



HAL
open science

Casa e vizinhança modos de engajamento. Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

Erico Oliveira de Araujo Lima

► To cite this version:

Erico Oliveira de Araujo Lima. Casa e vizinhança modos de engajamento. Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras. Art and art history. Université Sorbonne Paris Cité; Universidade federal fluminense (Niteroi, Brésil), 2019. Portuguese. NNT : 2019USPCA019 . tel-02172365

HAL Id: tel-02172365

<https://theses.hal.science/tel-02172365>

Submitted on 3 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Doutorado em Comunicação

Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
ED 267 Arts & Médias
LIRA – Laboratoire International de Recherches en Arts – EA 7343
Thèse de doctorat d'études cinématographiques et audiovisuelles

CASA E VIZINHANÇA: MODOS DE ENGAJAMENTO
Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

MAISON ET VOISINAGE: MANIÈRES D'ENGAGEMENT
Cinéma brésilien contemporain et pratiques d'habitation

Érico Oliveira de Araújo Lima

Data da defesa / Date de soutenance
28 de fevereiro de 2019

Orientadores / Directeurs de thèse:

Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense)

Philippe Dubois (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Banca examinadora / Composition du jury:

M. Cezar MIGLIORIN, professor, Universidade Federal Fluminense

M. Philippe DUBOIS, professor, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M^{me} Cláudia MESQUITA, professor, Universidade Federal de Minas Gerais

M. Tadeu CAPISTRANO, professor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

M^{me} Mariana BALTAR, professor, Universidade Federal Fluminense

M^{me} Teresa CASTRO, professor, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

CASA E VIZINHANÇA: MODOS DE ENGAJAMENTO
Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

MAISON ET VOISINAGE: MANIÈRES D'ENGAGEMENT
Cinéma brésilien contemporain et pratiques d'habitation

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense, Linha de Pesquisa Estudos do Cinema e do Audiovisual, em regime de cotutela com a Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, École Doctorale ED 267 Arts & Médias, como quesito parcial para obtenção do título de Doutorado em Comunicação.

Orientadores:

Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense)
Philippe Dubois (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Niterói | RJ
Fevereiro | 2019

AGRADECIMENTOS

Agradecer aqui tem a ver com reconhecer também uma indispensável composição de forças para realizar todo trabalho. Um percurso de uma tese é povoado, feito de companhias que são indispensáveis para a travessia. Cabe aqui então dizer das forças diversas vindas de muitas e muitos (em meio a três cidades), numa colaboração que garante suportar um trabalho – e para ecoar algo dos dizeres de um filme de Leon Hirszman, um trabalho que, se feito apenas na solidão, é muito mais penoso e difícil. Sigo, então, a agradecer:

A Cezar Migliorin, pelo instigante acompanhamento nesse processo, engajado no diálogo que abre caminhos e impulsiona a invenção das estratégias. Obrigado pela atenção dada a este trabalho, com comentários para os textos e conversas que sempre provocavam o pensamento. Também agradeço pelo convite a dar aulas em conjunto, numa partilha que foi de um estímulo generoso e fundamental para o desenvolvimento de muitas questões para a pesquisa.

A Philippe Dubois, pelo modo solícito de acompanhar esta pesquisa, interessado na conversa sobre as abordagens possíveis a traçar, com observações que ajudaram a desenhar mais os problemas gerais da tese. Agradeço a ele, ainda, pelo gesto de acolhida, tendo em mente uma imagem que ecoa: os traços feitos em papel, numa primeira reunião, a respeito de uma cidade na qual eu acabava de chegar.

A Mariana Baltar, Cláudia Mesquita, Tadeu Capistrano e Teresa Castro por aceitarem o convite para o momento de defesa deste trabalho.

A Mariana Baltar e Consuelo Lins, agradeço ainda pelas valiosas contribuições dadas na banca de qualificação, ao longo do percurso desta pesquisa. Penso que aquela conversa reverberou sem cessar ao longo da travessia, mobilizando reformulações de caminhos, de enfoques, de desenhos da tese. Agradeço ainda pelas ricas perspectivas abertas por meios das suas aulas, que pude cursar nos primeiros semestres do doutorado, o que se materializou em escritos contidos aqui.

A Cláudia Mesquita, agradeço também por comentários preciosos a questões da pesquisa em encontros que pudemos ter durante este processo, na Compós e na Socine. Também devo dizer que uma semana pontual, de escuta de aulas dadas por Cláudia em Fortaleza, foram muito importantes para este trabalho. A Tadeu Capistrano e Teresa Castro, também agradeço pelas aulas que pude acompanhar, que em muito contribuíram para perspectivas de imagem contidas neste percurso.

A todos os professores que instigaram este percurso com suas aulas: Fernando Resende, Fernando Gonçalves, Tania Rivera, Cláudio Oliveira, Benjamin Picado, José Messias, Térésa Faucon, Sébastien Layerle, Nicole Brenez, Yann Goupil, Éric Alliez, Evgenia Giannouri, Behrang Pourhosseini.

A Marco Roxo, Paula Sibilia, Fernando Resende, Luciana Barcelos e Nilson dos Santos por todos os apoios institucionais dados em nome do PPGCOM da UFF para o acontecimento desta pesquisa.

Aos membros do LIRA, especialmente por um encontro de ricas trocas, na ocasião de um seminário doutoral.

A Adelaida Abadia-Agudelo, do setor de Doutorandos internacionais da Paris 3, pelas sempre solícitas conversas diante dos momentos de dúvida que tive no período no exterior.

A Victor de Melo, Renata Cavalcante, André Novais Oliveira, Leonardo Mouramateus, Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas, Affonso Uchoa, Adirley Queirós, pelos seus filmes.

A Alexandre Gouin, tradutor do resumo mais alargado desta tese, em francês: pelo empenho, pelo interesse à pesquisa e aos filmes. A Isabel Castro, por me indicar que Alex seria uma pessoa especial para esse trabalho.

A Osmar Gonçalves e Henrique Codato, por terem sido os primeiros leitores do projeto de doutorado e dado sugestões já nesse início.

A Camila Vieira, pela constante parceria no pensamento sobre cinema, em torno do trabalho da crítica.

A Fernando Gonçalves e Kênia Freitas, pelos relatos a textos apresentados em encontros da Compós.

A Mara Huerta, Michael Karrer e Roberto Robalinho, pela aproximação em Tübingen, que deu início a trocas fundamentais.

A cada contribuição dada nessas ocasiões de encontros acadêmicos, especialmente nos âmbitos dos GTs de “Estudos de cinema, fotografia e audiovisual” e de “Comunicação e Experiência Estética”, da Compós, e nos STs “O comum e o cinema” e “Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção”, na Socine.

A CAPES e CNPq, pelo apoio indispensável à realização da pesquisa, tanto no Brasil quanto na França.

A cada estudante dos cursos ministrados na UFF e no Centro Cultural Bom Jardim, pelas ricas trocas trançadas.

Aos amigos do Kumã:

Felippe Mussel, Luiz Garcia, Samuel Leal, Laís Ferreira, Pedro Drummond, pela partilha de instigantes encontros, com horizontes de pesquisa que se enriqueciam mutuamente.

A Aline Portugal, por várias parcerias já traçadas e por todo o carinho nessas aventuras – devo destacar, especialmente para esta tese, um momento rico de aprendizado com uma escrita compartilhada de um texto, que apresentamos juntos em encontro da Socine.

A Isaac Pipano, pela partilha muito próxima de caminhos de pesquisa, parceiro fundamental em inúmeras conversas, em aulas dadas em conjunto, em uma casa coabitada.

A Júlia Lopes, pelas conversas sobre o comum e tantas mais.

A Rafaela Kalaffa, pelos encontros preciosos em meio aos trânsitos de cidades e ainda por sugestões fundamentais em torno do urbanismo.

A Frederico Benevides, pela alegria do encontrar.

A Helena Lessa, pelas músicas enviadas, que abraçaram em tantos momentos – e por cada perambulação vivida nas ruas.

A Jorge Polo, pela energia inspiradora, pelos filmes e mundos partilhados.

A Catu Rizo, pelas conversas sobre a primavera.

A Polly Di, pelas trocas sobre os tempos das colheitas e os inacabamentos.

A Gabriela Pessoa, por cada ida à praia.

A Bruno Reis, pelos dias felizes na partilha do morar, pelo cuidado e carinho constantes.

A Pedro Felipe, pelas conversas nas vizinhanças dos quartos.

A Samya Magalhães e Lourenço, por muito me ensinarem sobre o frescor dos dias.

A Fabrice Pereira, pelo carinho imenso na sua casa, acolhida inicial na ida para França, por toda a generosidade e amizade. A Mannuela Costa, por ajudar tanto também na chegada a um país estrangeiro.

A Sara Wanderley e Pandora, pelos carinhos partilhados em casa.

A Luar Maria, por almoços no barco e por labutas conjuntas na sala U – também pelas danças, pela energia de carnaval: por me ensinar sobre as *psaos*.

A Marina Romagnoli, pelas ajudas indispensáveis nos preparativos da ida para a França, pelas trocas constantes antes mesmo de nos conhecermos pessoalmente e pela companhia constante nos percursos da tese. Agradeço ainda pelas conversas sobre nossas pesquisas, entremeadas por cigarros de palha vindos de Minas e por bolos deliciosos.

A Vitor Zan, pela partilha de questões entre cinema e território, pela presença doce e carinhosa. Obrigado ainda pela ajuda com a tradução do resumo para o francês, na reta final da escrita.

