música japonesa que escolheu, Junior vai ficando cada vez mais surpreso à medida em que o clipe se desenvolve. Algo que para ela é um ideal estético, para ele é apenas algo distante e desconhecido, que causa estranhamento. Não à toa, quando chega a hora de Junior escolher uma música, o conflito se estabelece. Ele coloca uma canção brasileira acústica, do final dos anos 70 (Luli e Lucina). Ela já de cara resmunga: “Acho que não é a minha praia”. Enquanto ele aprecia a música, ela declara seu ódio (Figura 27). Junior acusa Karol de só ouvir música “gringa”, mas ela logo aponta sua incoerência, pois ele concorda que também só ouve The Smiths.



Figura 27 – Afinidades e divergências

Nas cenas em que os personagens interagem, fica evidente a noção de que apesar de compartilharem a mesma escola, bairro e alguns interesses, também são marcantes as diferenças que os separam. Em sintonia com a noção de comunidade apresentada no capítulo anterior, os personagens aqui compartilham acima de tudo um sentimento de não-pertencimento. Enquanto Karol sonha em morar no Japão, imergindo em ferramentas virtuais como o *Google Street View* (Figura 28), Junior resolve se mudar para Paraíba, em dúvida se o Rio de Janeiro é o melhor lugar para se viver.

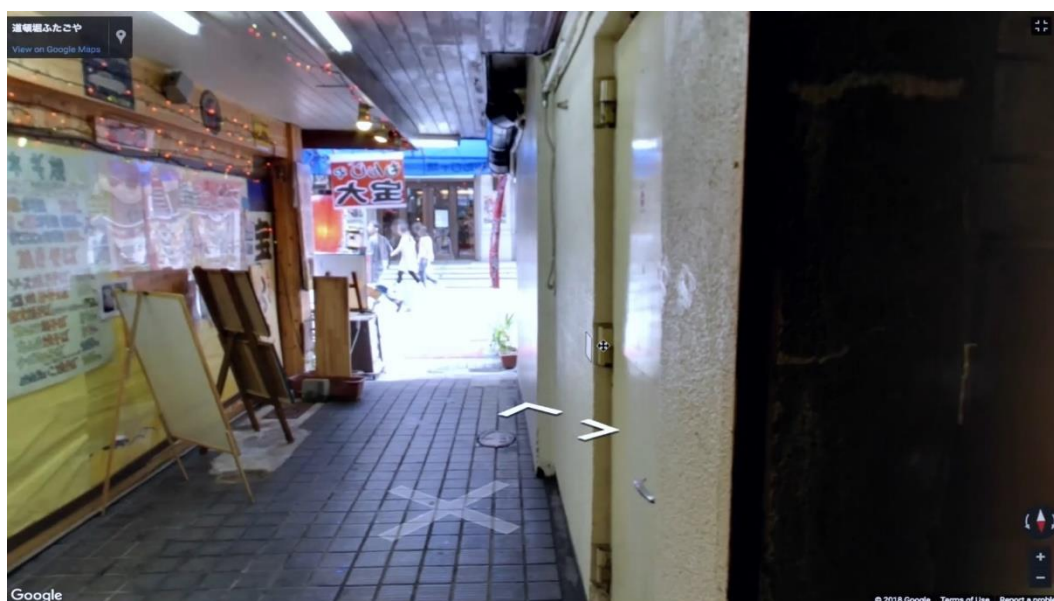


Figura 28 – As viagens possíveis são virtuais

De acordo com um dos roteiristas do filme, Isaac Pipano, a relação com a tecnologia era prevista no roteiro: “A Carol não viaja ao Japão porque é filha de gente da periferia que ganha um salário mínimo, então a maneira de ela interagir, viajar, é outra.” Pipano ressalta a noção de que a experiência de viagem daqueles adolescentes “passa pela escrita, pela internet, por outras maneiras de acessar outros mundos”, que operam como “expansões”.

Isso estava no roteiro desde sempre, essa coisa de como o celular e as tecnologias seriam operadores que eles manipulavam e conseguiam, com elas, inventar outros mundos. São todos esses pequenos artifícios e estratégias para que essas férias pudessem também encontrar lugares para dar vazão a essa produção de vida, a esses escapes. (Pipano, 2019)

Quanto à Caio, o outro protagonista, seu não-pertencimento se manifesta na questão espiritual. O jovem não consegue se decidir entre seguir a umbanda, religião de sua avó, ou a igreja evangélica, e parece viver um processo de autoconhecimento. Os diálogos nos quais Caio participa em sociedade revelam pouco sobre o rapaz⁴⁸, cujo processo interno parece mais complexo do que aquelas interações são capazes de revelar. Talvez os momentos que ele apareça mais à vontade sejam justamente o que compartilha com sua avó, que é de uns mais antigos terreiros do Rio de Janeiro (Figura 29).

⁴⁸ Penso na cena em que Caio interage com um casal no terreiro de Umbanda. A mulher fala para o personagem que ele precisa se aceitar. Apesar de ele “ontem mesmo” ter visto uma “mulher com um vestido branco” em seu quarto, afirma que a igreja evangélica é melhor, “porque eu não bebo, não fumo, não faço nada”. Mas vemos que na cena da festa, ao fim do filme, ele bebe. Portanto, ele mesmo parece confuso, e fala coisas sobre si que podem não ser verdade.

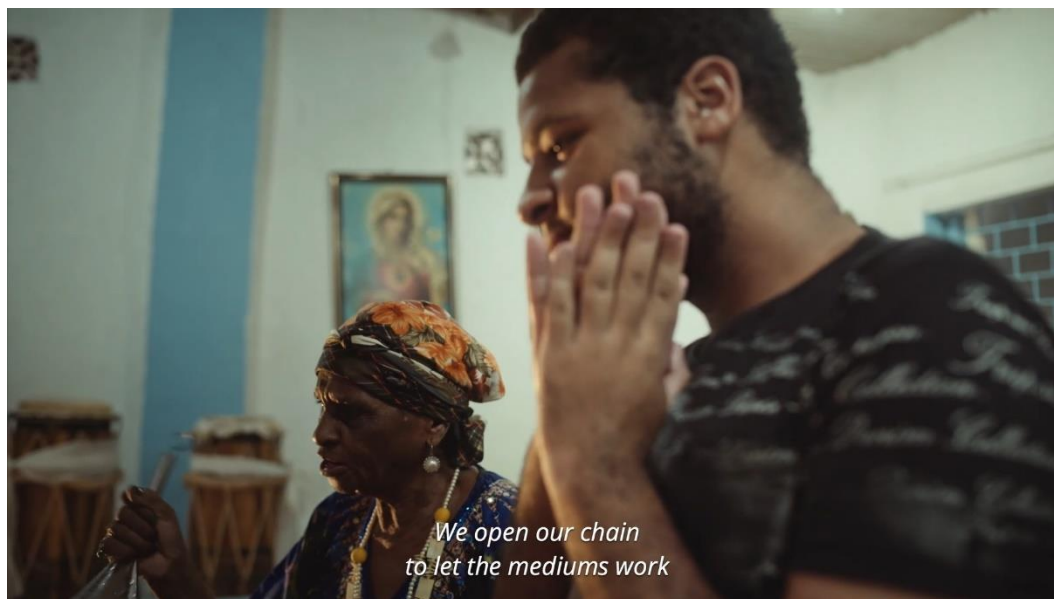


Figura 29 – Relação familiar e espiritual

Na realidade, no início do processo de filmagem, Caio era da umbanda, e por isso o filme foi se aproximando desse cotidiano espiritual do personagem. No entanto, em determinado momento da produção, o ator resolveu entrar para igreja evangélica. Mais do que uma virada de roteiro, foi uma atitude que chocou Jô Serfaty⁴⁹, e que chegou a paralisar as filmagens por um tempo, por Caio acreditar que o filme o atrapalhasse. O ator parece até ter deixado de gostar do filme por um tempo, por “pedir mais coisas do que ele poderia como cristão da igreja”. Assim, as cenas em que o jovem frequenta a igreja evangélica tiveram que ser filmadas, ainda que de fora (Figura 30) – uma marca de desconfiança da direção. Nota-se que as imagens (Figura 31) emergem como consequência do encontro de uma nova faceta do protagonista com uma “posição” da direção, e posteriormente, da edição.

⁴⁹ Em entrevista, Jô Serfaty reflete sobre esse momento de Caio: “Ele estava também com esse desejo de transformação dentro desse espaço, e estava sendo oprimido por algumas instâncias ali, porque ele bebia e a vizinha falava para ele não beber... Então tem todo um agenciamento que o filme não dá conta, mas que estava acontecendo ali, que é um bairro altamente evangélico. Por isso não cabia para a gente julgar o quanto, para ele, aquilo fazia bem. Ele falava: ‘eu canto na igreja, adoro cantar, eu alço um lugar ali!’. Esses jovens ocupam um protagonismo muito rápido. No terreiro tem a avó dele, então ele só vai para o lugar quando a avó... (morrer). Então tem essa busca por um protagonismo, a busca do canto, da amizade, e tudo isso eu fui entendendo com ele me contando, e também lendo sobre o assunto. E sem fazer uma moralização disso.” (Serfaty, 2019)



Figura 30 – Igreja evangélica: personagem dentro, câmera fora



Figura 31 – Caio canta na igreja

Por isso, são tão marcantes as cenas em que Caio aparece adentrando uma floresta, e é cercado por figuras, entidades. (Figuras 32 e 33). É a forma que o filme encontra para dar imagens às questões internas que não poderiam ser captadas dentro de um regime realista. No final da sequência, que é revelada ao final do filme, o personagem segue as figuras em meio ao caminho da floresta (Figura 34). São significados e sensações transmitidos através da criação de uma espécie de *mise-en-scene* dos sonhos, evidências da invenção que considera a experiência, os corpos e os afetos. Essas cenas de *Um Filme de Verão* foram filmadas em respeito à escolha de Caio, mas montadas de uma forma que o personagem evoca a umbanda

no final, através das imagens oníricas e da canção *Kirimurê*, de Maria Bethânia, que ele mesmo entoa ao longo da sequência.



Figura 32 – Figuras oníricas



Figura 33 – Primeiro elas o cercam



Figura 34 – No final ele as segue

Outro momento marcante do longa é a cena em que os anseios e sentimentos de não pertencimento e paixão pela cultura pop japonesa da adolescente Karol (que diz querer morar no Japão) culminam em um videoclipe que se apropria da linguagem do *j-pop*⁵⁰, anime⁵¹ e videogames nipônicos, mas cuja locação ainda é a comunidade de Rio das Pedras (Figura 35). A sequência se destaca por essa estética contemporânea vibrante que une Japão e Brasil em uma convergência de temas e referências possibilitada por Karol. A cena nos fornece um ótimo exemplo de como a exploração de linguagens diferentes pode ser benéfica tanto visualmente quanto narrativamente na construção e estabelecimento da identidade de um personagem (e um indivíduo).

⁵⁰ J-pop, uma abreviatura para pop japonês ou música popular japonesa, é um gênero musical que entrou no *mainstream* musical do Japão na década de 1990.

⁵¹ Anime se refere à animação ou desenho animado. A palavra é a pronúncia abreviada de "animação" em japonês, onde esse termo se refere a qualquer animação, não importa o país. Para os ocidentais, a palavra se refere às animações oriundas do Japão.



Figura 35 – Clipe japonês em Rio das Pedras

Além disso, se Comolli identifica como fundamental a produção da *auto-mise-en-scène* nos filmes realizados sob o risco do real, a elaboração de um vídeo clipe que abarca o universo subjetivo de uma personagem pode concretizar e potencializar essa *auto-mise-en-scène*. Essa potencialização atua como um dispositivo para dar imagem e som às particularidades e singularidades de um sujeito, e exalta as divergências e especificidades que existem no “comum” compartilhado da comunidade. Desse modo, a cena citada do filme é uma das que evidenciam que não há homogeneidade na comunidade.

Como podemos observar na cena em que a tela do computador aparece em foco, no clipe japonês, ou nas inserções oníricas, em *Um Filme de Verão* a linguagem se adequa aos personagens. Isso implica que o filme está aberto para receber e abraçar estímulos estéticos de todo o tipo, desde que sejam sinceros e partam do âmago de seus personagens, sem se importar com uma possível fragmentação estética ou narrativa. Essa receptividade aos estímulos do imaginário faz parte de uma busca da direção do filme, como Jô Sertafy explica em entrevista:

Tentar buscar mais essa dimensão da fabulação, da invenção e da performance do que de só do real, de um regime do real que está ali filmando esses corpos. Por isso que era muito importante incorporar o imaginário, o universo e a criação deles no filme, sabe? Não só ter a nossa câmera no filme, um documentário em que só a gente filma. As imagens precisavam circular, precisava ter essa circularidade (Sertafy, 2019).

Tal efeito funciona bem na tela, provavelmente por conta do próprio processo de criação do longa, que passou pela etapa de desenvolvimento de dispositivos que suscitasse expressões artísticas dos adolescentes. Isso possibilitou que tais expressões fossem criadas e elaboradas a ponto de causarem um impacto visual e narrativo que fizesse jus à complexidade de sentimentos dos personagens. É a partir da percepção de que é relevante abarcar aquele universo emocional e particular dos personagens, que a saída da dualidade estética aparece como um meio para contemplar os sentimentos e sensações que os transpassam. Essa cisão entre realidade e a fantasia que a complementa segue uma guinada experimental que funciona tanto narrativamente quanto artisticamente.

A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; de outro, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral de tornem condições da experiência real; a obra de arte, de seu lado aparece então realmente como experimentação (Deleuze, 2000, p. 8).

Outro dispositivo empregado por Jô Serfaty em *Um Filme de Verão* foi pedir filmagens rotineiras dos próprios adolescentes, o que os coloca em alguns momentos no centro absoluto da experiência cinematográfica. São suas vozes e suas imagens que ali são registradas, e mais uma vez a força política dessa escolha deve ser ressaltada. Ao colocar a câmera nas mãos dos personagens, há um gesto democrático que os coloca sob controle total da cena. Eles não apenas produzem sua *mise-en-scène*, como também a captam.

Um exemplo claro desse movimento se dá na cena em que o personagem Junior se filma sozinho em sua casa (Figura 36), dançando e cantando *The Smiths*, aproveitando e ocupando os espaços vazios de sua casa em mudança, ou quando ele registra sua insônia (Figura 37), filmando partes do próprio corpo (Figura 38), também acompanhado pela banda favorita. Sua identidade está impressa nas cenas, da maneira que ele mesmo se vê, ou que deseja se ver, se performar, se representar.