A Naara Fontinele, pelos cafés na biblioteca, pelas acolhidas em casa, pelas variadas partilhas sobre cinema que tocam diretamente aqui também.

A Camila Rica, por ser um alicerce que dá sustentação.

A Pedro Labaig, por se fazer vizinho logo de início.

A Ivone, Marina, Rhaissa, André, Igor, Fernanda, Florian, Servan, por cada encontro na cidade.

A Claire Allouche, pelas conversas sobre cineastas habitantes.

A Rosa e Guilherme, pela oportunidade para uma conversa em cineclube, sobre *Branco sai preto fica*.

A Ticiania Lima, Isabel Coelho, Luciana Vieira, pelas parcerias para fazer um curso de formação, ligando cinema e vizinhança, no bairro Bom Jardim, em Fortaleza.

A Isabela Bosi, por me ensinar tanto sobre envio.

A Janaina de Paula, pela vivacidade de um engajamento afetivo com a cidade.

A Beatriz Furtado, por sempre me acompanhar com carinho, amiga que me encoraja na pesquisa e na vida desde tanto tempo.

A Yuri Firmeza, cumpadi do coração, pedrinha miudinha de Aruanda, por cada momento intenso vivido.

Às andorinhas – sem as quais, não seria possível fazer verão.

A Elena Meirelles, um agradecimento imenso – pelas conversas infinitas.

A Livia de Paiva, pela força e pelo cuidar do outro que inspiram tanto. Obrigado por cada conversa sobre cinema e vida, pela vontade de sempre pensar o corpo a corpo com o tempo.

A Petrus de Bairros, pela parceria de irmão, por uma partilha da morada que abrigava demoradas conversas, por cada encontro na Mil Pizzas. Obrigado, ainda, pela ajuda fundamental com a tradução para o resumo em inglês, na reta final da tese.

A Lara Vasconcelos, amizade que abriga o tempo – por sempre estar próxima e me ensinar tanto sobre construir a vizinhança no longínquo.

A Vic, por me ensinar a dobrar os mapas.

A Érica, minha mãe, Augusto, meu pai, Amanda, minha irmã, que me abraçam e dão chão – obrigado pelo amor.

CASA E VIZINHANÇA: MODOS DE ENGAJAMENTO **Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras**

RESUMO

Esta pesquisa se faz na companhia de filmes brasileiros contemporâneos que elaboram suas formas a partir de uma implicação expressiva com os territórios filmados. O cinema se torna ato coengendrado a inúmeras outras tarefas envolvidas na elaboração do morar: a imagem é prática moradora que se articula a outras práticas moradoras. O morar é um gesto que pode concernir ao cinema, segundo distintos procedimentos, seja em trabalhos que salientam uma relação mais direta entre a imagem e a ação moradora no presente, seja na pesquisa de formas de compartilhamento com os sujeitos moradores e filmados, seja ainda no empenho em traçar estratégias imaginativas que especulam sobre o morar e são capazes de devolver à vida cotidiana uma potente energia, de matriz estética e política. *Casa e vizinhança* geram, a cada filme, distintas maneiras de se engajar no presente e no território. Por meio de uma operação de escuta, a empreitada da pesquisa se situa em perceber como os filmes flexionam essas palavras, que designam, inicialmente, *espaços, lugares*, em direção a perspectivas que engendram *modos*: de fazer cinema e de fazer morada, juntos e indissociáveis. As obras que nos fazem companhia são as seguintes: *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo; *Ficar me trouxe até aqui* (2016), de Renata Cavalcante; *Ela volta na quinta* (2014) e *Quintal* (2015), de André Novais Oliveira; *Europa* (2011), *Mauro em Caiena* (2012) e *A Festa e os Cães* (2015), de Leonardo Mouramateus; *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa; *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas; *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

Palavras-chave: morada; casa; vizinhança; engajamento; cinema brasileiro.

MAISON ET VOISINAGE: MANIÈRES D'ENGAGEMENT Cinéma brésilien contemporain et pratiques d'habitation

RÉSUMÉ

Cette recherche se concentre sur des films brésiliens contemporains dont l'élaboration formelle est fortement impliquée dans les territoires filmés. Le cinéma devient l'une des multiples facettes du geste d'habiter, de même que l'image se fait l'une d'entre autres pratiques d'habitation. Sous ce prisme, différentes composantes de l'acte d'habiter peuvent avoir affaire au cinéma, que ce soit dans des œuvres qui soulignent un rapport étroit entre l'image et le geste d'habiter dans le présent, ou bien dans la recherche de formes de partage avec les habitants filmés, ou encore dans la tentative d'élaborer des stratégies imaginatives capables de rendre à la vie quotidienne une puissance esthétique et politique particulière. *Maison* et *voisinage* donnent lieu, dans chacun des films, à des manières particulières d'engagement dans le présent et dans le territoire. Par le biais d'une opération d'écoute, la démarche de la recherche consiste à rendre compte de la manière dont les films plient ces mots, qui désignent initialement, des *espaces*, des *lieux*, vers une perspective qui engendre des *formes* : formes de faire du cinéma et de fabriquer le geste d'habiter, les unes indissociablement liées aux autres. Les œuvres qui nous mobilisent sont les suivantes : *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo ; *Ficar me trouxe até aqui* (2016), de Renata Cavalcante ; *Ela volta na quinta* (2014) et *Quintal* (2015), d'André Novais Oliveira ; *Europa* (2011), *Mauro em Caiena* (2012) et *A Festa e os Cães* (2015), de Leonardo Mouramateus ; *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas ; *A vizinhança do tigre* (2014), d'Affonso Uchoa ; *A cidade é uma só?* (2011) et *Branco sai preto fica* (2014), d'Adirley Queirós.

Mots-clés : demeure ; maison ; voisinage ; engagement ; cinéma brésilien.

HOME AND NEIGHBORHOOD: WAYS OF ENGAGEMENT Brazilian Contemporary Cinema and Dweller Practices

ABSTRACT

This research is made accompanied by contemporary Brazilian films that elaborate in their forms an expressive implication with the territories they film. Cinema becomes an act co-engineered with countless other tasks involved in the elaboration of dwelling: image is a dweller practice that articulates itself to other dweller practices. To dwell is, this way, a gesture that may concern to cinema following distinct procedures, whether in works that bring out a more direct relation between image and the dweller action in the present, or in the research of forms of sharing between dwelling and filmed subjectivities, or even in the effort to outline imaginative strategies that speculate about dwelling and are capable of returning to daily life a potent energy, of an aesthetic and political matrix. Home and Neighborhood generate, as such, in each film, distinct ways of engaging with present and territory. By means of an operation of listening, the research task situates itself into perceiving how the films flexibilize those words, that imply at first, *spaces*, *places*, in direction to perspectives that contrive *modes*: of making cinema and of making dwelling, together and indissociable. The works are the following: *Casa da Vovó* (2008), by Victor de Melo; *Ficar me trouxe até aqui* (2016), by Renata Cavalcante; *Ela volta na quinta* (2014) and *Quintal* (2015), by André Novais Oliveira; *Europa* (2011), *Mauro em Caiena* (2012) and *A Festa e os Cães* (2015), by Leonardo Mouramateus; *A vizinhança do tigre* (2014), by Affonso Uchoa; *Na missão, com Kadu* (2016), by Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas; *A cidade é uma só?* (2011) and *Branco sai preto fica* (2014), by Adirley Queirós.

Keywords: dwelling; home; neighborhood; engagement; Brazilian Cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO | 12

- Duas cenas | 12
- Práticas moradoras | 17
- Imagem e vida social | 20
- Trajetórias do cinema brasileiro | 26
- Desenhar métodos | 29
- Companhias | 32

PARTE I: ELABORAR A CASA | 37

Capítulo I: Em mutirão | 37

- Colaboração vicinal | 46
- Cantar: compor a casa | 53

Capítulo II: Duas avós | 63

- Etnografias domésticas | 70

PARTE II: CONSTELAÇÕES DO MORAR | 86

Capítulo III: Gestos de coleta e de coleção | 86

- Compor um painel | 92
- Traçar a conversa | 98
- Dramas imanes | 105
- Viver outras vidas | 109
- Casa e vizinhança: estruturas sem centro | 117
- Políticas da ficção | 126

Capítulo IV: Relações de vizinhança | 132

- Carta ao tio | 138
- Morada da imaginação | 140
- Narrar a família e a cidade | 146
- Duelos e duetos | 157
- Repetir, variar: se avizinhar | 168

PARTE III: DIANTE DAS CISÕES | 172

Capítulo V: Reivindicar a casa | 172

Diante das remoções | 179

Ação direta | 184

Embates de cantos | 187

Entretempos, entre campanhas | 191

Escavar em conjunto | 197

Capítulo VI: Contra-ataques | 205

Engajar corpo sobre corpo | 207

Formas de insurgência | 215

CONCLUSÃO | 220

BIBLIOGRAFIA | 226

FILMOGRAFIA | 235

INTRODUÇÃO

Duas cenas

1.

“Você diz ver. Mas no domínio do cinema, não basta ver, é preciso analisar”. É assim que Ousmane Sembène dirige uma poderosa indagação a Jean Rouch, durante um debate histórico ocorrido em 1965¹. Os dois discutiam a própria tensão entre um olhar estrangeiro e um olhar interno, questão tão cara aos campos da etnografia e do cinema. No cerne dessa discussão, estão os próprios procedimentos de relação com a alteridade, implicados nos encontros entre mundos distintos. O cineasta senegalês assinalava o contexto de progressivo aumento de cineastas africanos e perguntava a Rouch se os cineastas europeus persistiriam a fazer filmes sobre o continente, diante dessa situação. O comentário preciso de Sembène em torno da relação entre ver e analisar vinha na sequência da argumentação de Rouch, sobre uma possível vantagem de um olhar estrangeiro, ainda que este tenha também todos os seus limites e inconvenientes: “alguém confrontado com uma cultura que é estrangeira a ele vê certas coisas que as pessoas de dentro dessa mesma cultura não veem”.

Se as reflexões de Rouch – e a materialidade de seu cinema e dos processos nele engajados – nos legaram uma contribuição rica e potente para pensar gestos de negociação entre culturas e entre sujeitos filmados, tomaremos aqui uma inflexão no sentido de caminhar um pouco mais de perto com as questões levantadas por Sembène, com o intuito de discutir, ao longo desta tese, as invenções metodológicas em cinemas daqueles que costumavam figurar como “os outros”, nos filmes de quem buscava se aproximar das suas vidas. De alguma forma, o debate mesmo nos interessa e considerar as potencialidades de um olhar estrangeiro seria mesmo um gesto complementar ao de insistir no ponto de vista interno. Mas se damos ênfase aqui à formulação de Sembène, é especialmente, pela própria dobra que ela opera na dualidade entre um olhar interno e um olhar

¹ A primeira publicação desse debate aconteceu na revista France Nouvelle, no número 1033, em agosto de 1965.

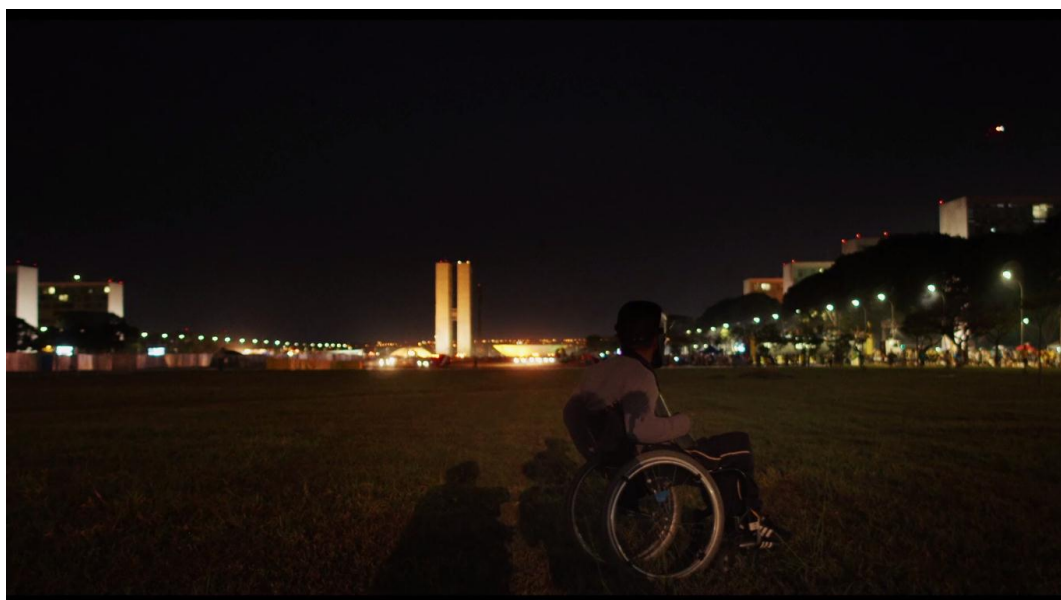
externo. O seu comentário mesmo já extrapola esses limites e oferece algo como uma indagação para o próprio ato de ver. Diante da fala de Rouch, Sembène, tal qual um analista, sublinha uma palavra – “você diz ver” – e devolve o problema em outros termos, questionando o que está contido nas bases mesmas do discurso do interlocutor. Mais ainda, estamos instigados pelas propostas de Sembène que se seguem a essa afirmação da necessidade de analisar. Pois o cineasta, ainda naquele debate, seguia nos seguintes termos: “Estou interessado no que vem antes e depois do que nós vemos. O que eu não gosto na etnografia, sinto dizer, é que não basta dizer que um homem que vemos está andando, é preciso saber de onde ele vem, para onde ele vai”.

Essa demanda parece colocar ao cinema um desafio considerável, que parece esgarçar o intervalo que constitui a própria natureza de uma imagem – esta que é sempre um corte, o resultado de uma passagem entre o vivido e o imaginado, uma matéria delimitada por bordas e por um conjunto de processos de mediação técnica, simbólica, estética. Mas Sembène sabe muito bem disso, e seus filmes também revelam a profunda consciência da natureza de corte que uma imagem introduz no mundo. A sua frase seria, em nosso entender, uma complexa formulação estética, que revela uma aposta no cinema como gesto capaz de tornar pensável algo que o extravasa, mesmo diante dos seus limites e bordas. Talvez as pistas para a concretude dessa tarefa estejam justo na refutação do simples gesto de ver. *No domínio do cinema, não basta ver, é preciso analisar*: uma tal frase precisa ser mesmo sempre retomada, diante de sua força sintética, capaz de consequências complexas. Analisar seria um gesto que não reduz a possibilidade de uma imagem ao seu imediato campo visível e, portanto, pode operar no esgarçamento das bordas. Analisar seria uma tarefa que vai além da pura visibilidade do real e que revela, sobretudo, uma implicação nas próprias conjunturas em que o cinema passa a se inserir e, talvez, nas próprias consequências que ele pode gerar, em retorno ao mundo em que se instala.

Se o cineasta está interessado no que vem antes e depois do que nós vemos, trata-se da demanda pela participação em um processo muito mais amplo do que a solicitação do ver, do que a descrição do real ou do que o gesto de dar a ver. Um filme poderia condensar, na sua fatura, o intrincado jogo de engajamento no processo de elaboração do cotidiano de uma comunidade. O que está em questão é

a própria exigência de uma fabricação fílmica que se faça contagiada por um conjunto de forças da vida que atravessam uma imagem, das condições sociais, históricas e culturais de um povo, das próprias reverberações de uma imagem na comunidade, dos destinos das pessoas que andam, a atravessar um quadro e nos fazer imaginar sobre o fora-de-quadro. Mais do que considerar que o cinema pode dar conta de tão complexa tarefa, trata-se de percebê-la como horizonte para métodos de filmar – e mesmo para uma perspectiva ética e política de ação no mundo, com o cinema.

2.



Há um instante preciso de *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, que parece emblemático da complexa operação estética, histórica e política elaborada por este longa-metragem. Num primeiro momento, com o plano mais fechado, vemos a nuca de Marquim, que olha para o Congresso Nacional, em desfoque, distante, luzes destacadas bem ao fundo. A banda sonora de toda esta sequência nos confrontará com um dos instantes emblemáticos de nossa história recente, uma das etapas do golpe de Estado que promoveu a retirada de Dilma Rousseff da presidência da República. Ouvimos deputados da bancada parlamentar do Paraná emitirem seus votos e suas justificativas. O entorno da cena será sempre marcado pelo burburinho difuso em Brasília, sons de sirenes, barulhos de

helicópteros, ruídos vários. As luzes permanecerão distantes, os monumentos da cidade também, sempre ao fundo. Quando o corte se introduz, o campo da imagem se abre: podemos ver um pouco mais da movimentação que acontece na paisagem. Marquim permanece em primeiro plano, seguimos junto a ele. A duração aqui será decisiva para o desenrolar dos efeitos expressivos em jogo. Por meio da montagem sonora, ouviremos mais dos votos que são anunciados no interior do Congresso. Subitamente, uma luz vinda do espaço anterior ao campo da imagem incide na cena. Ela acaba por fazer surgir, pouco a pouco, algumas sombras no chão: a pequena equipe de filmagem que realiza o filme se revela momentaneamente – depois de alguns instantes, desaparecem as sombras.

Essa intensa combinação de acontecimentos expressivos no interior do plano é emblemática daquele trabalho fundamental entre figura e fundo que Juliano Gomes (2017) já destacou em seu texto sobre o filme, na revista Cinética. Ao longo da duração de uma imagem, todo um jogo se inscreve entre histórias individuais e coletivas, entre cinema, memória e engajamento no presente, entre golpe de Estado e uma histórica situação de atropelamentos.

Em seu conjunto, uma das interpelações que este novo filme de Adirley Queirós parece endereçar ao espectador reside na intrincada relação existente na história do Brasil entre as múltiplas formas de violência perpetradas, reiteradamente, contra populações negras, pobres e periféricas e os momentos de ruptura democrática na institucionalidade mesma ligada a esse regime de violência – o que coloca todo o campo de lutas ainda mais em risco, em região imponderável, em impasse para a ação. Diante de *Era uma vez Brasília*, estamos diante da paisagem incontornável do golpe de Estado cometido em nosso presente.

E essa história é elaborada do ponto de vista daqueles que historicamente são confrontados com a ruína, a violência de Estado, o aprisionamento. Essa história é paisagem sonora, montada com as imagens da ficção, é fundo, enquadrado junto ao corpo do personagem da fábula, é matéria para pensar a vida social desde a perspectiva imaginativa de quem já há muito vem enfrentando as monstruosidades que emanam do poder do Estado.