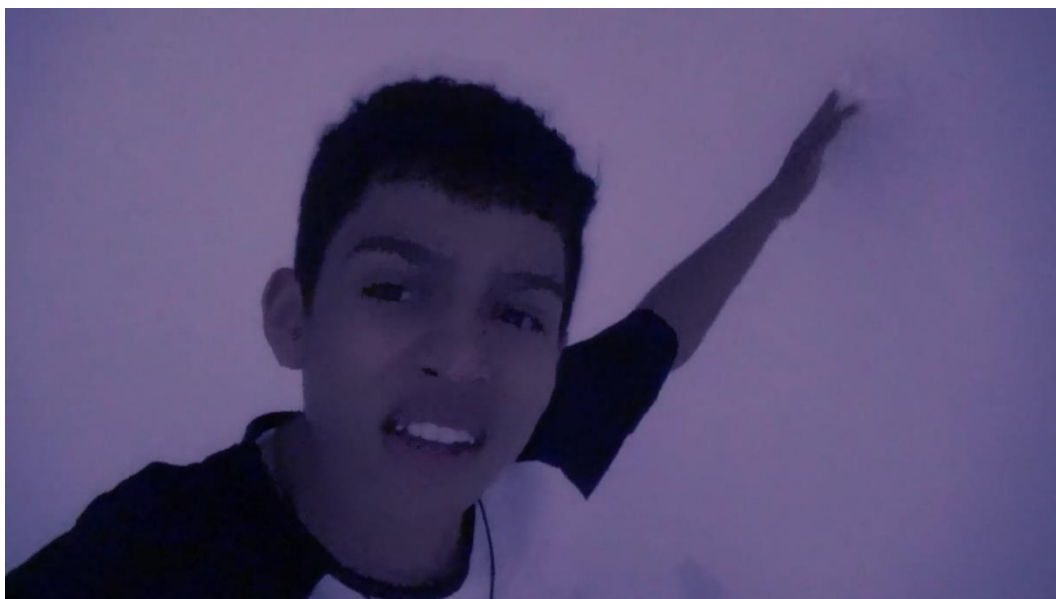


Figura 36 – Uma música na cabeça e uma câmera na mão

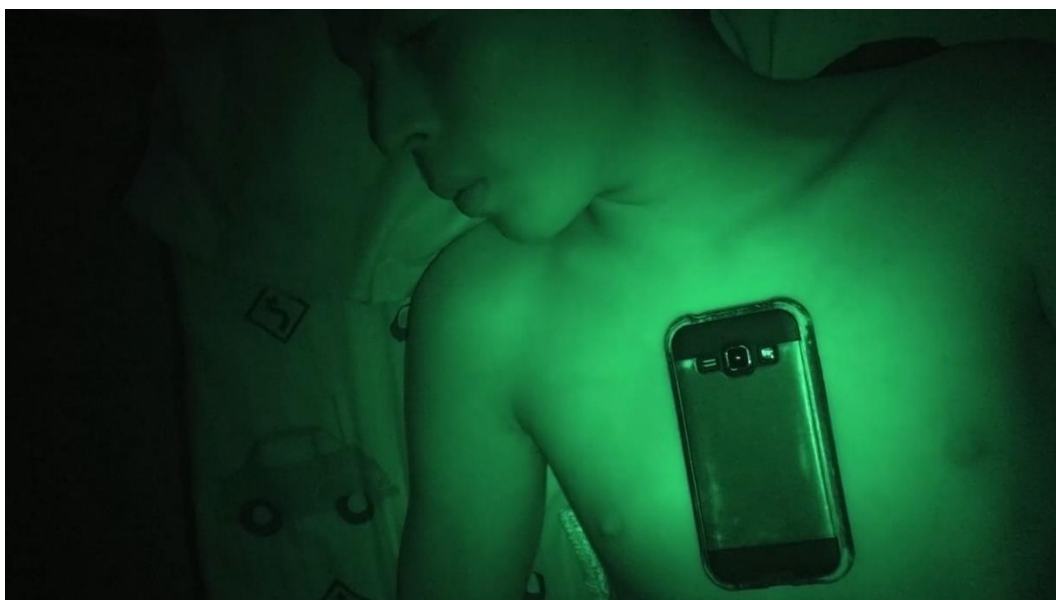


Figura 37 – Auto-mise-en-scène da insônia



Figura 18 – Detalhes do próprio corpo em evidência

3.3. A *mise-en-scène* geográfica

É importante notar que *Um Filme de Verão* se esforça não apenas para retratar fielmente “quem” fala, mas também “de onde” se fala. As imagens ao longo do filme fazem questão de mostrar as casas, ruas, prédios, lajes, fachadas e interiores, sejam de comércio ou residências (Figuras 39 e 40). O cenário no qual aquelas vidas se desenvolvem é tão importante quanto a criação de suas identidades através dos estímulos artísticos (Figura 41) para o estabelecimento da noção de comunidade.



Figura 39 – O bairro em destaque



Figura 40 – Trânsito entre poças



Figura 41 – A criação artística em foco

Quando a personagem Karol precisa ir à Zona Sul da cidade procurar emprego, se manifesta um choque geográfico. Perdida no Leblon, um dos bairros mais “nobres” e famosos do Rio de Janeiro, consagrado por produções televisivas e cinematográficas, ela pede informações para encontrar a rua Ataulfo de Paiva (Figura 42). Portanto, entendemos que a experiência de não pertencimento da personagem vai desde viagens virtuais a outros continentes, até não conhecer a própria cidade em que vive. São experiências negadas a uma parcela da população, que a partir disso vivencia outras experiências.

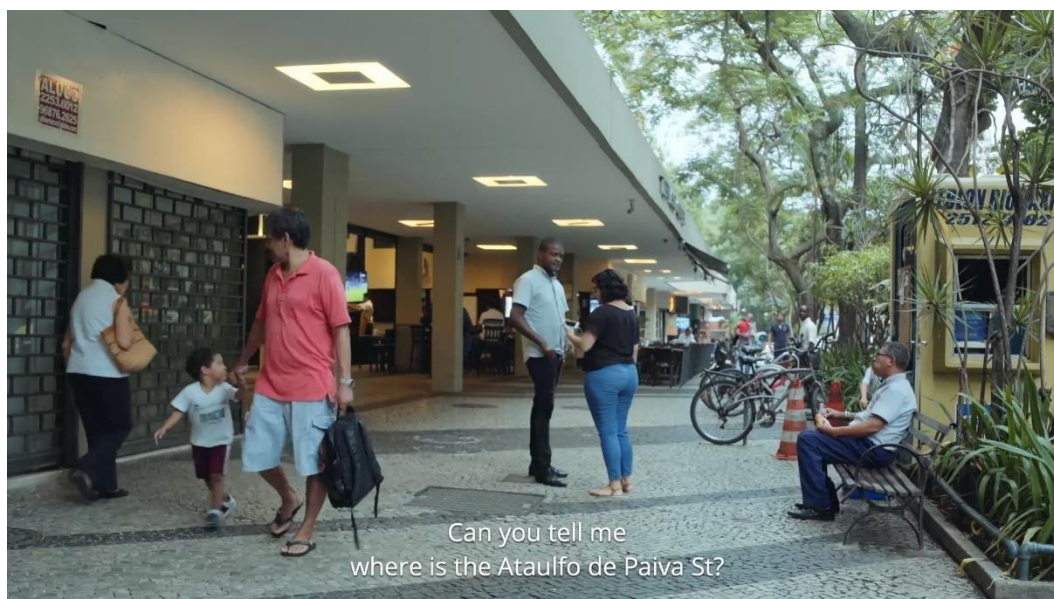


Figura 42 – Quantas cidades existem dentro de uma cidade?

É interessante apontar aqui a expansão da cidade que existe para os personagens de *Um Filme de Verão*, em comparação às limitações da experiência periférica dos personagens de *A Vizinhança do Tigre*, filme analisado no capítulo anterior. No longa-metragem de Jô Serfaty, os adolescentes revelam ter projetos, desejos de futuro, expectativas, planos de mudança. Para eles, o mundo se expande para a Zona Sul da cidade, para outros estados, ou até mesmo para outros países, através da internet. E essa dimensão, como vimos, é contemplada no filme, porque é parte importante da experiência deles como adolescentes, que começam a deixar o colégio para pensar nas possibilidades da vida adulta.

Já em *A Vizinha do Tigre*, o mesmo não acontece. Há uma sensação de imobilidade e falta de expectativas. Os jovens não vão a lugares diferentes, nem planejam viagens, ou navegam na internet. Eles não fazem planos porque estão preocupados em viver o momento presente, sobreviver suportando a urgência do “agora”. Os personagens sequer aparecem saindo do bairro, por onde vagam à procura de terrenos baldios e lugares desocupados onde possam se instalar, e inventar atividades para passar o tempo. Atividades essas que incluem interações com pedaços de árvore quebrados, pedras, casas abandonadas em ruínas. Talvez um dos grandes méritos deles esteja aí, nessa capacidade de superar a falta e o vazio que ocupa suas rotinas, para que possam emergir do tédio através de uma força criativa e irreverente. É importante ressaltar também que o único personagem que aparece cruzando os limites do bairro é Junim. No entanto, ele o faz no final do

filme, quando precisa sair dali para fugir, sem saber para onde vai, sem expectativas além da sobrevivência. Para ele e seus amigos, há apenas o horizonte de um futuro incerto.

O tema do calor também é um importante componente narrativo e estético presente, tanto que é nele que se inicia uma linha de raciocínio que desemboca no próprio título do longa, como já citado. O recorte de vida dos adolescentes cobre justamente o período do fim da escola e início das férias, o que também corresponde ao verão do Rio de Janeiro. No entanto, durante essa época, o vale-transporte dos alunos do ensino público é suspenso, o que dificulta ou impossibilita o trânsito até à praia. Para driblar as altas temperaturas da cidade, os adolescentes estão sempre atrás de um ventilador, uma piscina (Figura 43) e da própria praia, algo que é recorrente em suas ações e diálogos. Assim, os planos e contra planos que usualmente ilustram um diálogo, uma relação entre pessoas, no filme também estabelecem a relação entre os indivíduos e o ambiente, ou os aparelhos usados para refrescá-lo. (Figuras 44 e 45). Além disso, qualquer geladeira de mercado, ou ventilador de farmácia se torna quase um objeto de desejo (Figura 46).



Figura 43 – Verão possível



Figura 44 – Plano e contra plano



Figura 45 – Diálogo entre Karol e o ventilador

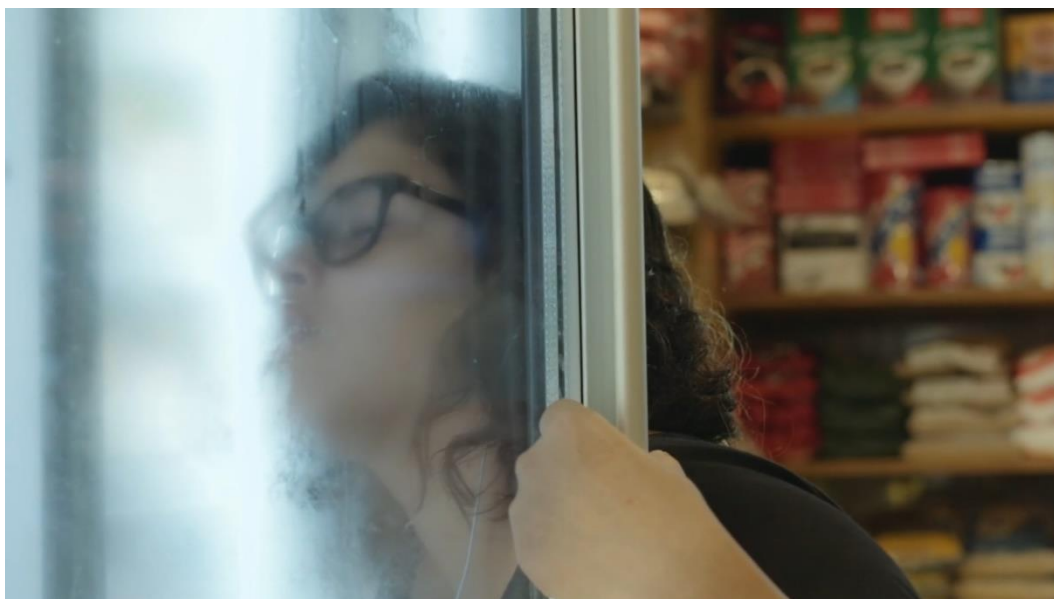


Figura 46 – Amor de verão

Assim, o clima do verão acaba adquirindo uma característica sensorial transmissível ao espectador, algo que lembra o impacto do calor nos personagens e na trama em *Do the Right Thing* (1989), de Spike Lee⁵². A atenção dada à estação do ano, somada às altas temperaturas e como elas afetam a vida da população na periferia, forma um contraponto ao imaginário forjado por produções com a temática de verão que costumam ser sucesso de público.

Além disso, nem sempre o fator climático que impacta a narrativa do longa está conectado ao sol. O Estado do Rio de Janeiro sofre historicamente e recorrentemente com a falta de infraestrutura para lidar com chuvas muito fortes, especialmente nas áreas mais carentes. Isso também se faz presente em *Um Filme de Verão*, em diálogos que relembram alagamentos e nos registros da rotina dos próprios adolescentes (Figura 47).

Todos esses artifícios são usados para estabelecer a noção de que o verão é mais complexo do que uma miragem paradisíaca estereotípica. Ele não é benéfico para todo mundo e nem o tempo todo, mas mutável dependendo de diversos fatores, principalmente o socioeconômico – uma dimensão amplamente contemplada pelo longa-metragem.

⁵² Em *Do the Right Thing*, Spike Lee usa o elemento do calor para transmitir ideias sobre as intensas (calorosas) relações raciais que se desenvolviam em Nova Iorque. Tanto no filme do diretor norte-americano, como em *Um Filme de Verão*, existe a sensação de um calor opressor que envolve e dita as relações entre os personagens, e pode chegar a impactar o espectador.