Esse tem sido o tom já recorrente na pesquisa empreendida ao longo dos filmes anteriores de Adirley Queirós²: a faculdade da imaginação é a maneira rebelde de intervir no real, de fazer uma tensão com ele, de interrogar um tempo com a viagem a partir de outros tempos e espaços. Maneira de pensar o Brasil, radicalmente a partir daquilo que uma política da ficção pode produzir, gestada intimamente em meio à fábula de uma nave vinda do planeta Sol Nascente e de uma experiência de imagem tecida com a experiência social. Lembremos que Sol Nascente é também o nome do setor habitacional no Distrito Federal que se torna matéria para muitas das cenas de *Era uma vez Brasília*.

A imagem de Marquim, com a paisagem de Brasília, ao fundo é um instante que condensa mundos, forças, campos de batalha. Um momento breve que sublinhamos, dentro da capacidade de invenção crítica desse longa-metragem. Um filme que nos endereça um pensamento estético e político sobre o Brasil em tempos de golpe, de rupturas institucionais e de intensificação de estados de exceção, sobretudo para as populações historicamente vulnerabilizadas em nossa formação social cindida pela desigualdade.

Quando as silhuetas de quem filma se imprimem junto a quem é filmado, junto à experiência histórica que incide ali, é também outra camada da fabricação da cena que se explicita. A revelação do antecampo – para utilizar uma noção que André Brasil tem investigado em muitos de seus textos³ – parece corroborar para o que o próprio Adirley Queirós já afirmou a respeito do seu filme, numa conversa com Cláudia Mesquita: “*Vejo o filme como uma espécie de etnografia da ficção*”

2 Ao longo da tese, tomarei, especialmente os dois longas-metragens anteriores do cineasta: *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai preto fica* (2014). A possibilidade de assistir ao filme de Queirós surgiu na reta final da pesquisa, que cheguei a incluir como possível filme do *corpus*, mas diante do desejo de ter mais tempo para amadurecer uma discussão com o filme, optei por não trazê-lo diretamente como um dos filmes analisados ao longo da tese. Tomo a liberdade aqui de fazer esse desvio para essa cena em especial, aos modos de uma primeira aproximação, para seguir também na toada de lançar nosso problema de pesquisa a partir das questões levantadas pelos cineastas – como fazíamos com Sembène.

3 Essa noção aparecerá em alguns momentos desta tese, também a partir de algumas análises do autor. Inicialmente, remeteria ainda a uma formulação de base, extraída de Jacques Aumont (2014), que André Brasil recupera para mobilizar variações, a cada relação com as obras: “É em relação a essas *três* dimensões, por seu perpétuo desatar e re-atar, que tudo se passa, na vista Lumière, na fotografia e na pintura suas contemporâneas, e ainda na imagem movente de hoje. Incessante enriquecimento mútuo do campo e do fora-de-campo, mas também incessante mutação da relação entre o conjunto campo + fora-de-campo mais radical que deveria se chamar o antecampo: aquele onde está a câmera, e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo” (AUMONT, 2014, p.41).

(QUEIRÓS, 2017, p.170)⁴. A precisa observação do cineasta e a sua contundente materialidade em *Era uma vez Brasília* mobilizam uma interrogação para os próprios métodos de fazer do cinema um agente participante das lutas em curso na nossa experiência histórica e social.

Práticas moradoras

Somos mobilizados nesta tese por um conjunto de filmes brasileiros contemporâneos que nos parecem ecoar, nas suas próprias maneiras, a demanda mesma de uma implicação no lugar filmado, para produzir algo que não se limitaria ao ver – que passaria por um alargamento sensível, seja no rumo do analisar, nos termos de Sembène, seja ainda no rumo de outras ações estéticas, que cada situação permite enunciar de formas singulares.

O cruzamento entre o cinema e um campo de relações que o transbordam, e das quais ele participa, adquiriu a seguinte elaboração ao longo desta pesquisa: pensamos que a ideia de *morada* guardaria uma possibilidade de aproximação a alguns dos problemas estéticos e políticos ativados por cada obra de que nos acompanhamos aqui. Cada uma delas, por diferentes maneiras e com ênfases distintas, tem a espacialidade como força mobilizadora das formas de imagem. A paisagem cinematográfica a que esta tese se dedica é perpassada pela implicação expressiva de quem filma nas experiências sociais, históricas e políticas inscritas em cena, a partir da posição de cineastas que habitam os lugares filmados. Nosso campo de indagações se situa, nesse sentido, nas passagens entre o fazer cinema e o fazer morada, entre filmar e habitar, a partir de uma sondagem dos modos de

4 A conversa foi publicada no catálogo do *forumdoc.bh 2017*. Retomo aqui o parágrafo inteiro em que Adirley comenta essa ideia: “Roteiro não tinha, tinha um argumento. Na minha experiência, vejo o filme como uma espécie de etnografia da ficção. A gente propunha a ficção, propunha aos personagens que entrassem no espaço da ficção – com roupas, ambientes, atmosfera, uma sugestão de como cada um estava no mundo – e a partir daí a gente filmava como etnografia: câmera parada, observando... O mote básico era assim: vocês estão presos. Todos vocês estão presos e não conseguem sair da prisão. O que iriam propor poderia ser, inclusive, memórias e alucinações presidiárias. Sempre o inimigo era o Estado, o governo Temer, e tinha uma ideia de que a gente não podia sair, que as cidades tinham virado cidades-prisões. Não tem roteiro e a gente grava no espírito do momento. E com um sentimento de que a gente não consegue criar uma reação, uma possibilidade de estar na rua que não seja a tradicional manifestação, ir pra frente do Congresso... como propor alguma coisa à margem desse lugar? Como pensar outro lugar para contar essa história?” (QUEIRÓS, 2017, p.170).

engajamento de quem filma na composição dos modos de vida conjugados junto a um território.

Nosso empenho, ao longo destas páginas, é o de elaborar uma companhia junto às proposições que ressoam, como *corpus* principal, dos filmes: *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo; *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas; *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa; *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai preto fica* (2014); *Ficar me trouxe até aqui* (2016), de Renata Cavalcante; *Ela volta na quinta* (2014) e *Quintal* (2015), de André Novais Oliveira; *Europa* (2011), *Mauro em Caiena* (2012) e *A Festa e os Cães* (2015), de Leonardo Mouramateus.

Poderíamos dizer que, nos filmes aqui reunidos, cineastas colocam em cena os territórios em que moram – ou em que moraram durante parte da vida. O problema emblemático no debate entre Rouch e Sembène, como vemos, retorna com novos matizes constantemente, revelando-se sempre tão caro, segundo outras formas, para a própria trajetória histórica do cinema brasileiro e para nossa cena contemporânea de lutas políticas. Mais do que uma resolução para tais debates, cada filme seria uma investigação, sempre sujeita a limites e impasses, daquilo que poderíamos insistir como horizonte ético e político em torno de um cinema que não busque apenas dar a ver, mas que permita uma articulação a um conjunto de ações relacionadas à existência mesma em um território.

Queremos nos perguntar, com os filmes, a respeito de como se pode partir da coabitação de um território para a morada em um lugar-imagem, um lugar-cinema. É como se fosse possível caminhar constantemente pelos liames entre morar e filmar. E a noção do coabitar é aqui bastante cara. Mas é sempre preciso considerar que, diante do trabalho do cinema, a coabitação é, pelo menos, dupla: habita-se um território vivido e um mundo imaginado (em outras palavras, o próprio filme, a imagem, o som). A partir de cada situação local, de cada embate em jogo nas feitura dos filmes, podemos pensar maneiras de se instalar em um espaço e de se articular a um conjunto de práticas em curso nas vidas que já existem antes do filme.

Seriam variadas as formas pelas quais o cinema se empenha para ser *uma prática moradora*, associada a outras práticas moradoras. Ao usarmos esses termos, acreditamos investir em um vocabulário aberto a dobras variadas, que

pode indicar um campo elástico de atuações, ao mesmo tempo em que aponta para um problema em curso e que se elabora, concretamente, quando nos colocamos diante das situações pontuais, dos experimentos, da *práxis* dos curtas e longas-metragens que compõem o *corpus* desta pesquisa. Nossa aposta central é a de que a íntima experiência do espaço pode dar forma e contagiar a elaboração cinematográfica, a partir de uma espécie de flexão de noções espaciais, arquiteturais e geográficas – a casa, a vizinhança – em práticas de cinema, que se tornam entremeadas por ações que as transbordam. O espaço aqui convoca um conjunto de ações, às quais o cinema se soma: modos de habitar, estilos de fazer, ritmos de existir, de cantar, de dizer, de construir casas, de percorrer vizinhanças. O espaço nos solicita que pensemos ações, hábitos, práticas. O espaço se engendra a gestos, ele torna-se uma caixa de ressonância para modos de existência. Uma morada é inseparável de um estilo.

Sabemos que, nas passagens entre filmar e morar, há um conjunto de matizes, ligados à própria natureza de uma imagem. Potente paradoxo: por sua própria natureza, a forma de um filme guarda afastamentos diante do vivido e tem a capacidade de configurar, nos seus termos, modos de habitar, diferidos pelas operações de uma máquina; por outro lado, a forma também pode se contagiar intimamente pela expressividade das práticas vividas em um território e abrigar materialmente traços de um lugar, dos gestos de quem mora, dos modos de vida, dos embates cotidianos, das histórias vividas nos corpos. Por diferentes maneiras, que vão desde o procedimento de atenuar o caráter mediador da imagem até a intensificação deliberada das possibilidades imaginativas do cinema, as estratégias singulares dos filmes reunidos nesta tese podem abrigar aquilo que se instalou no fora-de-campo: os processos e as experiências que contagiam as escrituras e que são, a nosso ver, indissociáveis das suas operações.

Não se trata de analisar essas situações ligadas ao fora-de-campo, mas de traçar métodos para pensar as próprias formas, que se deixem, simultaneamente, interrogar pelo que ronda as materialidades. A partir da escala dos filmes, somos também interpelados a pensar um fora, que não é apenas cinematográfico, mas que ganha um instante de expressão pelo cinema. Um fora que existe ali, desgarrado do contexto, mas aludido, batendo à porta. Um fora que diz dos modos de vida de uma comunidade, que existe antes e segue depois do filme, mas que encontra na

imagem um instante de nova elaboração. Os filmes, como é tão caro à natureza de uma imagem, produzem um deslocamento: arrancam algo do real, do cotidiano, do vivido, e reenviam essas parcelas coletadas, já performadas, transformadas, alteradas, a esse mesmo mundo. No mesmo passo, engajados nos seus contextos, conectados a eles e buscando táticas de se fazerem em íntima colaboração com as vidas, esses filmes se tornam ações em conexão com as práticas de um lugar.

Imagem e vida social

O cinema é uma zona na qual diferentes sujeitos históricos passam a intervir com invenção, ao mesmo tempo em que ele age nos territórios e no presente como um corpo a mais: ao acontecer com uma comunidade, ele se articula, à sua maneira, com outras práticas moradoras, que o antecedem e o excedem. Ele se vê convidado a constituir gestos formais capazes de colaborar com outros processos relacionados ao morar: de experimentação de si e do mundo, de articulação de grupos, de ocupações de territórios, de elaboração de memórias individuais e coletivas, de costura de laços.

O que parece fundamental, dizendo aqui em diálogo com André Brasil, é que o cinema como máquina fenomenológica precisaria ser esgarçado, marcado pelas alterações que viriam na íntima contaminação com outras máquinas sociais. Ao se associar aos modos de vida de uma comunidade, o cinema contribui para alterar e alargar um imaginário social (BRASIL, 2018). Quando falamos de cinema e práticas moradoras, trata-se, sobretudo, de uma tentativa de reforçar os laços, alianças e colaborações possíveis entre os recursos expressivos do cinema e os modos de vida existentes em um território, nas suas complexas variações conforme os contextos vividos.

Cezar Migliorin (2015) nos instiga a pensar que a ida do cinema à escola seria um exemplo de um cinema expandido, no sentido que as artes visuais têm produzido em termos de saída da sala escura. Essa chave da expansão nos contagia a propor uma maneira de considerar os filmes da nossa pesquisa que, mesmo vistos nessa sala, nos demandam um retorno constante ao fora dela. Se pudermos dizer que o expandido opera aqui como provocador teórico-metodológico, é porque nos parece central tomar as imagens nos seus múltiplos tensionamentos

com as forças sociais. Dirá Migliorin, seguindo no campo da preocupação em considerar a migração do cinema para a escola:

Nos interrogamos então em como a *máquina cinema* tensiona outras máquinas que atravessam processos subjetivos, políticos e de grupo, ou seja, como a existência do cinema em uma comunidade afeta a própria comunidade, não porque narra isso ou aquilo, mas porque há uma forma de o cinema mobilizar o real que afeta o próprio real. O cinema na escola é, assim, menos um problema de uma migração do cinema para um outro espaço do que uma operação no interior do tempo e do espaço da escola. Explicito tal princípio por entender que, quando o cinema chega na escola, o que ele traz – com sua história, com os filmes, com o seu fazer – é antes um modo de tornar o mundo pensável, que perturba o pensável do que não é cinema: nós mesmos, a escola (MIGLIORIN, 2015, p.185).

O cinema poderia ser tomado, então, como uma pragmática de relações com outras máquinas: ele toma pedaços do mundo e vai retornar a esse mesmo mundo, contribuindo para afetar aquilo que não é cinema. Podemos dizer, sem medo de que isso entre em qualquer esfera de instrumentalização, que o cinema, ao se inserir na vida de uma comunidade, precisa ser considerado nas alterações variadas que ele retorna a essa comunidade. Não se trata aqui de instrumentalização, porque não estamos falando de um cinema que queira melhorar o mundo, que tome *a priori* a consequência da sua entrada nessa esfera social. O imprevisto e o indeterminável dão o tom desse porvir, mas, ainda assim, é preciso sustentar que um reenvio acontecerá.

O ato de produzir uma imagem implicaria, portanto, uma constante reflexividade sobre como devolvê-la. Devolver poderia pressupor dois movimentos: extrair e restituir. Aquilo que se devolve é produzido do que foi arrancado do real. É preciso, então, pensar em que medida, fazendo-se como gesto de coleta dos rastros do mundo, o cinema pode fazer advir um mundo diferido, variado, que se projeta em retorno para o mundo vivido. Devolver é restituir mundo variado ao mundo vivido, é introduzir um corte no curso das vidas, para também constituir com elas a possibilidade de um mundo imaginado. É um trabalho de ordem criadora, que performa as experiências subjetivas, as relações com os lugares e geografias, as histórias individuais e coletivas, para produzir uma experiência estética. A devolução estaria no cerne das operações sensíveis contidas no trabalho da imagem.

Por meio dela, viver junto e ver junto se tornam ações indissociáveis: uma possibilidade de agência das imagens liga-se diretamente à situação dessa partilha

mesma, quando somos convocados, dentro da circunscrição específica de um espaço-tempo ou de uma zona da imagem, a nos colocar em contato com os rastros de um mundo outro. Na medida em que os sujeitos filmados tornam-se, eles mesmos, espectadores da obra que foi feita a partir das suas vidas, podemos pensar que uma comunidade de espectadores reúne tanto esses sujeitos quanto aqueles mais distantes dessas existências: a imagem vira uma zona momentânea para aproximar, sem aglutinar, mundos separados.

Ao levantar umas primeiras notas a respeito das aventuras de cada personagem de *A vizinhança do tigre*, Clarisse Alvarenga (2014) sinaliza para essa dimensão da obra que passa a fazer parte das vidas dos espectadores. O cruzamento entre as histórias daqueles que são figurados na imagem e daqueles que se colocam diante dela é parte fundamental da experiência que o cinema solicita em um amplo campo de forças coletivas. O cinema cria aí uma possibilidade de habitação entre a realidade figurada e as histórias de vida dos sujeitos olhados pelo filme. Olhando, somos também olhados.

Não se trata simplesmente de contar uma história, mas de inserir essa história narrada na história dos seus espectadores, projetando-a. Assistir a *Vizinhança do tigre* é ver sua vida ser marcada com a força das experiências vividas por seus personagens. Não há como sair do filme sem carregar na memória cada um deles. Esse encontro das histórias dos seus personagens com as histórias de cada um de seus espectadores, talvez seja um dos saltos que o filme consegue dar. Assim, Affonso consegue vincular a vida de seus espectadores com a vida de seus personagens e inseri-los dentro da história (ALVARENGA, 2014, p.123).

Poderíamos colocar essa discussão segundo a pergunta: quando uma imagem se devolve ao mundo, o que ela nos sugere como prática criadora de coabitação e articuladora de formas de vida em comunidade? Uma imagem é uma aparição: para além de toda dualidade entre aparência e essência, queremos dizer aqui que uma imagem é *emergência*. Nisso que emerge de súbito para o ver, várias forças podem nos engajar, enquanto sujeitos a partilhar, de modos singulares, a travessia pelas maneiras de ser e de fazer apresentadas na tela. Nossa ênfase nessa chave da devolução é conceitual, mas enseja também uma postura metodológica. A questão é mesmo pensar, constantemente, os recursos que podemos elaborar para analisar as imagens. Como nos diz César Guimarães, “trata-se de ultrapassar a questão do ponto de vista (de onde olhamos e como filmamos), compreendida correntemente sob o modo da enunciação fílmica, para alcançar, duplamente, o

lugar do qual olhamos e sob o qual somos olhados” (2015, p.50). Um filme nos olha, na mesma medida em que olhamos para ele.

Há aqui uma proposição metodológica, porque cabe formular as posições do analista e do espectador diante da imagem para além de uma relação de sujeito-objeto. Este é um princípio constituinte para questões de estética e de relação social. Se tomarmos aquele salto caracterizado por Clarisse Alvarenga, a respeito do endereçamento tão caro ao filme *A vizinhança do tigre*, podemos considerar que o desafio do analista e do espectador não se reduz à interpretação de um objeto, ao ato de enquadrá-lo. Se as tarefas da análise e da experiência do cinema me colocam diante da alteridade, é porque a imagem vem elaborar um vínculo com a vida do espectador, vem se projetar e se avizinhar de um olhar.

Trata-se aqui, para dizer mais explicitamente, de reivindicar a possibilidade da criação de vínculo social a partir da experiência estética. O espectador pode ser, então, preocupado pelos sinais que são emitidos a ele. No nosso entendimento, há um espaço previsto para múltiplos sujeitos do olhar nesses filmes, no sentido de que algo se engendra para comportar um jogo de lugares entre aqueles inscritos na cena e os que irão ser interpelados por essas imagens. Mesmo lidando com realidades sociais e históricas singulares, com trajetórias de vida específicas, marcadas pelas suas localidades e pelas suas formas de viver o presente, haveria na escritura desses filmes figuras fundamentais de endereçamento. Ao pensar o lugar do espectador, estamos interessados em considerar a forma cinematográfica segundo uma pergunta: que lugar ela inventa para o outro que olha? Nos filmes em que esta pesquisa se concentra, poderíamos dizer que os destinos e as sortes de populações nas franjas de cidades brasileiras são arranjados com artimanhas variadas, para se projetar e incidir nos trajetos de quem está distante, mas pode se fazer próximo, a partir da mediação singular da imagem.