Figura 47 – Chuva de verão

3.4. A estética da gambiarra

Há também um outro elemento que ronda o universo da adolescência periférica retratada por Jô Serfaty, impactando a estética e a *mise-en-scène*: a gambiarra – uma palavra que possui diversos significados, sendo os mais comuns “extensão de luz” e “improvisação”⁵³. A pesquisadora Sabrina Sedlmayer⁵⁴ define essa noção de improvisação do termo como algo característico do Brasil:

(...) nós, os brasileiros apelidamos de “gambiarra”: uma improvisação feita com o que se tem em mãos para sanar uma específica necessidade. Quase sempre originada de forma espontânea, a gambiarra parte de algum produto ou material preexistente e o transforma. Altera a forma anterior para adequá-lo aquela nova emergência. Com isso, cria-se um outro objeto. (Sedlmayer, 2020, p.1)

Em diversos momentos é possível notar o uso de gambiarras ao longo do filme. A banda de Junior, por exemplo, ensaia a música do Nirvana com uma bateria improvisada, feita de baldes e panelas, em meio às roupas que são recolhidas no varal (Figura 48). Outro exemplo evidente é o dos adolescentes que usam o tecido que cobre o sofá como um *chroma key* (fundo verde) para uma gravação (Figuras

⁵³ Entre outras definições, podem ser citadas “ramificação de luzes” (Ferreira, 1999) e “ligação fraudulenta; gato” (Houaiss, 2001). A palavra “gambiarra” também costuma ser usada como adjetivo, significando algo “precário”, “tosco”, “mal-acabado”.

⁵⁴ SEDLMAYER, Sabrina. Saco plástico na cabeça: a gambiarra na pandemia. **N-1 Edições**. Disponível em <https://n-1edicoes.org/041>, acesso em 01/05/2020.

49,50,51), que simula o fundo para parecer que estão no Canadá. Ao fim da filmagem, o tecido precisa voltar para o sofá para que sua dupla utilidade não seja revelada.



Figura 48 – Banda de garagem? Banda de laje



Figura 49 – O Canadá é aqui



Figura 50 – Estúdio improvisado



Figura 51 – O chroma key volta para o sofá

Para entender a dimensão política aqui contemplada, é de grande auxílio o conceito de “processogambiarra” explorado por Helena Assunção e Ricardo Mendonça, no artigo *A estética política da gambiarra cotidiana*. Segundo os autores, “Entender a gambiarra como *processo* significa apreender como o ‘modo de fazer’ implica reapropriação de ideias ou matérias e alguma dose de improviso e criatividade para lidar com necessidades específicas ” (Assunção e Mendonça, 2016)

Sedlmayer (2020) ressalta que o objeto criado pelo processo da gambiarra “geralmente não tem valor algum de troca no mercado porque não faz parte do

sistema econômico do capitalismo”. A pesquisadora também considera que tal objeto “carrega consigo o traço da falta, da escassez, do precário, da fome, do provisório”. No entanto, a perspectiva adotada no trabalho de Assunção e Mendonça aponta para aspectos positivos, como a inserção da gambiarra no cotidiano. Essa prática não apenas revela ações inventivas que permitem a resolução de problemas rotineiros, mas também são carregadas de um potencial estético e político, que podem atribuir funções diferentes aos objetos através de práticas de reapropriação e ressignificação.

Tendo em vista essa dimensão táctica das gambiarras, compreendemos que ela apresenta uma dimensão política anti-disciplinar. Ela revela a capacidade de agência dos indivíduos, fazendo um contraponto à ideia foucaultiana dos corpos dóceis, passivos e adestrados pela disciplina. Não se trata de uma manifestação ou reivindicação discursiva contra as regras de um sistema político-econômico-social, ou de um discurso que propõe mudanças no plano simbólico. As práticas são concretas: ao experienciar/realizar uma gambiarra, ressignificamos ‘modos de usar’ (e, com eles, valores e normas) com os quais estamos habituados. Justamente por isso, faz-se necessário entender a dimensão política dessa arte do fazer, a qual se liga fundamentalmente à sua dimensão estética (Assunção e Mendonça, 2016, p. 103).

Outra manifestação desse “processogambiarra” em *Um Filme de Verão* ocorre com o uso que os adolescentes encontram para uma panela de fondue. Em determinado momento da narrativa, o personagem Ronaldo ganha o utensílio culinário trabalhando em um apartamento localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro (Figura 52), uma das áreas mais nobres da cidade. A dona precisa de desfazer da panela em uma mudança e explica que serve para fazer “comida de lugar frio, típica da Suíça”. As disparidades sociais ficam claras e o espectador se pergunta o que o garoto vai fazer com o presente no verão do Rio.

Logo nas imagens seguintes, o filme responde essa dúvida: quando Ronaldo chega na festa dos amigos, a panela de fondue (até então praticamente inútil no verão) é ressignificada como um objeto para ser usado na popular brincadeira adolescente de “verdade ou consequência” (Figura 53). Um uso inusitado e criativo, que “(...) vocaliza um potencial de transformação da realidade. Transformação essa que nasce da expressão da singularidade humana, em sua capacidade de gerar o novo.” (Assunção e Mendonça, 2016).

Dessa forma, a gambiarra permeia o cotidiano dos adolescentes retratados em *Um Filme de Verão* como mais uma força criativa na qual eles canalizam suas palavras, seus corpos e suas subjetividades. Tal dimensão, além de constituir em alguns momentos a *mise-en-scène* e a própria linguagem, também ilustra as diferenças sócio econômicas, servindo como mais um mecanismo de expressão criativa e subjetiva de cada personagem no contexto do filme.



Figura 52 – A Suíça é na Zona Sul



Figura 53 – Fondue ou consequência

4. Adolescência no cerne do cinema e da política

4.1. Singularização e subjetivação nos coletivos políticos

Seguindo o pensamento da comunidade, a “exigência de pensar o ser-em-comum” (Duarte, 2014, p.213), e do desenvolvimento do conceito das comunidades de cinema, apresentados e explorados no capítulo anterior, esta dissertação se volta para seu terceiro e último objeto de análise: o documentário *Espero a Tua (Re)volta*, dirigido por Eliza Capai, lançado em 2019. A fim de estabelecermos mais alguns conceitos teóricos que embasam e aprofundam a análise desse filme, é preciso detalhar as noções de Hannah Arendt e Michel Foucault que são retomadas pelo pesquisador André Duarte e julgados fundamentais para compreender os modos de ação política dos coletivos políticos autônomos.

Para Duarte (2014), a noção arendtiana de singularização permite pensar a ação política para além de sua concepção instrumental, e estabelece que tão importante quando a conquista de direitos seria esse gesto de “encontrar-se e mostrar-se politicamente”, ocupando espaços públicos que a princípio não seriam de ordem política, como as ruas. No pensamento de Hannah Arendt, o termo “singularidade” foi empregado para “contornar a ideia metafísica de um sujeito-substância, portador de qualidades, atributos ou propriedades definidoras” da natureza humana.

Hannah Arendt considera que no âmbito da reflexão sobre a política, atividade definida pela ação coletiva e pelo intercâmbio discursivo, não faz sentido enredar-se na discussão metafísica a respeito do ‘quê’ são os homens, pois enquanto seres políticos, capazes de agir e discursar coletivamente e de maneira concertada entre si, aquilo que eles nos dão a compreender é apenas e tão somente ‘quem’ são eles, sua singularidade ou unicidade, e não o ‘quê’ eles são. (Duarte, 2014, p.216 apud Arendt, 2010, p.224)

A respeito dessa reflexão arendtiana sobre a singularidade, Duarte infere que ela deve ser entendida como “aquilo que se instaura e acontece simultaneamente ao ato de aparecer publicamente, por meio do qual cada um demarca-se em relação aos demais”, e “pressupõe a pluralidade humana como condição fundamental da vida política” (Duarte, 2014, p.2016). Dessa forma, ao associar pluralidade e singularidade em sua reflexão, Arendt possibilita pensar

sobre a manifestação política da singularidade sem reduzi-la a qualquer forma de individualismo.

Partindo dessa “capacidade de revelação da singularidade por meio da execução coletiva de atos e palavras intercambiados”, Arendt ressalta o fato de que “a despeito desses atos e palavras estarem sempre relacionado à realidade objetiva do mundo”, eles igualmente são responsáveis por tecer e constituir um “espaço-entre” os agentes, o que ela define como sendo algo de caráter “subjetivo”. Esse espaço que se constitui entre os agentes, Arendt denomina através da sugestão da imagem da “teia das relações humanas”, que seria simultaneamente frágil e resistente (Arendt, 2010, p.229, apud Duarte, 2014).

De acordo com André Duarte, tal ideia habita o núcleo central do pensamento político arendtiano, e pode nos ajudar a pensar as novas formas de engajamento político no presente. Nas palavras de Hannah Arendt, “a ação e o discurso criam um espaço entre os participantes capaz de situar-se adequadamente em quase qualquer tempo e qualquer lugar” (Arendt, 2010, p.248 apud Duarte, 2014). Assim, o pesquisador percebe a possibilidade teórica que surge a partir do pensamento de Arendt:

Ao considerar o poder de manifestação da singularidade dos agentes humanos no curso de seu agir e discursar em conjunto, isto é, ao pensar a ação política como a performance a partir da qual aqueles que agem e falam entre si produzem ‘teias’ de relações simultaneamente frágeis e resistentes, Arendt abre a via teórica que nos permite conceber o espaço político como instância que pode ser instaurada em qualquer lugar. (Duarte, 2014, p.217)

Duarte então chama atenção para o fato de que os coletivos autônomos do presente, entendidos como estes novos espaços ou novas comunidades políticas de atores engajados, não são dependentes nem fundados sobre a partilha comum de atributos ou identidades intrínsecas a eles. Segundo o pesquisador, a perspectiva mais relevante na definição das qualidades necessárias ao ator político seria a “sua disposição para engajar-se num curso de ação determinado junto a outros e sua habilidade para se fazer entender com os demais” (Duarte, 2014, p.218).

Considero tal perspectiva extremamente importante na leitura analítica que farei a respeito do filme *Espero a Tua (Re)volta*, uma vez que ela dialoga diretamente não apenas com o movimento e organização política protagonizada pelos adolescentes no documentário, mas também com o conceito das comunidades

de cinema, que tem a capacidade de exibir a fragmentação do comum através de uma experiência fílmica sensível.

A fim de caracterizar a dimensão crítica e reflexiva dos indivíduos que integram o “comum” gerado através do engajamento político nos coletivos autônomos, assim como “a importância política que o corpo passa a assumir nesse contexto”, André Duarte também trabalha com o pensamento ético-político de Michel Foucault. Segundo o pesquisador, a partir dos anos 80, é notável no trabalho de Foucault a incorporação da “reflexividade como dimensão crítica inerente às práticas de subjetivação, isto é, de constituição ético-política de si mesmo por meio de exercícios de estilização da própria vida” (Duarte, 2014, p.219). A noção foucaultiana de subjetivação ético-política diz respeito aos “exercícios, discursos e práticas pelos quais um ser humano se transforma em sujeito” (Foucault, 1994, p.223 apud Duarte, 2014, p.220).

Assim, a partir de suas pesquisas sobre a estética da existência nos contextos culturais predominantes da Grécia e da Roma antigas, Foucault⁵⁵ modificou seu entendimento de resistência através de um trabalho crítico e reflexivo. Esse esforço foi algo que procedeu “de si sobre si mesmo a fim de que cada um se liberte das identidades sociais e sexuais impostas pelos diversos dispositivos contemporâneos de normalização, controle e captura, em suma, de governamentalização de condutas” (Duarte e César, 2014).⁵⁶

Ora, se considerarmos seriamente a hipótese foucaultiana de que o eu tenha se tornado no presente o ponto de intersecção de diversas estratégias de captura e sujeição estabelecidas por dispositivos de normalização disciplinar e de controle aberto e modalizado de quem somos, do que pensamos, do que sentimos e do que desejamos, mostra-se então o alcance contemporâneo de suas investigações ético-políticas tardias (Duarte, 2014, p.220).

De acordo com Duarte, esse gesto capaz de transformar o “eu” em sujeito político nada mais é do que uma tarefa urgente, fundamental e politicamente indispensável, que também nos permite refletir criticamente os movimentos políticos na contemporaneidade. Nas palavras de Foucault, “não há outro ponto,

⁵⁵ “Para Foucault, o que estava em jogo nos exercícios refletidos de liberdade dos antigos (...), era a tarefa de se transformar e se transfigurar a fim de chegar a constituir para si mesmo um ‘eu’ liberto da ignorância e da estultice” (Duarte, 2014, p.220)

⁵⁶ “A partir dos anos 80, portanto, os resistentes de Foucault serão aqueles que fazem de suas vidas, de suas amizades, de seus corpos e de suas relações um campo de experiências e experimentações contra as formas de captura normalizadora de suas singularidades.” (Duarte, 2014, p.220)

primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo” (Foucault, 2010, p.225).

Por isso, André Duarte ressalta que dentro da noção de subjetificação ético-política é importante a atenção dada aos “exercícios refletidos de autotransformação”, responsáveis por tornar a crítica e auto reflexividade “elementos centrais para a formação de novas formas de resistência aos poderes hegemônicos de normalização e controle de condutas do presente” (Duarte, 2014, p.221). O pesquisador entende que essa perspectiva está estreitamente conectada “às novas experiências de vida em comum promovida pelos coletivos autônomos do presente”, e aqui percebo que ela também deve ser articulada às próprias comunidades de cinema, que estabelecem a pluralidade dos sujeitos como um manifesto político que exalta o protagonismo dos seus corpos e vozes.

Como veremos no documentário *Espero Tua (Re)volta*, o filme trabalha dentro desse contexto das lutas promovidas pela união dos adolescentes, que manifestam seus anseios e percepções em um urgente movimento de resistência. Ao mesmo tempo, há também nesses jovens uma busca central e fundamental pela identificação, pelo pensar e transformar o “eu”, alinhados ao pensamento de Foucault que também reconhece nesse exercício a resistência ao poder político. Sobre a conexão desses conceitos com o cenário político contemporâneo, Duarte discorre:

(...) no contexto das lutas promovidas por estes coletivos a crítica já não se reduz à denúncia e combate do caráter excludente e domesticador das práticas e discursos de inclusão normalizadora dos sujeitos, difundidas seja por políticas estatais, seja por regras de conduta inspiradas em preceitos econômicos e formas de vida neoliberais. Tais lutas exigem daqueles que nelas se engajam o exercício de um trabalho contínuo de si sobre si, pois a resistência consistiria justamente num repensar e redefinir as formas convencionais de relação conosco, com os outros e com o mundo, frequentemente crivadas por preconceitos, discriminações e violências. (Duarte, 2014, p.221)

Assim, André Duarte reitera que, nos movimentos políticos contemporâneos, os indivíduos estão sendo, de uma certa forma, convocados a afirmar e reafirmar seus corpos, orientações sexuais e discursos nas arenas de debate público, sejam elas quais forem. Entende-se que o reconhecimento dessas existências é necessário para que elas se configurem também como formas de resistências política dentro de uma sociedade.