Deve-se dizer ainda que a intrínseca dimensão mediadora da máquina cinematográfica e a impossível presença imediata do real na imagem não nos autorizam a dotar os recursos expressivos do cinema de plenos e irrestritos poderes, de maneira desvinculada das forças sociais. É sempre preciso ter em mente que as variações disparadas por um filme acontecem a partir daquilo de que a imagem mesma se fez: subjetividades, territórios, corpos, experiências. Caberia tomar justo outro caminho a partir desse inevitável intervalo aberto por uma

imagem: o cinema precisaria enfrentar o desafio, trabalhoso e árduo, de se colocar, ainda que precariamente, junto aos processos que tenta inscrever nas suas formas.

Talvez seja o caso de “desmanchar” constantemente o cinema, para usar a expressão trazida por André Brasil e Bernard Belisário (2016), aprendida por eles com o cineasta Divino Tserewahú, em comentário a seu filme *A iniciação do jovem xavante* (1999). Como já disse também André Brasil (2016), a respeito de *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida, o filme nos ensina sobre a importância de negar que o cinema pode vir antes da causa, para se permitir “filmar com, lado a lado, e aprendendo com aqueles que filma, engajado em suas lutas” (BRASIL, 2016, p.160).

E daí se extrai um potente paradoxo: quando o cinema não se coloca antes, é sua possibilidade mesma de se alterar e de se reelaborar em novos termos que ganha fôlego. “O produtivo paradoxo aqui não é o de que essa tarefa – a de lançar-se para fora do cinema – se faça, justamente, por meio do cinema? As linhas de ação que o filme carrega – seu ‘fazer com’ os Kaiowá – não é isso o que força sua forma para constituí-la e alterá-la? Atravessar e alterar o cinema por uma experiência que o ultrapassa, não é esse o trabalho de invenção que se pede a um filme?” (BRASIL, 2016, p.160).

Fundamentalmente, é como se a própria noção de fazer filme precisasse se integrar a um plano de coexistência, composto por uma infinidade de fazeres que participam da elaboração do mundo. Se pensarmos em uma discussão estética e antropológica mais larga, trata-se de reivindicar outro lugar para o próprio fazer artístico: longe de ser um ato criador a partir do nada, ele se insere junto a outras ações que povoam o mundo. Essa perspectiva segue de perto as proposições de Tim Ingold (2017), quando fala do ato de fazer segundo o necessário princípio de uma inserção nas forças em curso no mundo, para além da imposição de um projeto a um entorno passivo. Contra o esquema hilemórfico, que remonta a Aristóteles e pressupõe um gesto de dar forma ativa a uma matéria inerte, é preciso conceber outras figuras para o fazer, considerando-o de modo longitudinal. A relação entre matéria e forma nesse esquema passa por ambições um tanto mais modestas a respeito da construção formal. Essa visada permite abraçar inúmeras práticas distintas a partir da unidade básica da noção de gestos de fabricação, o que, no caso de Ingold, reverbera na travessia por áreas como antropologia,

arqueologia, artes, arquitetura. Poderíamos dizer, inspirados pelo encontro travado com o pensamento desse autor, que um motor desta tese é também sugerir, modestamente, algo como o alargamento de algumas perspectivas para a própria noção de forma, de estética, de fabricação.

Nesse sentido, as ambições daquele que faz são muito mais humildes que aquelas implicadas no esquema hilemórfico. Longe de se colocar à distância de um mundo passivo, em espera para receber os projetos que lhe seriam impostos do exterior, o melhor que ele pode fazer é se inserir no processo já em curso, os quais engendram as formas do mundo vivente que nos envolve (as plantas e os animais, as ondas de água, a neve e a areia, as rochas e as nuvens), *acrescentando sua própria força às forças e às energias já em jogo* (INGOLD, 2017, p.60).

Pois o que me parece fundamental é que o esforço contido em cada um dos filmes aqui reunidos contribui para alargar nossos modos de conceber a elaboração de uma forma cinematográfica: a construção de uma imagem acontece em meio a uma infinidade de práticas em curso, e o cinema tenta, com o trabalho que lhe é próprio, colaborar com um mundo em movimento. Cada caso é sempre complexo e repleto de nuances e propõe abordagens a esse problema. Cada filme nos revela suas estratégias de encontro, de aproximação ao território, aos modos de vida nele existentes, às lutas em curso. Cada filme interroga modos de habitar e nos ensina, por meio dos seus métodos e das suas pedagogias singulares, sobre os fazeres de uma comunidade e sobre modos de fazer cinema em companhia com esses fazeres. Com isso, no entanto, não queremos dizer que os filmes nos chegam apenas para dizer como se vive num lugar. Como veremos a cada obra, e desde a perspectiva que apontamos a respeito do trabalho da máquina cinematográfica, a questão é mais complexa: tramadas a cada encontro, as abordagens metodológicas dos filmes criam mundos, inventam o que querem dizer e mostrar, traçam suas formas de cinema e *imaginam* a partir de suas práticas moradoras. Eles nos devolvem assim não um mundo pré-existente, mas o resultado de um trabalho e de uma invenção, que pode concernir diretamente ao espectador não-coincidente com aquele mundo e que pode mesmo interrogar formações históricas amplas, ligadas a processos sociais que em muito extrapolam a circunscrição de um território. Com a noção de uma prática moradora, o propósito aqui é dizer, sobretudo, do modo de colaborar tramado por esses filmes, de alteração mútua entre o trabalho do cinema

e uma multidão de outros trabalhos expressivos que o transbordam, numa casa ou numa vizinhança.

Trajetórias do cinema brasileiro

Como bem sabemos, a cena cinematográfica brasileira tem testemunhado a emergência de processos nos quais sujeitos historicamente vulnerabilizados, subalternizados e silenciados violentamente proliferam táticas de intervenção na cena pública, a partir da invenção de formas no campo da prática cinematográfica. Trata-se de uma afirmação estética e política que se articula ao contexto brasileiro dos últimos anos, que testemunhou a emergência de várias frentes de embate, a partir das vozes e dos gestos de vários sujeitos que experimentam cotidianamente diferentes processos de exclusão, de risco, de violência, de precarização das suas vidas. A partir da composição de uma rede com variadas zonas de enfrentamento, o cinema também passou a ser acionado como um campo aberto das lutas, desde a perspectiva de quem lida no corpo com a persistência dos processos históricos de uma “distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans, e de outras tantas”, como noz diz Jota Mombaça (2016, p.15).

Na companhia das imagens, é possível elaborar sobre traumas históricos e lutas cotidianas contra opressões, e também expressar uma habitação pulsante do presente, carregada de afetos, de alegrias, de manifestações culturais, que compõem a elaboração de um território existencial, considerado com todo o vigor das potências de invenção de formas de vida⁵. A singularidade dos processos tem permitido viragens em várias frentes simultâneas e inseparáveis: no campo das lutas institucionais, nas políticas públicas de visibilidade e de representatividade, nas formas cinematográficas.

Trata-se de indagar sobre os gestos de uma produção que testemunha, já dizendo com Amaranta César (2017), “a emergência de novos sujeitos de cinema e

5 A complexidade desses processos é considerável, e algo fundamental a ser considerado também é que, muitas vezes, eles acontecem em meio a ricos processos de aliança e de colaboração entre sujeitos com diferentes experiências sociais, como já ressaltou André Brasil em muitos de seus textos a respeito de filmes feitos em aldeias, que acontecem, em muitas ocasiões, na trama de relações entre índios e não-índios, especialmente a partir de situações de formação.

de novas práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos)” (CÉSAR, 2017, p.102). Em torno de uma afirmação teórica e política da noção de militância como chave para abordar a produção de imagens densamente contagiadas pelas urgências de nossos tempos históricos, a autora salienta a necessária construção de uma antropologia política das imagens. Talvez a questão a se provocar seja a de descentralizar o lugar do próprio cinema, a de olhá-lo em um gesto conectivo com outras forças. Esse esforço nos permite perceber os chamados lançados por muitos desses filmes, que carregam forças fundamentais de *interpelação* e de *reconhecimento*, conceitos aos quais Amaranta César se dedica, prioritariamente, em sua discussão.

Se essa emergência de novos sujeitos de cinema é importante aqui, é porque interessa acompanhar que outras metodologias de cinema podem se compor a partir da articulação de novos lugares de partida na própria produção de imagens. Não se trata aqui, como já sugeri, de construir expectativas a respeito do que virá de imagens produzidas a partir de um território ou universo social determinado. Longe disso, a questão é justo ver como o cinema vira lugar de alteração das vidas. Mas o que me interessa salientar, brevemente, é como o próprio cinema também pode se inventar cada vez mais, na medida em que se alargam também aqueles sujeitos de cinema, como diz Amaranta César. E aqui retomaria um texto de André Brasil a que me referi brevemente acima. Vou tomar um momento que me parece formular essa questão de modo preciso:

Se não faltam motivos para que as formas de representação sejam pressionadas, tensionadas pelas demandas de representatividade, um deles me parece central: trata-se de recusar o sentido único e unívoco da produção simbólica, mais especificamente, de criar contra-narrativas, discursos reversos, que estanquem o fluxo avassalador de projeções do imaginário branco – suas neuroses e fantasias – sobre negros, indígenas e outros grupos marginalizados (BRASIL, 2018, p.3).