Desse modo, conclui-se que devemos partir para a análise do filme de Eliza Capai, que através das imagens, e da edição, possibilita vermos na prática como esses conceitos de singularização e subjetivação operam e atravessam o cotidiano dos espaços ocupados pelos adolescentes. Além disso, não escaparemos também das inserções teóricas a respeito da forma do documentário em questão, que serão embasadas a partir da retomada do trabalho de pesquisadores já citados como Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols⁵⁷ e Jean-Louis Comolli⁵⁸. Assim, pretendo continuar a desenvolver uma noção reflexiva a respeito de como o documentário brasileiro contemporâneo pode trabalhar as comunidades de cinema e o protagonismo dos adolescentes nesse processo.

4.2. A disputa de narrativas e a voz no documentário

Enquanto trabalhava na produção de uma série sobre democracia para o Canal Futura, a documentarista Eliza Capai⁵⁹ se viu dentro de uma ocupação estudantil na Assembleia Legislativa de São Paulo, na qual os estudantes protestavam pela abertura da CPI das merendas⁶⁰ (Figura 54). Junto à produtora Mariana Genescá, elas deveriam apenas realizar uma pesquisa de personagens para a série em questão. No entanto, após entrarem em contato com os adolescentes do movimento estudantil brasileiro que organizavam a ocupação, deixaram a Assembleia decididas a produzir um filme para entender quem eram aqueles jovens. Esse filme é *Espero Tua (Re)volta* (2019). Quando iniciaram o processo de estudo e de entrevistas, Capai e Genescá perceberam que havia diversos grupos diferentes envolvidos, alguns ligados à diferentes partidos, outros declarados autonomistas, que negavam ligações às entidades e partidos políticos.

Assim, entendendo se tratar de um movimento político muito mais complexo que imaginava, Capai decidiu que seu filme deveria espelhar a dificuldade de se organizar e juntar pessoas diferentes em um movimento social, no qual muitas vezes convergem indivíduos que lutam por causas iguais ou parecidas,

⁵⁷ No próximo subcapítulo, serão destacadas especialmente as considerações desses autores a respeito da “voz” no documentário.

⁵⁸ Especialmente suas considerações a respeito de “Como filmar o inimigo” (2008).

⁵⁹ CAPAI, Eliza. Entrevista concedida a Karen de Souza. **Conexão Futura**, disponível em <http://www.futuraplay.org/video/documentario-espero-a-tua-revolta/481707/>, acesso em 15/05/2020.

⁶⁰ Comissão Parlamentar de Inquérito que deveria investigar desvios de dinheiro público em contratos de compras de alimentos em São Paulo.

mas diferem em suas formas de atuação. Depois de entrevistas com estudantes de todo o país, cujos relatos inspiraram a elaboração do roteiro, a diretora chegou nos três protagonistas que seriam escolhidos para narrar sob a forma de conversa o documentário. São eles: Lucas “Koka” Penteado, Nayara Souza e Marcela Jesus, todos alunos secundaristas envolvidos nas ocupações das escolas de São Paulo, em 2015. O fato dos protagonistas serem um jovem negro, uma jovem que levanta questões LGBT e uma jovem negra, é visto pela diretora como um reflexo das próprias questões levantadas pelo movimento. No entendimento de Capai, era preciso que as questões que eram caras àqueles adolescentes estivessem na própria forma do documentário.



Figura 54 – Ocupação estudantil na Assembleia Legislativa

As imagens filmadas no Congresso Nacional dos Estudantes (Figura 55 e 56), incluídas no longa-metragem e registradas em 2017, exemplificam tal complexidade ao mostrar que o movimento estudantil é tão plural quanto efervescente. Nelas, vemos mais de dez mil estudantes reunidos para eleger a próxima diretora da União Nacional dos Estudantes, e a própria disposição dos grupos no local é um reflexo de sua posição política. À esquerda das arquibancadas, se reúne a juventude do Partido dos Trabalhadores, à direita a juventude do PSDB, e no chão da quadra a União da Juventude Socialista. Além da disposição dos grupos políticos, também é exaltada o clima de “curtição” desses jovens (Figura), que entendem que, como narra Nayara, então presidente da União Estadual dos Estudantes de São Paulo: “Ocupar a rua é político, e trazer essa revolução para

nossos corpos também é um ato revolucionário”. Nesse discurso de Nayara, é possível observar ecos do pensamento de Foucault que citamos anteriormente. Na perspectiva desenvolvida pelo pensador a partir dos anos 80, é preciso trazer as experiências que vão contra as formas normalizadoras da sociedade para as vidas, corpos e relações dos indivíduos. Segundo Foucault, são esses exercícios, discursos e práticas que transformam um ser humano em sujeito (Foucault, 1994).



Figura 55 – Congresso Nacional dos Estudantes de 2017



Figura 56 – Ocupação e revolução

Do início ao final do filme, os acontecimentos políticos brasileiros são narrados por esses três adolescentes, cujo ponto de vista foi cunhado e desenvolvido através da experiência e da vivência dos fatos narrados. Essa foi a estratégia traçada

por Eliza Capai para trazer os espectadores para dentro do universo dos jovens retratados no filme, que participaram ativamente das transformações pelas quais o estado de São Paulo e o país inteiro estavam passando. A voz desses personagens é um dos fatores condutores e primordiais na construção da narrativa. Tanto, que tal elemento surge nos primeiros segundos do filme, ainda com a tela preta na qual surgem os louros dos festivais⁶¹ que exibiram o longa-metragem e os logos de apoios, patrocínios e fundos de investimento.⁶² Nesse primeiro minuto, o espectador é apresentado às vozes de Koka, Nayara e Marcela (Figura 57), que cantam e fazem brincadeiras, indagando qual será o tema do filme. Nayara responde “É movimento estudantil” e Marcela rapidamente retruca “Lutas estudantis, você quis dizer, né, linda? ”. Aqui, com esse pequeno conflito, já é estabelecido o tom em que a narração do filme será desenvolvida, e a sensação é de que os personagens assistem às imagens e participam da edição, guiando o roteiro⁶³.



Figura 57 – Trio Protagonista

⁶¹ *Espero Tua (Re)volta* figurou em mais de dez festivais e recebeu prêmios de Melhor Filme, Montagem e Roteiro. Destacam-se o prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Cinema – Abraccine, na 23ª edição do Cine-PE – Festival do Audiovisual, e participação na Mostra Generation 14plus do Festival de Berlim, onde além do prêmio Peace Film recebeu o da Anistia Internacional.

⁶² *Espero Tua (Re)volta* é uma coprodução GloboNews e Globo Filmes, e foi realizado em parceria com o Canal Curta!. O longa-metragem contou com recursos obtidos através da Lei do Audiovisual e do Fundo Setorial do Audiovisual, geridos pelo BRDE/Ancine.

⁶³ Não à toa, os créditos finais do filme informam que ele é “vivenciado, narrado e escrito” por eles.

Em *Espero Tua (Re)volta*, é mediante o uso do recurso da voz over⁶⁴ que os protagonistas narram, ordenam e até disputam a narrativa sobre os fatos ocorridos. Ao fim da exibição dos créditos iniciais, por exemplo, é estabelecido um combinado entre eles para dar início ao filme: cada um se apresenta e fala durante cinco minutos, de maneira democrática (“E se a gente fizer cinco minutos para cada, e depois abre para o debate?”). Quando cada um atinge esse tempo limite acordado, é interrompido pelo outro e, assim, também surgem as primeiras divergências de opiniões entre eles. A voz de Nayara entra discordando de algumas colocações feitas por Koka, e estabelece os diferentes lugares de fala que marcam o discurso dos adolescentes, dentro de uma concepção alinhada à descrição do conceito feito pela filósofa Djamila Ribeiro:

“Entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E a partir, disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados.” (Ribeiro, 2017, p.47)

Nayara entende como um absurdo um homem começar a narrar os fatos registrados no documentário, uma vez que eles têm como ponto de partida a eleição da primeira mulher presidenta da história do Brasil, e se desenvolve em um contexto no qual as mulheres são as principais lideranças do movimento estudantil (Figura 58). Quando o alarme de relógio soa ao fundo da voz over, Nayara expressa que ainda tinha algo a falar, mas Koka argumenta que o acordo precisa ser respeitado – o documentário precisa ser narrado sob os valores democráticos. Dessa forma, a narração é assumida por Marcela, que aponta o fato de que o documentário está seguindo a forma com a qual “todos os filmes” são contados, narrado por uma pessoa branca. Agora, é a sua voz e as próprias questões que lhe são caras, voltadas para a negritude e desigualdades sociais, que protagonizam a narrativa. Ao assistir as imagens do congresso, que encantam Nayara, Marcela expressa opiniões contrárias de forma incisiva. Ela entende o congresso como uma coisa de “bacana”, com “um monte de jovem falando que nem velho”, por exemplo. Portanto, os

⁶⁴ A voz over, ou *voice over*, é um recurso de narração usado no audiovisual por cima das imagens, gravado durante o processo de pós-produção.

quinze minutos iniciais do filme já estabelecem as disputas narrativas e a complexidade a partir da qual o recorte histórico precisa ser tratado.

A voz over também é utilizado de maneira criativa em *Espero Tua (Re)volta*, para dar novos significados às imagens. Recorrentemente, enquanto assistimos às cenas dos protestos que são reprimidos pela força policial, é possível ouvir bombas explodindo ao fundo. Koka então, explica através da narração: “Cada bomba dessa aí dá quinhentas merendas numa escola”. A partir desse momento, quando ouvimos sons de bomba, a narração é repetida: “Mais quinhentas merendas explodindo. Mais quinhentas merendas explodindo”. E segue assim até o fim.



Figura 58 – Mulheres na linha de frente

Há, na história do documentário, uma tradição metodológica que trabalha a partir da proposição de uma narração do material editado por parte dos personagens do próprio filme. O cineasta e etnólogo Jean Rouch se utilizou de tal método em filmes como *Eu, um Negro* (1958), *Crônica de um Verão* (1961), e *Jaguar* (1967). Rouch se inspirou nos trabalhos dos irmãos Lumière, Dziga Vertov e Robert Flaherty, entre outros, para estudar e desenvolver o filme etnográfico e o “cinema-verdade”.⁶⁵ O cineasta francês percebeu a “análise a posteriori” como uma vantagem e um atributo específico do filme etnográfico, que permitia projetar para os indivíduos estudados as imagens registradas ao longo das filmagens. Assim, os atores do filme eram solicitados a criticar as imagens a pedido do próprio

⁶⁵ ROUCH, Jean. O filme etnográfico. In: A Verdade de Cada Um. LABAKI, Amir (Org.). Cosac Naify, São Paulo, 2015.

cinematógrafo. Desse “confronto”, surgiria, para Rouch, um diálogo de “incomparável riqueza”⁶⁶ (Rouch, 2015, p.99-100).

Seguindo a tradição de Jean Rouch, a atenção que Eliza Capai dá a voz de seus personagens se mostra como o grande *insight* da forma fílmica apresentada em *Espero Tua (Re)volta*, e configura-se como centro catalisador dos fatos narrados, incluindo as divergências de ponta de vista e suas contradições. Dessa forma, considero importante trazer para esta análise o que a teoria do cinema entende, no documentário, por essa “voz”, e quais seriam suas implicações. É preciso também ressaltar que, diferentemente de *A Vizinhaça do Tigre e Um Filme de Verão*, *Espero Tua (Re)volta* não se utiliza da encenação-construída (Ramos, 2012).⁶⁷ A forma do filme de Capai pode ser considerado a de um documentário clássico contemporâneo, o qual Ramos chama de “documentário cabo”, um documentário assertivo. No entanto, de acordo com o pesquisador, o documentário cabo difere do modo documental típico do período clássico, pois as asserções são estabelecidas através de vozes múltiplas. Dessa maneira, a narrativa do filme não se daria apenas em uma locução disposta como voz de Deus, definidora de uma verdade homogênea. Pelo contrário, no documentário cabo, a narrativa se desenvolve “através de uma multiplicidade de vozes, representada por entrevistas, depoimentos, material de arquivo e diálogos (Ramos, 2013, p.41).

Ramos infere que a narrativa documentária é constituída através de “asserções sobre o mundo, enunciadas através de vozes. ”Para isso, existem diversos tipos de vozes, como a “voz over, a voz em primeira pessoa, a voz dialógica das entrevistas, a voz do depoimento, a voz das imagens de arquivo, a voz dos diálogos ou monólogos do mundo” (Ramos, 2013, p.86).

Na perspectiva de Bill Nichols (2005), a voz do documentário pode defender uma causa e apresentar um argumento, assim como expressar um ponto de vista. A força contida nessas modalidades seria então responsável por “persuadir ou convencer” o espectador, e isso poderia se dar através do atrativo ou do poder dessa voz. Segundo o teórico, a voz no documentário é a maneira especial de expressar

⁶⁶ Para Jean Rouch, “a possibilidade de ‘visionar’ o filme enseja, pois, a revisão do trabalho do etnógrafo pelo ‘etnografado’”. (Rouch, 2015, p.99)

⁶⁷ Com exceção, talvez, das imagens dos protagonistas posando em frente a um muro que exibe uma colagem com fotos deles mesmos no documentário (Figura). Essa cena aparece no início e nos créditos finais. No entanto, apesar de se tratar de uma construção, ela exerce uma função estética e opera mais como um retrato, uma foto em movimento – não há diálogos ou ações dramáticas que desenvolvem a narrativa.

um argumento ou uma perspectiva, e assim como a trama, pode ser apresentada de diversas maneiras. Segundo o teórico, a concepção de voz também está ligada à ideia de uma lógica informativa, responsável por orientar a organização do documentário⁶⁸.

Assim, para Nichols, a voz diz respeito a como a lógica, o argumento ou o ponto de vista são transmitidos ao espectador (Nichols, 2005, p.73-74). Sobre essa lógica organizadora contida na voz, o teórico afirma que a voz do documentário não se restringe apenas ao que é colocado verbalmente pelas vozes que falam pelo filme (que representariam o ponto de vista do próprio cineasta), nem pelos atores sociais que compartilham seus pontos de vista inseridos no filme. Para Nichols, a voz do documentário falaria então “por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador” (Nichols, 2010, p.76). Esses meios, resumidos como seleção e disposição do som e da imagem, constituem e elaboram a lógica organizadora de um filme.

Também é importante ressaltar que Bill Nichols aponta que a “voz de um documentário se apoia em todos os meios disponíveis”, e não apenas nas palavras faladas. Isso implica que “o argumento ou ponto de vista transmitido por um documentário pode ser mais ou menos explícito” (Nichols, 2005, p.78). O teórico ainda ressalta que a forma mais explícita de voz é aquela transmitida pelas palavras faladas ou escritas, como é o caso em *Espero Tua (Re)volta*.

No documentário de Eliza Capai, no entanto, não há uma tentativa de convencimento, nem uma “voz de Deus” que representa um ponto de vista diretamente. Pelo contrário, a disputa de narrativas apresentada no filme serve para ressaltar o caráter crítico e complexo com o qual os fatos históricos em questão precisam ser lidos. No filme, não há um “Deus”, mas pelo menos três, que discutem entre si. Além das divergências de discursos que já foram citadas, há outros momentos ao longo do documentário que elas se tornam evidentes. É o caso, por exemplo, das leituras que os jovens fazem das medidas de repressão às ocupações escolares, em 2015.

Após diversos protestos populares e denúncias contra a violência policial, o Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo barrou as ações de reintegração de posse

⁶⁸ Bill Nichols compara essa lógica informativa à ideia de uma história convincente, que organiza a ficção. De acordo com o teórico, as duas noções não são excludentes, “todavia existe a sensação de que a lógica informativa (...) predomina no documentário quando comparada à história convincente, transmitida por um estilo distinto, que predomina na ficção narrativa ” (Nichols, 2005, p.73).

por parte do governo, as quais os adolescentes nas ocupações viviam sob ameaça. Koka narra que, sabendo que a polícia não poderia mais invadir, o clima na ocupação ficou mais “suave”. No entanto, é logo interrompido por Marcela, que aponta que só ficou “suave” nas escolas “bacanas” localizadas em bairros “legais”. A escola dela ficava em outro bairro, ao lado da maior Cracolândia do Estado de São Paulo, que para muitos é uma região perigosa.

O documentário então evidencia essas diferenças através de suas imagens. As cenas registradas de dentro das ocupações são intimistas e mostram os adolescentes em clima de descontração, engajados em rodas de debate ou oficinas que possibilitam novas aprendizagens. Elas passam a impressão de um ambiente seguro e construtivo, ainda mais após as notícias sobre o cancelamento das ações de reintegração de posse. Quando Marcela confronta a narrativa de Koka, vemos imagens do bairro o qual ela fala: à noite, uma câmera na mão, trêmula, registra ruas quase desertas, com a exceção de um ou outro transeunte. A câmera então é movida para o outro lado, onde há uma viatura policial estacionada. Através do uso do *zoom* – o que denota a necessidade de manter distância, percebemos que há uma aglomeração ao longe (Figura 59). A voz over de Marcela indica que aquela é a Cracolândia, uma região “perigosa”.



Figura 59 – Imagens da Cracolândia

Para Marcela e os alunos de sua escola, o medo do que a polícia poderia fazer ainda era constante, pois o Estado costuma agir de maneira diferente dependendo da região da cidade. Para os alunos de lá, a situação era outra, e Koka

não teria como saber disso. Entra aí novamente a questão do lugar de fala. A sequência fílmica leva então o espectador para dentro da ocupação na escola de Marcela. À noite, vemos mais uma viatura da polícia, agora rondando em frente ao portão do colégio (Figura 60). Os adolescentes permanecem acordados, sentados em círculo próximos ao portão (Figura 61). A vigilância é constante, e os jovens se distraem com uma câmera, lanternas e um gravador, entrevistando um ao outro.⁶⁹ O dia começa a amanhecer e ainda vemos alunos acordados. Ao fim da sequência, Marcela narra: “Estou cansada”.

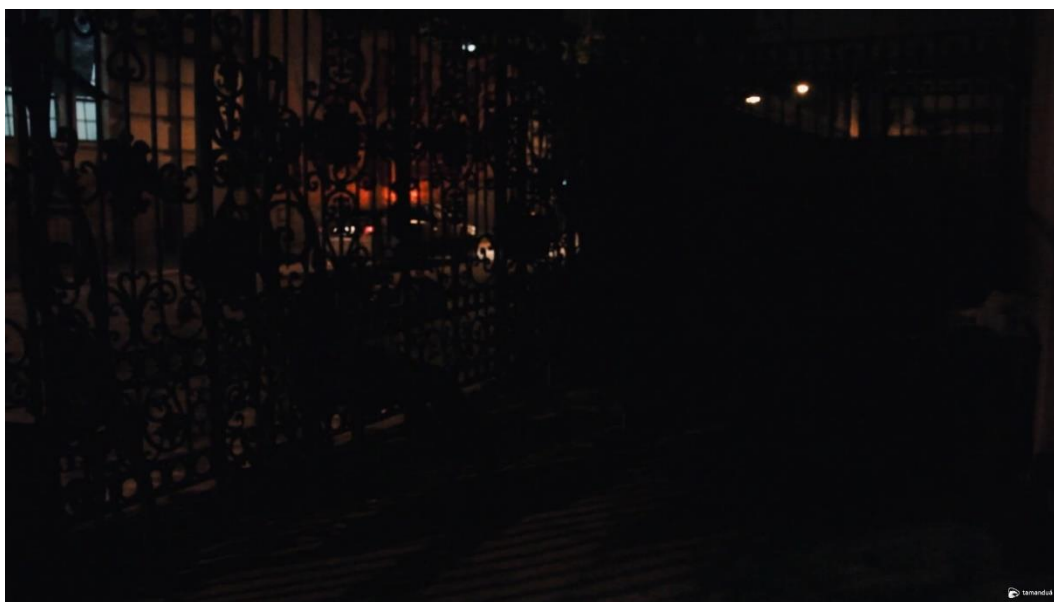


Figura 60 – Viatura ronda a escola à noite

⁶⁹ Em seguida, Marcela exalta a ocupação de suas escolas, que lhe permitiu conhecer colegas e discutir temas como machismo, feminismo e racismo. Escolhi as imagens que expressam o medo e o cansaço dos adolescentes por oferecerem, nesse momento do filme um bom contraponto às imagens de ocupações que acompanhávamos anteriormente.



Figura 61 – Roda de alunos em frente ao portão

Outro bom exemplo dessa disputa narrativa que vale a pena ser citado ocorre quando os adolescentes tentam explicar de onde surgiu a ideia para realização das ocupações escolares. Koka cita um documentário intitulado *A Rebelião dos Pinguins*⁷⁰ (Figura 62), que retrata as ocupações realizadas pelos estudantes chilenos para protestar por um ensino público de qualidade. Os “pinguins”, como são conhecidos os secundaristas chilenos, por conta de seus uniformes, reuniram mais de um milhão de estudantes contra o sistema vigente no país, e através de ocupações de colégios e protestos de rua, assinalaram o amadurecimento do movimento estudantil. Segundo Koka, quando assistiram ao documentário e identificaram a luta dos estudantes chilenos como a mesma dos brasileiros, surgiu a ideia das ocupações. Logo em seguida, Nayara reconhece que o movimento chileno foi uma inspiração para os secundaristas brasileiro, mas ressalta que o estopim para que as ocupações de fato fossem realizadas partiu de um discurso de Guilherme Boulos (Figura 63), coordenador nacional do MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto). Em um ato dos estudantes que se deu na véspera da primeira ocupação, Boulos discursa: “As escolas que fecharem nas regiões onde estão as nossas ocupações, nós vamos ocupar e botar para funcionar”. Koka, então, emenda à fala de Nayara: “Não tem como ter certeza de onde surgiu a ideia”.

⁷⁰ Em *Espero Tua (Re)volta* o documentário em questão é citado como *A Revolta dos Pinguins*. O título original do filme é *La rebelión pingüina*, foi dirigido por Carlos Pronzato e lançado em 2007.

Sobre essa passagem, a produtora de *Espero Tua (Re)volta*, Mariana Genescá, disse que tanto ela quanto a diretora desconheciam o discurso de Guilherme Boulos. Foram os próprios adolescentes que atentaram a esse fato, pois, para eles, aquele havia sido um momento marcante e fundamental para que houvesse as ocupações das escolas. Assim, elas tiveram que encontrar a filmagem de Boulos para que fosse inclusa no documentário e respeitasse o ponto de vista dos adolescentes.



Figura 62 – A rebelião dos pinguins: inspiração chilena



Figura 63 – Discurso de Guilherme Boulos como estopim

Além disso, a voz over em *Espero Tua (Re)volta* também ocupa uma função organizadora no filme, até porque essa organização não segue sempre uma ordem cronológica. As imagens vão sendo montadas à medida em que os adolescentes fazem sugestões e pedem que elas entrem para ilustrar seus argumentos e pontos de vista. A sensação de que dá, é de que eles próprios operam a mesa de montagem (ou *software* de edição) como bem entendem. Evidentemente, há um roteiro por trás, que coordena as falas junto às imagens, mas essa sensação que transpassa ao espectador era uma intenção de Eliza Capai.

Nas palavras da diretora⁵⁹, o filme acabou se tornando um “videoclipe de 93 minutos”, por conta da edição acelerada que reflete o ritmo dos adolescentes. A ideia era colocar o espectador dentro do universo dos personagens, e a edição se mostrou fundamental para estabelecer o ritmo acelerado que domina o universo adolescente, que se aproxima mais da linguagem dos videoclipes do que dos longas-metragens.

4.3. Filmar o inimigo: cenas de violência e repressão

Um outro aspecto de *Espero Tua (Re)volta*, que marca a importância do filme como registro do mundo histórico (Nichols, 2005), surge a partir das violentas imagens de repressão protagonizadas pela Polícia Militar do Estado de São Paulo, nas ações que visavam “controlar” os protestos dos estudantes secundaristas que ocorriam pelas ruas da cidade, em 2015. Além do material que a equipe do filme começou a gravar em maio de 2016, foram usadas imagens registradas pelo trabalho de documentaristas independentes e mídias ativistas que acompanharam as ocupações estudantis e lutas sociais em São Paulo. Desse material, destacam-se em especial as contribuições, entre várias outras, das imagens de Caio Castor, gravadas em 2015 e 2016, de Henrique Cartaxo, da rede alternativa Jornalistas Livres, de 2015, e as do documentário *20 Centavos*, de Tiago Tambelli, de 2013, conforme é informado nos créditos do longa-metragem.

Na época em que essas manifestações estudantis se desenrolavam, a cobertura da chamada “grande mídia” raramente contemplava as imagens de violência policial. Por conta disso, o papel desempenhado por esses cinegrafistas (Figura 64), que tinham seu trabalho divulgado principalmente na internet e nas redes sociais, foi fundamental para o registro histórico do período. Para refletir

sobre essas imagens, irei retomar o pensamento de Jean-Louis Comolli, que acredita no uso político do cinema e, especialmente do cinema documentário. Para Comolli, o cinema entendido como “arte do corpo, do grupo e do movimento”, é capaz de “tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens”. Na perspectiva do teórico e documentarista, filmar politicamente seria “valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma” (Comolli, 2008, p.124). Comolli afirma que o cinema tem aí um importante papel a desempenhar. Quando as mídias de massa aderem a um discurso objetivo e generalizado, elas se aproximam e favorecem um “negacionismo”. Caberia então às imagens cinematográficas conter a progressão de um certo revisionismo histórico propagado pelas mídias.

A palavra ‘negacionismo’ já foi cunhada por outras razões, mas observo que ela remete ao mesmo sistema de denegação. Revirar os anunciados, apagar os vestígios, virtualizar a memória. Diante disso, para não renunciar ao combate, seria preciso manter a ideia de uma resistência intrínseca (ontológica) do cinema à progressão atual dos revisionismos. (Comolli, 2008, p.128)

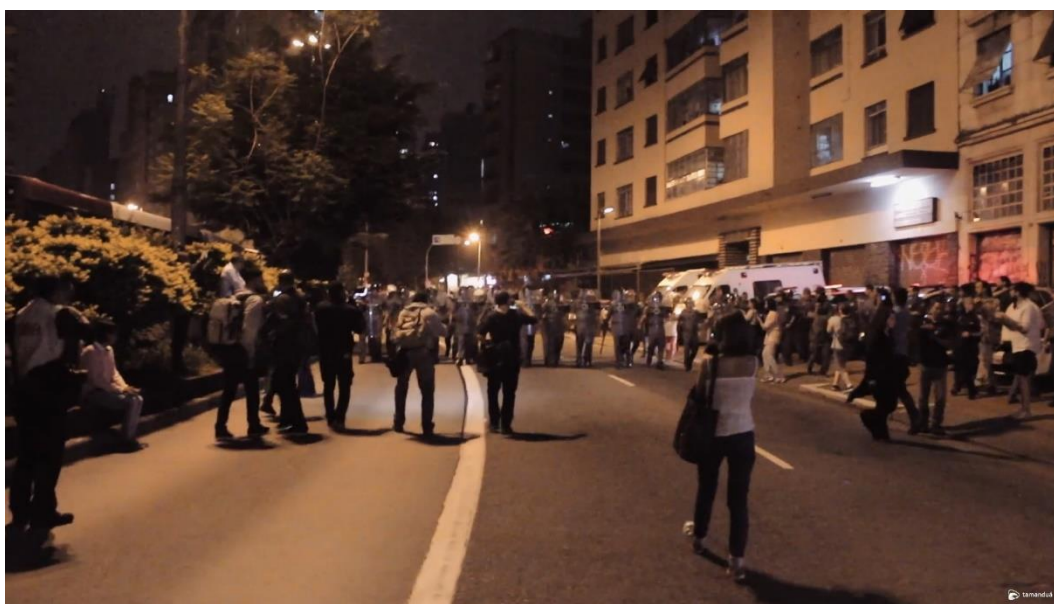


Figura 64 – Atuação dos cinegrafistas

A presença das inúmeras câmeras encarando as forças policiais, em meio ao caos e a violência dos conflitos com os estudantes, revela um lado da polícia, e por sua vez, do Estado, que não é contemplado pela maioria dos boletins jornalísticos, e muito menos pelas propagandas políticas. Dessa forma, a violência não é apenas exibida, como também projetada nos espectadores. Nas palavras de Comolli, “aqui,

a *mise-en-scène* comanda o sentido. Os corpos filmados sabem que são filmados e se expõe com ódio ao dispositivo que os afirma – desvelamento – tais como são” (Comolli, 2008, p.126).

Apenas a proximidade dos cinegrafistas possibilitaria o registro de certas imagens, que revelam esse ódio estampado nas expressões faciais, nos gestos e nas ações violentas. Próximas aos conflitos, essas imagens também exibem a população que é contra os manifestantes e a favor da repressão policial, por exemplo (Figuras 65 e 66). Eles são, em sua maioria, homens, que ao avistar os estudantes, torcem pela polícia, se divertem com as cenas de repressão e chegam a vociferar e discursar contra os jovens. Tais figuras representam uma parcela da população que legitima a violência do Estado contra manifestantes pacíficos. As imagens em *Espero Tua (Re)volta* nos mostram que eles são mais velhos, vestem roupas sociais, e sentem-se superiores, no direito de repudiar e ofender os adolescentes. Eles poderiam ser fruto do imaginário político da época, ou personagens de histórias contadas no futuro, sem muita importância. Mas não, graças ao cinema, a materialidade de seus corpos, rostos e gestos, o tom de seus discursos, tudo está marcado nessas imagens, que não mentem, apenas exibem. “Neles, inscreve-se algo da relação entre a ideia política e o corpo político, relação que somente o cinema pode revelar e desdobrar” (Comolli, 2008, p.126).