Se estamos aqui interessados nas íntimas contaminações entre o cinema e os materiais expressivos que o extravasam, me parece fundamental considerar que a produção desses discursos reversos, seguindo os termos de André Brasil, compõe o próprio campo de contaminações a alterar o fazer cinema, quando entendido de modo longitudinal. E a alteração é sempre mútua, como segue o autor: se uma

forma de expressão abriga, acolhe os modos de vida, simultaneamente, acontece uma defasagem, uma passagem precária e mediada entre os modos de vida e as elaborações do cinema (BRASIL, 2018, p.3). Cito mais uma passagem do texto:

Se o lugar de fala existe antes do filme, a partir das condições históricas que estabelecem, por exemplo, a exclusão de uns e o privilégio de outros, a expressão é um dos lugares de sua atualização e elaboração. No caso específico do cinema, as imagens tornam-se, por isso, espaço de liberdade (não sem o risco de que sejam também espaço de opressão e sujeição) justamente na medida em que abrigam – consciente ou inconscientemente – a perspectiva daqueles que as produzem, e na medida em que, por outro lado, diferem, alteram, reinventam condições prévias; permitem a tomada de distância em relação às posições e identidades pré-estabelecidas. Ocupar esse espaço, essa defasagem entre identificação e desidentificação, entre lugar de fala e sua expressão, essa me parece uma relevante dimensão política do cinema (BRASIL, 2018, p.4).

Esse cenário com novos sujeitos de cinema nos provoca, então, a pensar todo um conjunto de fraturas históricas e sociais, segundo novas perspectivas e posições, já bastante distintas daquelas de cineastas brasileiros dos anos 1960 e 1970 – também densamente engajados na constituição de cinematografias preocupadas pelas injustiças da nossa formação social, mas sempre se confrontando com uma série de impasses, que o livro de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, contribuiu para pensar. Aos embates que enfrentavam os filmes analisados por Bernardet em seu estudo, agregaram-se novas camadas sociais e estéticas no contexto brasileiro dos últimos anos.

A articulação entre cinema e práticas moradoras não aponta aqui para uma cisão histórica abrupta, como aos moldes de um historicismo progressista, mas salienta uma inflexão sensível nos processos estéticos e éticos que permitem o cruzamento entre ponto de vista interior e posicionalidade, de quem habita e se demora, e a expressão cinematográfica. Nossa intenção é, sobretudo, o de considerar essas formas tanto pelo que dialogam com variadas maneiras de fazer cinema, mas também alargam e ensinam para as práticas cinematográficas, junto a outras obras da história do cinema, aquelas feitas também por quem visita um território, apenas de passagem, e elabora alianças.

Certamente, os debates que seguiram ao livro de Bernardet contribuíram tanto para reforçar muitos dos elementos daquelas análises e pensar desafios contemporâneos para o cinema, quanto para matizar muitos aspectos trazidos por ele, sobretudo se fizermos sempre confrontos renovados com aqueles filmes

comentados no ensaio dos anos 1980, que não os solidifiquem apenas nos enquadres já estabelecidos pelo autor. Mesmo com possíveis revisões necessárias, a decisiva contribuição daquelas discussões ressoa no contemporâneo com muita força e será retomada ao longo desta tese, sobretudo pelo debate que alimentou e pela cena política que abriu, ao evidenciar a necessidade mesma de formular os problemas éticos que foram lançados.

E certamente, as camadas de complexidade podem ser ainda mais compostas, à medida que caminhamos no problema. Se retomarmos uma discussão já feita por Grada Kilomba (2017), um processo fundamental talvez seja ainda aquele de produzir questionamentos sobre a própria construção da noção de Outro, uma vez que, nos processos de silenciamento que constituem as experiências históricas de colonização e de extermínio, houve uma reiterada construção do sujeito Outro a partir da medida do sujeito branco: “o diferente em relação ao qual o *self* da pessoa branca é medido”, citando Kilomba (2017). Esse princípio é regido pelo estabelecimento de um padrão, o homem branco cis, que junto a todos os privilégios que acumula, tem também aquele de ser o “Eu” que se torna vetor de onde se dirige a nomeação do “Outro”, todo sujeito que desvia dessa norma confortavelmente não nomeada ou reconhecida.

Desenhar métodos

O conjunto de filmes aqui trabalhados é heterogêneo, a partir de uma tentativa em construir cotejos entre as obras, que permitam tanto pensar aproximações quanto sublinhar diferenças, de modo a enfatizar as singularidades dentro de uma cena vasta e que prolifera estratégias de filmar. São obras feitas em contextos urbanos diferentes, com recursos formais singulares e que convocam experiências de mundo bastante variadas. Reunir esses trabalhos nesta tese permite também a costura de trajetos comparativos entre eles. Como sustentado pela tese de Mariana Souto (2016), a respeito das relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo, a opção pela abordagem comparada pode produzir um olhar em constelação para uma cena, um método que pode jogar de várias maneiras com as relações entre os filmes, mais do que desenvolver análises verticalizadas de uma ou duas obras. As noções de inventário e coleção, trazidas

por Souto, são, nesse sentido, bastante importantes para nossa pesquisa, que tenta arriscar uma tessitura relacional entre as obras, dispostas em formações diferentes a cada capítulo, segundo diferentes variáveis, evidenciadas a cada momento.

Junto ao esforço de composição da rede, queremos ressaltar a tentativa em resguardar as singularidades de cada filme e de cada contexto. Temos por horizonte certo empenho em constituir perspectivas conceituais, epistemológicas e metodológicas que se elaborem de modo situado, provisório e circunstancial, na medida das escalas locais, com o intuito de nos distanciarmos um pouco de uma universalização de conceitos. Apostamos menos em definições mais globais para certa cena contemporânea do que no desenho de uma constelação de forças, de desafios e de embates, sempre repleta de variações, aberta ao heterogêneo. Tentamos perceber linhas de força comuns entre os filmes, o que permite justo compor vizinhanças contingentes entre práticas, gestos de aproximar que tentam assegurar as distâncias, como se as molduras não pudessem ser tão rígidas.

Penso aqui numa proposição já feita por Achille Mbembe (2017) sobre a necessidade de um “total reconhecimento do estatuto forçosamente provinciano do nosso discurso e do caráter necessariamente regional dos nossos conceitos – e, portanto, por uma crítica a todas as formas de universalismo abstracto” (MBEMBE, 2017, p.21). Isso não implica abrir mão da feitura de composições e arranjos, mas talvez poderíamos ainda invocar que as redes de filmes delineiam uma espécie de “solidariedade translocal” (GILROY, 2001, p.10). Finalmente, poderíamos lembrar Donna Haraway, de quem retomaria aqui, especialmente, a proposição de que as conexões não deixam de ser possíveis, desde esse empenho numa abordagem que tente se fazer situada. “Não perseguimos a parcialidade em si mesma, mas pelas possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece. O único modo de encontrar uma visão mais ampla é estando em algum lugar em particular” (HARAWAY, 1995, p.33). Devo dizer que essa proposição, aos modos de uma busca – que tentarei aqui traçar, experimentar – passou a se constituir com o processo da pesquisa, em meio a ele, vindo em grande medida como uma demanda dos próprios filmes.

O morar é um gesto bastante empírico. Ele pode ser abstraído aqui, em alguns momentos, para propor algumas chaves de leituras e molduras provisórias, mas gostaria de compor essa ideia na medida em que ela concernir aos filmes,

segundo distintos procedimentos: seja em trabalhos que salientam uma relação mais direta entre a imagem e a ação moradora no presente, seja na pesquisa de formas de compartilhamento com os sujeitos moradores e filmados, seja ainda no empenho em traçar estratégias imaginativas que especulam sobre o morar e são capazes de devolver à vida cotidiana uma potente energia, de matriz estética e política. Os filmes variam, com isso, suas ações de habitação, estas que não cessam também de se entremear em várias ocasiões. A variedade adensa o campo mesmo de engajamento na experiência histórica, múltiplo e compósito, reunindo matizes variados: entre o trabalho de disseminação no calor dos acontecimentos, para ressoar o grito obstinado contra as histórias oficiais, e o investimento no trabalho da ficção e da própria possibilidade de ler o presente e intervir nas disputas em curso, pelas táticas da imaginação. Essas estratégias convivem e se interrogam mutuamente na cena contemporânea, nos fazendo reivindicar tanto um direito à moradia quanto um direito à imaginação, à ficção.

Ao longo do percurso desta pesquisa, o *corpus* se alargou, com o intuito de constituir, desde a contribuição visada por este trabalho, um olhar para uma rede de ações, em algumas cidades e bairros diferentes. Tentamos montar uma espécie de paisagem, sabidamente limitada e provisória, de uma produção contemporânea brasileira. Justamente por não se tratar aqui de propor nenhuma categorização geral sobre uma cena recente, apostamos nesse recorte como produção de um pensamento junto a cada filme e ao agrupamento contingente que esta tese opera entre as obras. Em alguma medida, o alinhar das estratégias formais busca uma toada ligada ao espírito de uma perspectiva curatorial e a também uma operação metodológica de caráter dramaturgic. Poderíamos invocar aqui uma inspiração direta nos trabalhos de Jacques Rancière, especialmente no que se refere à dimensão do método da cena⁶, a respeito do qual um livro recente de conversas com o filósofo contribuiu em grande medida para explicitar. Acompanhar as pesquisas deste autor anima a escrita, especialmente, para a busca de desenhos metodológicos que distribuam as obras ao longo da tese.