“O corpo do inimigo no documentário não é transferido para um outro corpo, aquele de um ator; ele está lá “de verdade”, “em carne e osso”, presença real diante da câmera, ameaça ou armadilha, mas, ao mesmo tempo, pedaço de humanidade bem humanamente viva, até naquilo que ela teria de odioso ou detestável.” (Comolli, 2008, p.129)



Figura 65 – Faces da sociedade que legitima a violência do Estado



Figura 66 – “Bota para correr! Acaba com a bagunça aí, logo”

Os outros flagrantes, de uma violência muito mais severa e objetiva, por parte da polícia militar, também devem ser pensados dessa forma, sob a luz do pensamento de Jean-Louis Comolli. A *mise-en-scène* controla o sentido, e em meio ao caos da violência, no instante das ações, as figuras se revelam como elas são. Enquanto um grupo de policiais leva um manifestante pendurado de forma agressiva (Figura 67), suas feições se mantêm serenas e focadas no cumprimento do dever. Repare como a mão de um deles repousa sob o coldre da arma de fogo, preparado para seguir as ordens e impor a “lei” a qualquer custo. Algemado, vulnerável, com as calças arriadas, o estudante não tem o que fazer, a não ser berrar em desespero,

como um animal indefeso abatido, brutalmente imobilizado por quatro homens fardados. Ao fundo da imagem, à distância, um fotógrafo tenta captar o momento. À sua frente, um repórter estende o microfone, preocupado em conseguir um depoimento impossível que de nada serviria, e como os policiais, também apenas tenta cumprir seu trabalho.



Figura 67 – Registro do caos e da violência policial

Tudo o que se escuta são gritos, correria, garrafas quebrando, pois, o caos é tanto imagético quanto sonoro. Do outro lado, um ciclista tenta acompanhar, avisando que o jovem está passando mal. À frente da imagem, no canto do quadro, um homem de barba e camiseta vocifera contra a ação policial, como se o seu discurso tivesse algum poder efetivo: “Essa é a polícia do Geraldo Alckmin, prendendo um aluno como num pau de arara”. Mas, diante da violência, ele é tão inútil quanto a tentativa frustrada do repórter. Ao fundo, por trás da câmera que registra a imagem, um grito ecoa: “Tortura!”. Ainda na cena descrita, surge a voz over de Koka, que diz para o espectador se colocar no lugar daquele estudante. No entanto, aqui, a intervenção não se faz necessária. Se a violência exibida se projeta sobre os espectadores (Comolli, 2008), nós já estamos em seu lugar só de observar as imagens. Também não é sequer preciso apontá-lo ou sublinhá-lo através de um recurso de edição: “A partir do momento em que se encarna e se representa, um poder se torna sua própria caricatura. Nem é preciso reforçar o traço, ele se força por si próprio (Comolli, 2008, p.126).

Em outras cenas de violência que figuram no longa-metragem de Eliza Capai, é notável a repetição do protocolo utilizado pela Polícia Militar. Primeiro, eles abordam os estudantes sob o pretexto de ouvi-los para entender o que está acontecendo. Há um diálogo que se mantém civilizado por algum tempo. Em seguida, eles pedem que os estudantes se retirem do local. No caso, a principal estratégia dos manifestantes era bloquear o trânsito nas ruas da cidade (Figura 68). Ao ouvir a negativa dos estudantes, os policiais partem para intimidação e agressão física (Figura 69), empurrando-os e acertando-os com golpes de cassetete.



Figura 68 – Resquícios de civilidade na primeira abordagem



Figura 69 – Violência desmedida

No desenrolar dessa sequência, é interessante notar a transição que ocorre entre uma abordagem e outra. A princípio, o discurso policial segue uma linha de “garantir a segurança” dos estudantes, mas logo é substituído pela imposição da força física e das armas, que apenas eles carregam. Vemos rostos que antes pareciam racionais e receptíveis ao diálogo, se transformarem instantaneamente em expressões repletas de ódio e da frieza (Figura 70). Comolli também chama atenção à essa transição de estados expressa nos corpos, identificável no cinema. O teórico diz que, uma vez que o tempo da câmera é sincronizado com o tempo vivido do sujeito filmado, “o cinema pode registrar a passagem de um estado de enunciação a outro, a ruptura de uma conduta, o ponto de desequilíbrio de um corpo em torno de uma denegação” (Comolli, 2008, p.127).



Figura 70 – A frieza violenta à serviço da lei

As imagens são fortes e difíceis de assistir, pois mostram homens adultos e armados atacando adolescentes de 14 a 18 anos, no máximo, que estão protestando pelo seu direito à um ensino público de qualidade. Em um desses momentos de violência registrados no documentário, Koka narra: “ Parece que os policiais não lembram que o filho deles estuda na mesma escola pública que a gente. Senta do nosso lado, comendo uma merenda que não mata a fome”.

Um outro registro marcante e relevante que pode ser destacado em *Espero Tua (Re)volta* se dá durante uma entrevista, que, à princípio, se desenvolve de modo tradicional. Koka e mais dois amigos estão sentados em uma praça dando depoimentos para o documentário (Figura 71). São relatos sobre como a polícia

costuma agir com jovens negros ou periféricos, e como as abordagens diárias afetam a vida deles. Não há um entrevistador, o foco está no discurso dos adolescentes. No entanto, no meio da entrevista, os garotos têm sua atenção desviada por algo que está fora do plano (Figura 72). Nesse momento, o espectador está tão curioso quanto eles, pois trata-se de algo inesperado no contexto de uma entrevista formal. Caso ocorresse algum contratempo, o natural seria cortar a cena na edição. Então por que o depoimento interrompido se mantém no filme?



Figura 71 – Depoimentos sobre abordagem policial



Figura 72 – Entrevista interrompida

Logo, o espectador tem essa dúvida sanada. Ao lado do local onde os amigos estão sentados, inicia-se mais uma abordagem policial a um jovem negro, temática do próprio assunto que discutiam. Parece até algo combinado, tamanha coincidência. E então, mais uma surpresa: o jovem logo é identificado como um amigo deles. A câmera se ajusta para captar a ação policial, que agora se desenvolve ao fundo do quadro (Figura 73), enquanto os amigos tecem comentários a respeito, sem conseguir disfarçar que estão desconfortáveis com a situação. Em seguida, através do *zoom*, a lente deixa os garotos para focar apenas na abordagem policial (Figura 74).



Figura 73 – Profundidade de campo: ação que ilustra o discurso



Figura 74 – Abordagem diária

Ao fim da ação policial, o adolescente vítima da abordagem, identificado como Alex, é chamado pelos amigos para se juntar ao depoimento para o filme. Koka, sentado no meio deles, automaticamente assume o papel de entrevistador (Figura 75) e pergunta ao amigo sobre a abordagem. Alex explica que ele o revistou, interrogou o que fazia ali e perguntou se tinha os documentos da bicicleta. Todos presentes já estão acostumados com esse tipo de comportamento da polícia, por fazerem parte do grupo caracterizado como “elemento suspeito”.⁷¹ Tanto, que Alex se saiu bem na abordagem por carregar consigo uma cópia da nota fiscal de compra da sua bicicleta, exibida com orgulho pelos jovens (Figura 76). “Isso é um tapa na cara do sistema”, Koka completa.



Figura 75 – Alex entra no filme e Koka o entrevista

⁷¹ “Numa e noutra vertente da pesquisa, a combinação entre idade (jovens), gênero (homens), cor (negros) e classe (pobres) – sobredeterminada pela moradia em favela – apareceu como a de mais alta identificação com o que seria o típico ‘elemento suspeito’, no jargão policial, ou ‘freio de camburão’, na gíria dos jovens de periferia”. RAMOS, Silvia; MUSUMECI, Leonarda. “Elemento suspeito”. Abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro. Boletim Segurança e Cidadania, n. 8, novembro de 2004. Disponível em <https://www.ucamcesec.com.br/wp-content/uploads/2016/03/boletim08.pdf>, acesso em 28/05/2020.



Figura 76 – Nota fiscal, documento essencial

Essa sequência, portanto, mostra-se um completo resumo da experiência de jovens negros na cidade. Eles relatam o que passam, enquanto uma ação ocorre ao seu lado, com um amigo negro, e ilustra e comprova tudo que falam. O domínio da linguagem que Koka demonstra em cena, para transmitir o que ele e seus amigos querem dizer, funciona junto com o perspicaz trabalho de câmera para expressar a questão social e o que ela os faz sentir.

5. Considerações Finais

Para concluir esta dissertação, considero importante resgatar o conteúdo teórico trabalhado e desenvolvido em diálogo com os objetos de estudo, no caso, os três filmes: *A Vizinhaça do Tigre*, *Um Filme de Verão* e *Espero Tua (Re)volta*. Pretendo estabelecer relações – complementares ou antagônicas – entre os mesmos. Busquei analisar os procedimentos de linguagem de cada filme, considerando que os três têm em comum o tema da adolescência, além, claro, de terem sua contemporaneidade partilhada.

O segundo capítulo se concentrou no filme *A Vizinhaça do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa. No entanto, antes de entrar na análise fílmica em si, julguei necessário apresentar uma breve revisão bibliográfica a respeito da *mise-en-scène* no documentário para abrir o segundo capítulo, “Filmar a vizinhaça”. Tal escolha, além de ser uma proposta do trabalho, também se deve à necessidade de entender se o filme de Uchôa deve ser categorizado como um documentário, ou como um filme de ficção.

Depois de uma conceituação básica a respeito do termo *mise-en-scène*, definido por Bordwell (2008) como um termo chave, que compreende todos os aspectos fílmicos sob a direção do cineasta – desde a iluminação à interpretação, passando pelo enquadramento e posicionamento de câmera –, introduzi um deslocamento do termo ao campo documental. É preciso entender que, no documentário, a *mise-en-scène* compreende não só as ações e expressões dos corpos filmados, como também a interação estabelecida entre o diretor, o equipamento técnico e o personagem.

Na percepção do teórico Fernão Pessoa Ramos (2012), essa relação que existe no documentário entre o corpo filmado e “quem o filma” é vital para a articulação do conceito de *mise-en-scène* ao campo de estudo. Portanto, é preciso entender que o corpo filmado não age apenas por conta própria, ele se expressa para a câmera a partir de proposições e determinações do que Ramos chama de “sujeito-da-câmera”.

Assim, Ramos percebe a necessidade de criar uma divisão de modalidades de atuação no cinema documentário, que costuma trabalhar com atores “naturais”, pessoas comuns, que não são profissionais em expressar outras personalidades, além da própria. A primeira modalidade seria a “encenação-direta”, e consiste na

forma que um indivíduo age frente à câmera. A mera presença da câmera e o sujeito que a opera, transformaria o jeito e a personalidade dessa pessoa filmada. Quando essa pessoa é convidada a incorporar a personalidade de outra (um amigo, vizinho ou mesmo desconhecido), o pesquisador chama de “encenação-construída”. Ele ainda chama atenção para o fato que as duas formas podem interagir entre si, se complementando.

No entanto, as imagens resultantes de tal metodologia não aproximam o documentário da ficção, pelo contrário. Através dos estudos do teórico e documentarista Jean-Louis Comolli, entendemos que incorporar elementos da realidade e deixá-los que impregnem o filme, é um gesto capaz de potencializar as capacidades de representação de um documentário. Comolli acredita nesse cinema que é construído “sob o risco do real”, que esbarra o tempo todo numa realidade que não pode ser negligenciada ou domada, mas enfrentada. Por isso, na perspectiva do teórico francês, o cinema documentário é um cinema engajado no mundo. (Comolli, 2008).

Um conceito central na teoria de Comolli, que nos auxiliou na leitura dos documentários, é o que ele denomina de *auto-mise-en-scène*. Entende-se que as pessoas filmadas são responsáveis pelas decisões de onde se colocar em cena, e produzir de forma autônoma a sua *mise-en-scène*. O indivíduo filmado então gerencia o seu próprio conteúdo, expande ou minimiza os gestos, a ocupação de espaço e a respiração. A *auto-mise-en-scène* sempre está presente, “é inerente a qualquer processo observado” (France, 1982), e cabe ao diretor de cena anular tal dimensão ou trabalhar com ela. Para Comolli (2008), ao escolher filmar uma cena na qual a *mise-en-scène* do personagem é privilegiada, o cineasta entra em uma espécie de jogo com a pessoa filmada, e partir daí o cinema se entrelaça com o mundo.

Alinhado ao pensamento do teórico e documentarista francês, o pesquisador César Guimarães (2011) reitera que, no caso do documentário, é preciso não apenas produzir ou capturar a experiência do sujeito filmado, mas também acolhê-la. Para Guimarães, o recurso de buscar inserções ficcionais pode ser considerado um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos personagens, e configuram novos modos de interlocução entre o documentário e a ficção.

Portanto, é a partir do desenvolvimento de tal embasamento teórico que esta dissertação se volta para o filme *A Vizinhaça do Tigre*, de Affonso Uchôa, no qual

podemos observar muitos desses preceitos. Uchôa se voltou para o bairro em que foi criado, buscando histórias e personagens que pudessem mostrar um lado complexo e subjetivo da experiência de jovens periféricos. Vemos que, desde a escolha desses indivíduos que comporiam o filme, até o processo de desenvolvimento de cada cena, o diretor estava engajado em um cinema construído “sob o risco do real”.

No longa-metragem, reconhecido com o prêmio de melhor filme pelo júri oficial e pela crítica na 17ª Mostra de Tiradentes, acompanhamos a rotina de Menor, Neguim e Junim, entre outros personagens que rondam aquele universo. Em cada uma das cenas, Uchôa precisou se adequar à mise-en-scène dos personagens. Em alguns momentos, eram proposições de direção suas que surtiem em efeitos, em outros, tudo era provido pelos próprios personagens, e aos poucos as proposições foram se impregnando das preferências dos jovens. Constitui-se assim o jogo o qual Comolli se refere, cujo desenvolvimento só foi possível através da relação de anos que se criou entre o cineasta e seus personagens.

As cenas que assistimos trabalham em sua maioria dentro da perspectiva de encenação-construída (Ramos, 2012), o que não a faz delas puramente exercícios ficcionais. O diretor ressalta que todo esse processo só foi possível por conta do comprometimento, trabalho e talento daqueles jovens, e o filme se beneficiou disso. Por isso, *A Vizinhança do Tigre* ascende a uma dimensão realista documental de alto nível, a qual é apontada por César Guimarães e Jean-Louis Comolli como ponto de interseção entre o mundo e o cinema.

Dentro do capítulo que analisa *A Vizinhança do Tigre*, também julguei relevante ressaltar o papel que a música exerce na vida dos jovens retratados. As canções populares, de diversos estilos, surgem como um estímulo de ação e criatividade, que permeiam a relação entre os personagens. Tais ações e cenários passam por coreografias, cantorias que replicam as músicas com as quais se identificam, um festival de rock pesado, e o confronto criativo e provocador que é presença constante nas interações de Junim e Neguim.

Ainda dentro dessa análise fílmica da obra de Affonso Uchôa, ressalto ainda a atenção e o cuidado depositados na edição do vasto material. Essa última parte do segundo capítulo, que abrange o trabalho de edição em *A Vizinhança do Tigre*, foi embasada pelos apontamentos do documentarista João Moreira Salles (2004) a respeito da ética que um diretor precisa ter para com seu personagem. Salles afirma

que, durante o processo de edição de um documentário, o diretor se depara com diversos filmes hipotéticos. Isso ocorreria porque, apesar da pessoa filmada ser uma só, potencialmente, os personagens são muitos. Portanto, é fundamental que o cineasta esteja atento a sua responsabilidade dentro do processo fílmico, e que suas escolhas sigam, acima de tudo, critérios éticos.

No quarto capítulo desta dissertação, “A estética criativa do verão periférico”, iniciamos trazendo o trabalho teórico do pesquisador César Guimarães a respeito das “comunidades de cinema” e seus desdobramentos em direção ao cinema contemporâneo. Considerei tal noção fundamental para reflexão e leitura não só de *Um Filme de Verão* (2019), objeto de estudo do capítulo, mas para todos os filmes trabalhados nessa dissertação.

Guimarães resgata o pensamento de Jacques Rancière (2005) para sustentar as indagações que dirige principalmente ao documentário contemporâneo. Interessa ao pesquisador investigar como esses documentários são capazes de revelar os corpos, gestos e discursos daqueles que alcançam uma posição que lhes permite tornar visível o que não era visto. Guimarães também se refere a esse gesto como “dar forma ao comum”, através do qual a arte surge como ferramenta para repartir de outro modo “a partilha do sensível até então estabelecida” (Guimarães, 2015).

A partir dos estudos de André Duarte (2014), que incluem o trabalho de pensadores como Esposito (2003), Agamben (1993) e Nancy (2003), Duarte percebe que um ponto chave para entender o pensamento da comunidade seria não a considerar como uma realidade definida a partir da comum partilha de qualidades ou identidades. A comunidade deve ser definida como uma experiência, marcada desde o princípio pela transitoriedade, e da ordem do acontecimento instantâneo. Através dos pensadores citados, Duarte afirma que a partilha é a exposição do singular existente, de algo que seja próprio de cada sujeito, que compartilha com os outros esse não-pertencimento.

Portanto, em sintonia com esse pensamento de comunidade, César Guimarães (2015) define comunidades de cinema como “os diferentes processos de constituição de visibilidade cinematográfica” desses que estão “fora do jogo”, à margem das representações e de uma determinada cena política. Guimarães ressalta ainda que esse processo envolve a relação entre quem filma, quem é filmado e quem assiste, os espectadores. O estabelecimento dessa tríade de relações, então,

ultrapassaria a simples questão do ponto de vista para alcançar o lugar do qual olhamos e sob o qual somos olhados.

A análise de *Um Filme de Verão*, de Jô Serfaty, nos possibilitou visualizar a construção de uma comunidade de cinema, e de uma estética que também transita nas fronteiras da forma fílmica que existe entre a ficção e o documentário. Através de cenas que trabalham dentro da encenação-direta e encenação-construída, Serfaty construiu uma narrativa que retrata a vida cotidiana, subjetiva e onírica de um grupo de adolescentes, durante o verão na zona oeste do Rio de Janeiro.

Diversos momentos no filme, analisados no capítulo, nos ajudam a entender como se constituem os novos modos de interlocução que existem entre o documentário e a ficção (Guimarães, 2011). As cenas que retratam sonhos e questões internas e subjetivas dos personagens atuam como uma maneira de atingir uma dimensão mais complexa da representação de suas experiências de vida.

Assim, a tela do computador é expandida para a tela do cinema, pois é através dali que a protagonista Karol vive muitos de seus sonhos. Sua experiência subjetiva toma a forma de clipes de música estrangeira no *Youtube* e viagens virtuais pelas ruas japonesas através do *Google Street View*. O sentimento de não pertencimento que permeia a vida de Karol chega ao seu ápice em forma fílmica, quando *Um Filme de Verão* abraça de vez sua subjetividade em um videoclipe pop japonês, rodado em Rio das Pedras.

Outro protagonista do longa-metragem, Caio, tem esse sentimento de não pertencimento manifestado através da questão espiritual. O jovem transita entre a religião evangélica e a umbanda, o que também é refletido na maneira que as cenas são filmadas. As cenas no terreiro, com sua avó, são íntimas, filmadas de perto, e as cenas na igreja evangélica são filmadas de longe, mantendo a distância – um embate entre as escolhas da direção e as escolhas de Caio. As questões internas do personagem são recriadas no filme através de uma sequência onírica, na qual vemos o jovem caminhando por uma floresta, cercado por figuras misteriosas.

Esses são exemplos de cenas que analisamos em *Um Filme de Verão*, nas quais Jô Serfaty busca essa dimensão da fabulação, da invenção e da performance dos personagens. Em outras cenas, os adolescentes operam eles mesmos a câmera, e escolhem como querem se retratar no filme. É o caso das cenas de Junior, responsável por produzir e captar a sua própria *mise-en-scène*.

Ressaltei a importância das gambiarras no longa-metragem de Serfaty. Elas aparecem como uma constante no cotidiano dos adolescentes, e canalizam sua força criativa. Para entender a dimensão estética e política contemplada através do uso das gambiarras, incluí o entendimento de tal elemento como processo, que implica reapropriação de ideias e uma dose de improviso e criatividade para lidar com algumas necessidades específicas (Assunção e Mendonça, 2016).

No terceiro e último capítulo desta dissertação, retornamos para a pesquisa de André Duarte, que estabelece um diálogo direto com as questões dos adolescentes que protagonizam o filme *Espero Tua (Re)volta* (2019). O pesquisador resgata noções de Hannah Arendt e Michael Foucault para compreender os modos de ação dos coletivos políticos autônomos.

Duarte (2014) recorre à noção arendtiana de singularização para pensar a ação política para além de sua concepção instrumental. Em seus estudos e reflexões, Hannah Arendt (2010) associa pluralidade e singularidade, o que nos possibilita pensar sobre manifestações políticas sem reduzi-las a qualquer forma de individualismo. Além disso, Arendt considera a manifestação de singularidade dos indivíduos através do conjunto do agir e discursar, e pensa a ação política como performance, através da qual aqueles que agem e falam produzem “teias” entre si, constituindo relações simultaneamente frágeis e resistentes. Assim, o trabalho da filósofa nos permite entender o espaço público como “instância que pode ser instaurada em qualquer lugar” (Duarte, 2014, p.217).

André Duarte resgata então o pensamento ético-político de Michel Foucault, a fim de caracterizar a dimensão crítica e reflexiva dos indivíduos que integram o “comum” manifestado no engajamento político, assim como a importância que o corpo assume nesse contexto. A noção foucaultiana de subjetivação ético-política diz respeito aos exercícios, discursos e práticas através dos quais um ser humano se transforma em sujeito (Foucault, 1994). Duarte aponta que esse gesto transformador do “eu” em sujeito político é uma das tarefas políticas mais urgentes e fundamentais, que nos permite refletir criticamente a respeito dos movimentos políticos na contemporaneidade.

Buscando entender a complexidade de um movimento político que crescia no Brasil, Eliza Capai se juntou à produtora Mariana Genescá para criar um documentário que dessa conta de narrar as mudanças pelas quais o país estava passando. Para isso, realizaram entrevistas com estudantes do Brasil inteiro, e assim

chegaram nos três protagonistas que narram, cada um através de seu ponto de vista, o documentário *Espero Tua (Re)volta* (2019).

Capai segue a tradição documental narrativa de Jean Rouch, que permite que os próprios indivíduos retratados no filme assistam às imagens e solicita que as narrem de maneira crítica e lúdica. Assim, em *Espero Tua (Re)volta*, Koka, Marcela e Nayara, estudantes secundaristas de São Paulo, narram as imagens como em uma conversa, divergindo em opiniões e pontos de vista. Na perspectiva de Rouch, essa espécie de confronto do narrador com as imagens é capaz de produzir um rico diálogo. Esse confronto ocorre também entre os narradores, o que torna a forma fílmica potente e complexa.

As imagens de *Espero Tua (Re)volta* exemplificam essa complexidade do movimento estudantil, e mostram o quanto ele é plural e efervescente. Os adolescentes estão dispostos a ocupar lugares públicos, unindo o discurso aos seus atos e corpos. Observamos ecos do pensamento de Foucault, que enxerga nesses exercícios o potencial de transformar um indivíduo em um sujeito político.

Assim, através da análise de cenas de *Espero Tua (Re)volta*, percebemos como as vozes do três protagonistas também organizam e montam o filme, à medida em que os adolescentes fazem sugestões, e solicitam imagens que ilustram seus argumentos ou pontos de vista. Por isso, a edição acelerada do longa-metragem acaba emulando uma espécie de “videoclipe de 93 minutos”, nas palavras da própria diretora. Esse efeito ocorre pelo fato de tratar-se de um reflexo do ponto de vista do universo adolescente.

Ao longo dos protestos realizados pelo movimento estudantil no ano de 2015, cujas valorosas imagens foram registradas à época por diversos cinegrafistas independentes, a violência e repressão policial são uma marca triste e recorrente. Para analisar e refletir criticamente sobre essas imagens, resgatei novamente o trabalho teórico de Jean-Louis Comolli e suas noções a respeito de “como filmar o inimigo”. Muitas das reflexões e considerações que o documentarista francês desenvolveu, através da experiência de filmar membros do partido de extrema-direita francês, se mostram relevantes para leitura das imagens de violência protagonizadas pela Polícia Militar do Estado de São Paulo. Assim, o diálogo que conduzo entre a perspectiva de Comolli e as cenas de repressão aos jovens negros e aos manifestantes pacíficos em *Espero Tua (Re)volta*, conclui o capítulo dedicado ao filme.

Affonso Uchôa se voltou para o bairro em que foi criado, e estabeleceu relações de amizade ao longo de anos com os jovens que por lá conheceu. Jô Serfaty conheceu os adolescentes de Rio das Pedras ao realizar um curso de cinema e propor a eles oficinas artísticas, e a partir daí, manteve-se próxima de suas personalidades e rotinas para construir um roteiro que abarcasse a experiência de vida dos mesmos. Eliza Capai entrou em contato direto com os adolescentes de dentro de uma ocupação, e realizou extensivas pesquisas e entrevistas para ouvir o que eles tinham a dizer. Depois, ainda selecionou três deles para que assistissem e narrassem a narrativa fílmica.

Portanto, fica claro que, independentemente do resultado final, da forma e estética apresentada em cada filme, esses processos foram determinantes para que os realizadores alcançassem uma representação complexa, sincera e ética, que respeitasse as jovens vidas ali registradas.

Acredito que *Últimas Conversas* (2015), de Eduardo Coutinho, não seja tão interessante e potente como seus outros filmes porque houve uma dificuldade em extrair depoimentos sinceros e interessantes de seus entrevistados. O próprio Coutinho, no início do filme, demonstra cansaço e frustração com os rumos que o documentário estava tomando. O diretor desabafa com a equipe, na frente das câmeras: “Não estou conseguindo. É melhor não fazer, do que fazer um filme de 70 minutos em que você não acredite”. Ele reclama que tinha pouco tempo com os adolescentes (uma hora e meia), e que eles chegavam “armados” para entrevista.

O método de Coutinho, que consistiu em tirar os adolescentes de seu meio usual e trazê-los para uma sala de aula vazia, junto à equipe de filmagem profissional, parece não surtir o efeito desejado pelo diretor. Considero que a *auto-mise-èn-scene* dos adolescentes de *Últimas Conversas* foi reprimida pela metodologia adotada pelo diretor no filme em questão. Isso explicaria a frustração de Coutinho, que parece esbarrar em uma barreira invisível nas entrevistas, e afirma que não consegue quebrá-la.

Os três filmes analisados nesta dissertação mostram que a adolescência é fortemente marcada por um sentimento de amizade, camaradagem, irmandade. Talvez quando ainda não se possui os recursos e a construção subjetiva desenvolvida para lidar com os percalços da vida, esses laços surjam como uma ferramenta fundamental para encarar o mundo, de forma coletiva, compartilhando experiências junto a seus iguais. Se, nas palavras de Bordieu, a adolescência se

configura como uma existência separada, “fora do jogo” social, é mais seguro e fácil entrar em campo e se mostrar aos holofotes do mundo quando junta-se a um time.

Os três filmes têm em comum a marca da adolescência como uma vida em grupo. No entanto, também é possível observar outros fatores que em cada trabalho é tratado de uma forma diferente. Uma questão que julgo pertinente diz respeito ao registro de tempo e espaço geográfico que existe em cada longa-metragem.

Os filmes analisados exploram o tempo e o espaço de maneiras distintas. Em *A Vizinhança do Tigre*, Uchôa é capaz de captar uma espécie de tempo morto que ronda àquelas vidas, naquele lugar. Sem ter muito para onde ir, ou que fazer, os personagens precisam inventar maneira de passar o tempo. Sozinhos, eles contemplam as horas passando, entediados, reflexivos. Juntos, eles se divertem, riem, cantam e dançam músicas. Não há uma grande mobilidade geográfica: eles aparecem vagando pelas ruas do bairro, procurando lugares vazios e desocupados para repousar ou se engajar em atividades lúdicas. Junim é o único personagem que deixa o bairro, ao fim do filme. E é importante ressaltar que ele o faz para fugir, para continuar vivo. Ameaçado pela dívida que contraiu com os traficantes, o jovem precisa sair dali, não importa para onde. Não sabemos, assim como Junim, para onde ele vai, não há plano, não há expectativa – apenas incerteza.

Já em *Um Filme de Verão*, a experiência adolescente também é marcada pelo tédio. No entanto, os jovens ainda conseguem transitar. Mesmo que de maneira limitada, eles têm acesso ao ônibus da cidade. Portanto eles vão à praia na Barra, procuram trabalho no Leblon. E, quando não conseguem se deslocar fisicamente, a internet surge como um recurso importante e fundamental.

Ao invés da falta de perspectiva que paira sobre os jovens de Contagem, em *A Vizinhança do Tigre*, há uma crescente expectativa em suas vidas, enquanto se aproximam da idade adulta. Karol envia currículos e vai a entrevistas de trabalho. Junior se muda para Paraíba, buscando uma tranquilidade e qualidade de vida que não encontra no Rio de Janeiro. Caio encontra protagonismo cantando na igreja que frequenta. Tais expectativas também são refletidas nas cenas de sonhos, que o filme se dedica em construir, como o videoclipe japa-periférico de Karol, ou as imersões na natureza em meio às figuras misteriosas de Caio.

No documentário *Espero Tua (Re)volta*, as questões dos adolescentes estão permeadas por um elemento muito mais urgente, de luta política, que os une. Não

há tempo nem espaço para o tédio. As ocupações são de escolas, mas são também de suas vidas, preenchidas pelas atividades, aulas, oficinas e preocupações que vêm junto à luta política. Importa no filme a tomada dos espaços, sua ocupação física e política. O tempo também é mais flexível e dinâmico, uma vez que a narração dos adolescentes solicita saltos temporais para encadeação dos fatos em uma lógica de causa e consequência.

Os filmes são marcados por uma responsabilidade social para com seus protagonistas. Há um caso famoso no cinema brasileiro de representação de um adolescente marginalizado, em que o ator acabou seguindo o triste destino do personagem que encarnou, e que era também muito próximo à sua realidade. Refiro-me à *Pixote, A Lei do Mais Fraco*⁷² (1980), de Hector Babenco. O filme é, justamente, considerado um clássico do cinema brasileiro, mas é marcado pela triste história do protagonista. Fernando Ramos da Silva, o “Pixote”, não conseguiu seguir a carreira de ator, voltou para a vida do crime e acabou sendo morto anos depois pela polícia.⁷³ Trata-se de uma história de vida complexa, e não entrarei no mérito de apontar culpados para que ela tivesse esse triste fim. Porém, creio que o fato serve como contraponto para documentaristas e cineastas que venham a trabalhar com jovens que venham de realidades duras ou marginalizadas.

Os jovens de *Vizinhança do Tigre* encontraram caminhos a partir do impacto que o filme teve em suas vidas. Wederson Patrício, o “Neguim”, seguiu atuando, participando de outras produções como *A Cidade Onde Envelheço* (2016), de Marília Rocha, e *Arábia* (2017), do próprio Affonso Uchôa. Maurício Chagas, o “Menor”, foi trabalhar com um artista plástico, e hoje realiza trabalhos artísticos com grafite e outros recursos, como é possível ver em sua página no *Instagram*⁷⁴. Já Aristides de Souza, o Junim, merece uma pesquisa, ou um artigo só para ele. O ator esbanjou talento ao protagonizar o filme *Arábia* (2017), e apesar de encontrar muitas dificuldades na vida²⁴, ganhou o prêmio de Melhor Ator no Festival de

⁷² NEPOMUCENO, Eric. “Pixote foi mais que uma história”. *El País*, jul. 2016. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/1987/09/01/actualidad/557445607_850215.html>, acesso em 02/06/2020.

⁷³ A história de Fernando Ramos da Silva é contada no filme *Quem Matou Pixote?* (1996), de José Joffily.

⁷⁴ SILVA, Paulo Henrique. “Filme ‘A Vizinhança do Tigre’, que estreia nesta quinta, retrata a realidade da periferia”. *Hoje em dia*, fev.2016. Disponível em <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/filme-a-vizinh%C3%A7a-do-tigre-que-estrea-nesta-quinta-retrata-a-realidade-da-periferia-1.355751>>, acesso em 03/11/2019.

Brasília, e conseguiu uma bolsa para estudar teatro em um dos principais grupos do país, o Galpão, em Belo Horizonte.

Os personagens de *Um Filme de Verão*, por sua vez, vêm de uma realidade diferente, menos marcada pelo crime e violência como os de *A Vizinhaça do Tigre*. Talvez ainda seja cedo para saber qual rumo profissional eles irão tomar. No entanto, eles acompanharam o filme que protagonizaram enquanto ele rodava festivais e ganharam destaque nas mídias, compartilhando suas experiências.⁷⁵

Eliza Capai também continua em contato com os protagonistas de *Espero Tua (Re)volta*⁷⁶. Koka participou de *Malhação*, a série da Rede Globo que citei na introdução desta dissertação, e atua em espetáculos teatrais em São Paulo. Marcela também seguiu carreira de atriz, e atua na ColetivA, grupo que surgiu a partir das ocupações e que tem circulado nos Sesc do Brasil. Ela também acompanhou Capai à estreia do filme em Berlim. Nayara continuou na presidência da União Estadual dos Estudantes de São Paulo, e pretende seguir carreira ativista e política.

Considero ter escolhido os filmes mais urgentes e relevantes a que tive acesso até então. São obras conectadas às questões da contemporaneidade que abraçam de forma criativa a questão da adolescência, através do desenvolvimento de métodos cinematográficos de caráter complexo. Depois desta extensa análise e pesquisa, posso afirmar com propriedade que se tratam de trabalhos que admiro, juntamente à todas as pessoas envolvidas em sua concepção e produção.

Entendo, por fim, que a questão da representação da adolescência no cinema brasileiro contemporâneo não precisa terminar aqui. Existem inúmeros produtos audiovisuais que estão buscando abordar essa questão de uma maneira próxima à pesquisa que desenvolvi, como *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, ou o próprio *Últimas Conversas* (2015), de Eduardo Coutinho. Outros surgiram em meio à escrita desta dissertação. É o caso da série *Eu, Adolescente*, produzida pela produtora carioca TvZero e exibida pelo GNT, que foi totalmente filmada pelos próprios adolescentes. Portanto, pretendo seguir pesquisando e escrevendo a

⁷⁵ PIRES, Raísa. “Jovens da periferia do Rio fazem filme e tentam ir à festival internacional de cinema”. **G1 Rio**, set.2019. Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/22/jovens-da-periferia-do-rio-fazem-filme-e-tentam-ir-a-festival-internacional-de-cinema.ghtml>>, acesso em 15/02/2020.

⁷⁶ ESCOREL, Eduardo. “Espero Tua (Re)volta”. **Revista Piauí**, set. 2019. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/espero-tua-revolta/>>, acesso em 06/03/2020.

respeito dessa questão, assim como as discussões e reflexões que foram suscitadas por esta dissertação.

6. Referências Bibliográficas

ARÁBIA. Direção de Affonso Uchôa, João Dumans. Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2017 (1h37m).

ASSUNÇÃO, Helena; MENDONÇA, Ricardo Fabrino. “A estética política da gambiarra cotidiana” In: **Revista Compolítica** 2016, vol. 6 (1).

BITTENCOURT, Julinho. O novo movimento estudantil brasileiro no filme “Espero Tua (Re)volta”, de Eliza Capai. **Revista Fórum**. Disponível em <<https://revistaforum.com.br/cultura/o-novo-movimento-estudantil-brasileiro-no-filme-espero-tua-revolta-de-eliza-capai/>>, acesso em 05/06/2019.

BORDIEU, Pierre, “A Juventude é apenas uma palavra” In: **Questões de Sociologia**, Editora Marco Zero Limitada, Rio de Janeiro, 1983.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema**. Campinas, SP: editora Papirus, 2008.

CAIXETA, R.; GUIMARÃES, C. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: COMOLLI, J. L. **Ver e Poder**, A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008, p.45.

CAMARGOS, R. Relatos sanguinários e sentimentos indigestos no *rap* de Facção Central. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 1, p. 70-94, jul.- dez. 2017.

CAPAI, Eliza. Entrevista concedida a Karen de Souza. **Conexão Futura**, disponível em <<http://www.futuraplay.org/video/documentario-espero-a-tua-revolta/481707/>>, acesso em 15/05/2020.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**, A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.

DUARTE, André. Comunidade, singularização e subjetivação: notas sobre os coletivos políticos do presente. **O que nos faz pensar**, nº35, dez. 2014.

ESCOREL, Eduardo. “Espero Tua (Re)volta”. **Revista Piauí**, set. 2019. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/espero-tua-revolta/>>, acesso em 06/03/2020.

ESPERO Tua (Re)volta. Direção de Eliza Capai. São Paulo: Taturana Mobilização Social, 2019 (1h 33m).

FAÇA a Coisa Certa. Direção de Spike Lee. Nova York: 40 Acres and a Mule Filmworks, 1989 (2h 5m).

FACÇÃO CENTRAL, **A Bactéria FC**. Disponível em <https://open.spotify.com/track/4fx07npumeOGWxI9bfUnTQ?si=DvE9kj4vRHe_SDcgJh8oCQ>, São Paulo. 2006.

FAFICH, Cineclube. **Debate com César Guimarães, Affonso Uchôa e Neguim após a exibição do filme A Vizinhança do Tigre**. 2016. (50m 11s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vPlevlV7rds>>, acesso em 07/01/2019.

FRANÇA, Andrea. O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. **Revista FAMECOS**, p. 91-97, nº36, ago. 2008.

FRANCE, C. **Cinema e antropologia**. Campinas: Unicamp, 1998.

GARRETT, Adriano. ‘Escapando por aí’ em Rio das Pedras: uma conversa sobre Um Filme de Verão. **Cine Festivais**. Disponível em <<https://cinefestivais.com.br/jo-serfaty-e-isaac-pipano-falam-sobre-um-filme-de-verao/>>, acesso em 02/06/2019.

GOMES DA SILVA, P. N.; GOMES, E. S. L. Eternamente jovem: corpo malhado, ficção televisional e imaginário. In: **Revista Pensar a prática**, v. 11, nº02. Universidade Federal de Goiás, 2008. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/1795/4084?journal=fef#_ftn1>

GRAGNANI, Juliana. MESQUITA, Lígia. “O ex-presidiário que virou ator premiado, foi preso antes de gravar novo filme e se viu na tela dentro de uma cela”. **BBC Brasil**. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41699375>>, acesso em 20/01/2020.

GUIMARÃES, César Geraldo. A cena e a inscrição do real. **Revista Galáxia**, nº21, p.68-79, jun. 2011.

_____. O que é uma comunidade de cinema? **Revista ECO-Pós**, v.18, nº1, p.45-56, 2015.

HATCHER, J. **The Art and Craft of Playwriting**, p.43, Story Press, 2000.

HURTREZ, Lionel. **Film analysis in English**. p. 7–8 Editions OPHRYS, 2013.

LEAL, Rafael. **Dramaturgia para cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2019 (Comunicação Oral).

MORIN, Edgar, “Juventude” In: **Cultura de Massas do Séc. XX – O Espírito do Tempo – Neurose, Forense-Universitária**, Rio de Janeiro, 1967.

MOTTA, Luiz Fernando. “Longa mostra como é viver a juventude em bairro na periferia de Contagem”. **Portal UAI**. Disponível em <<https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2016/02/18/noticias-cinema,177185/a-vizinhanca-do-tigre-estreia-hoje-em-bh.shtml>>, acesso em 20/01/2020.

NEPOMUCENO, Eric. “Pixote foi mais que uma história”. **El País**, jul. 2016. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/1987/09/01/actualidad/557445607_850215.html>, acesso em 02/06/2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

NÓS Não Envelhecemos Juntos. Direção de Maurice Pialat. Paris: Lido Films, Empire Films, 1972 (1h 55m).

OLIVEIRA JR., Luis Carlos. Toda a Tristeza do Mundo, *In: Revista Interlúdio*, jul. 2012. Disponível em <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=3463>>, acesso em 10/02/2020.

OS INCOMPREENSÍVEIS. Direção de François Truffaut. Paris: Les Films du Carrosse, Sédif Productions, 1959 (1h 39m).

PACIFICADORES, **Eu Queria Mudar**. Disponível em <<https://open.spotify.com/track/0LgKNrAmUXOyDbIVdqdM07?autoplay=true&v=T>>, Distrito Federal, 2014.

PIRES, Raísa. “Jovens da periferia do Rio fazem filme e tentam ir à festival internacional de cinema”. **G1 Rio**, set.2019. Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/22/jovens-da-periferia-do-rio-fazem-filme-e-tentam-ir-a-festival-internacional-de-cinema.ghtml>>, acesso em 15/02/2020.

PIXOTE: A Lei do Mais Fraco. Direção de Hector Babenco. São Paulo: HB Filmes, 1981 (2h 8m).

QUEM Matou Pixote. Direção de José Joffily. Rio de Janeiro: Coevos Filmes, 1996 (1h 56m).

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é Documentário?** Ed. Perspectiva. 2000.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

_____. *A mise-en-scène do documentário*: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *In: REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, p.17-53, nº1, 2012.

RAMOS, Silvia; MUSUMECI, Leonarda. "Elemento suspeito". Abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro. **Boletim Segurança e Cidadania**, n. 8, novembro de 2004. Disponível em <<https://www.ucamcesec.com.br/wp-content/uploads/2016/03/boletim08.pdf>>, acesso em 28/05/2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**. Política e filosofia, São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROUCH, Jean. O filme etnográfico. In: **A Verdade de Cada Um.** LABAKI, Amir (Org.). Cosac Naify, São Paulo, 2015.

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário”, in: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru: Edusc, 2005, pp.57-71. Capítulo 3. Disponível em <<https://edoc.site/a-dificuldade-do-documentario-joao-moreira-sallespdf-pdf-free.html>>.

SEDLMAYER, Sabrina. Saco plástico na cabeça: a gambiarra na pandemia. **N-1 Edições.** Disponível em <<https://n-1edicoes.org/041>>, acesso em 01/05/2020.

SILVA, Paulo Henrique. “Filme ‘A Vizinhança do Tigre’, que estreia nesta quinta, retrata a realidade da periferia”. **Hoje em dia**, fev.2016. Disponível em<<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/filme-a-vizinhanc%C3%A7a-do-tigre-que-estrela-nesta-quinta-retrata-a-realidade-da-periferia-1.355751>>, acesso em 03/11/2019.

UCHÔA, Affonso. Entrevista: Affonso Uchôa. João Pedro Faro. **Multiplot.** Disponível em <<http://multiplotcinema.com.br/2020/02/entrevista-affonso-uchoa/>>, acesso em 06/02/2020.

ÚLTIMAS Conversas. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2015 (1h 27m).

UM FILME de Verão. Direção de Jô Serfaty. Rio de Janeiro, 2019 (1h36m).

A VIZINHANÇA do Tigre. Direção de Affonso Uchôa. Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2014 (1h 35m).

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores,** Aleph, São Paulo, 2015.