Também nessa busca por métodos, trata-se aqui de uma aposta ética e política. Poderíamos mesmo dizer: as formulações desta tese, em alguma medida,

6 Diz Rancière: “O interesse da cena é mostrar o pensamento em trabalho, os conceitos em vias de se fazer por oposição a toda uma tradição filosófica que diz que é preciso, primeiro, definir os termos e ver como eles se combinam e dão racionalidade à coisa” (RANCIÈRE, 2018, p.13).

tentam também não se colocar antes da causa, para retomar aquelas formulações de André Brasil a respeito de *Martírio*. Um dos horizontes desta travessia é encontrar táticas de *fazer com* os filmes, essa escala material que, ao longo desses anos, nos foi possível acessar de maneira primordial. É como se o trabalho do pesquisador lidasse também com um aprendizado constante a partir do mundo experimentado e com a urgência em colocar-se à escuta – dos filmes, das suas pedagogias, das situações que eles nos enviam, dos sinais que eles nos emitem. Toda escuta é também ativa, e a atividade aqui se expressa nesse esforço – repleto de limites, sem dúvida – para fazer eco às proposições dos filmes, alinhando perspectivas que as variadas estratégias formais elaboram. O gesto seria o de elaborar companhia com as imagens, descobrir como se deixar interrogar por elas, como caminhar com as suas proposições.

Poderíamos talvez recuperar sempre uma situação fundamental na experiência de cinema que pode ser tão transversal aos nossos lugares de espectadores: aquele da saída da sala, quando estamos todos submetidos ao que a tela do cinema nos apresentou. Seria possível conceber um texto carregado do sabor que envolve uma conversa logo após a sessão de cinema, em que se tenta, junto com o interlocutor, estabelecer relações com o filme visto – de distância, de aproximação, de problematização, de engajamento? Como resgatar, na experimentação da escritura, essa elaboração mesma da conversa, sempre frágil e em movimento, sempre aberta e porosa, sempre atravessada pela escuta do outro, por aquilo que ela faz surgir como outras possíveis entradas, diante daquilo que o corpo experimentou na sala de cinema? Como o gesto de escrever pode também estar submetido à necessidade do *rever* – a partir dos nossos próprios olhos, mas também a partir das provocações do olhar e da palavra do outro –, essa atividade que é sempre tão fundamental para o *reposicionar*? Eis uma busca: talvez pudessemos investigar, constantemente, uma escrita que tente se contagiar mais pelo sabor das hesitações e pela frequência do gaguejar.

Companhias

É fundamental considerar também que algumas dessas obras tão recentes já têm mobilizado um repertório crítico bastante rico, em pesquisas de mestrado, de

doutorado, em artigos e ensaios publicados por vários investigadores em revistas acadêmicas, ou apresentados em congressos. Aqui tentaremos nos colocar também na companhia dessas proposições, apostando no bordado dessa rede de pensamento. Algumas dessas interlocuções são feitas de modo muito próximo, no âmbito do próprio grupo de pesquisa de que participamos: as interlocuções com Aline Portugal e Felipe Mussel são bastante importantes para esta pesquisa, tanto na dimensão dos textos finais apresentados pelos dois pesquisadores, quanto no processo de trocas ao longo da agitação do pensar em conjunto. Destacaríamos também a pesquisa de mestrado de Hannah Serrat e a investigações de Claire Allouche e de Vitor Zan no doutorado – ambas intimamente conectadas a noções sobre *cineastas-habitantes*.

Alguns filmes vistos e não incluídos imediatamente como centrais no nosso escopo podem ser acionados também, numa espécie de *corpus* secundário. Mas é importante, ainda, não ignorar que uma dose de subjetividade do pesquisador se faz presente no processo em curso de costura do *corpus*. Não se trata de uma dimensão subjetiva que resvale em certo campo da ordem do pessoal ou de um quase relativismo. Assumimos esse aspecto da abordagem, pensando o subjetivo como também atravessado pelas relações com outras subjetividades, completamente transversais entre si, mais do que ligadas a uma personalidade.

Retomando mais uma vez a perspectiva do colecionador mobilizada na pesquisa de Souto, destacamos uma questão levantada por ela: “Pensar numa coleção favorece o reconhecimento da participação da subjetividade, do valor e do afeto nas escolhas do *corpus*. Coleciona-se aquilo de que se gosta – não se trata, no entanto, de um gostar no sentido de qualificar bem os filmes ou de avaliá-los com boas notas. Trata-se de um afeto pelo mote da pesquisa, um amor por obras que nos instigam, que nos atizam o impulso de investigar, que nos abrem questões” (SOUTO, 2016, p.21).

E essa consideração reflexiva a respeito da organização mesma da nossa coleção de filmes tenta imbuir-se ainda de uma perspectiva teórico-metodológica que será bastante importante ao longo da tese. Trata-se de considerar que o trabalho do espectador concerne tanto ao lugar do colecionador quanto ao do analista, no momento mesmo de confrontar-se com as imagens, de propor questões a elas e com elas. Marie-José Mondzain, especialmente, tem se dedicado a

pensar os trabalhos do olhar, as posturas do espectador, do ver junto e das emoções, na travessia entre o individual e o coletivo. Sem nos alongarmos, por enquanto, no pensamento da autora, gostaríamos de trazer o momento de uma fala dedicada a quatro filmes e suas “energias políticas”, vistos coletivamente e comentados por ela, no contexto de um Seminário em torno do tema: “Construir um olhar político?”.

Atribuo à emoção, e à emoção política, um papel fundamental: antes de tudo, os filmes que selecionei me tocaram particularmente. É enquanto espectadora, e não enquanto filósofa, que tive o desejo de partilhá-los com vocês. Assim, a energia política dos filmes não concerne apenas aos seus temas políticos, mas também às emoções políticas que eles suscitam, nos colocando na vizinhança com um sofrimento outro, com um prazer outro, com um mundo outro. Não existe energia política maior nas imagens que quando elas nos dão a palavra, o poder. Se os temas dos filmes que selecionei remetem a problemas da atualidade, as suas energias políticas vêm, sobretudo, do fato de que eles me oferecem a possibilidade de fazer parte do mundo que eles me fazem ver e de nele encontrar meu lugar, minha legitimidade para existir (MONDZAIN, 2012, s/p).

Como parte indispensável desse trajeto para formular nossas indagações, valeria destacar as aulas ministradas junto a Isaac Pipano, também em processo de elaboração de tese, no âmbito da graduação em cinema da UFF. Nessa ocasião, propusemos um curso intitulado “Comunidade das imagens: modos de ver e viver junto”, acolhido dentro da disciplina de “Cinema, Estética e Política”, prevista como optativa na matriz curricular da graduação. Também junto à graduação, foi de grande importância a experiência de oferecer, com Cezar Migliorin, o curso de “Cinema e Estética”. Cada um desses encontros foi decisivo para algumas apostas junto a filmes e conceitos e também passar por processos sensíveis de alteração a cada debate levantado nos encontros.

Finalmente, não poderíamos deixar de mencionar a companhia que foi possível traçar com a escritura de Elena Meirelles e Jorge Polo, ao longo de suas pesquisas monográficas, quando nos foi possível acompanhar dois percursos no enfrentamento de desafios metodológicos específicos a seus problemas de investigação. Parece-nos bastante caro considerar esse momento, porque, ao seguir a elaboração das escrituras do outro – os tateios, os processos, as tomadas de decisão, as densidades adquiridas –, é possível alterar-se constitutivamente a

respeito dos embates a se travar com um filme e com a elaboração de perguntas ao cinema e ao mundo. Nesse sentido, as tentativas que fazemos aqui junto aos filmes de nosso *corpus* são bastante tributárias daquilo que aprendemos com Elena sobre as consequências éticas das formas da imagem e sobre como olhar insistentemente para uma elaboração tríplica, uma pedagogia do corpo e um ritual erótico, ideias constituídas no confronto com um filme específico de Chantal Akerman, *Je tu il elle*, e do que aprendemos com Jorge a respeito de se avizinhar dos processos fílmicos dos outros, buscando métodos de desvios, fazendo coleções e listas extensas junto aos modos de escrever um filme, ao longo de uma descentrada história do cinema. Se destacamos essas interlocuções fundamentais, é porque se trata de considerar o povoamento constituinte daquilo que podemos pensar como a tarefa da escritura.

E, então, em meio a esse plano de interlocuções, os filmes são postos em conjunto. À medida que a travessia se delinea, esperamos chegar mais perto de cada um e do que pode se passar entre eles: atritos e conversas, campo e contracampo, mixagens de sons ou dissonâncias produtivas. Transitando por esses muitos lugares (lugares-cinema e parcelas de cidade), a tese talvez queira propor que eles são também moventes, capazes de se deslocar um em direção ao outro, de interagir entre si, de se provocar, de emitir sinais a outros mundos e de se alterar pelo que os excede.

Tendo por base os modos variados de relação das obras com os espaços postos em cena, propomos uma escritura que toma por motivos centrais as noções de “Casa” e de “Vizinhança”, fazendo-as transitar pela tese, num esforço de ir e vir com elas. *Casa e vizinhança* geram, a cada filme, distintas *maneiras* de se engajar no presente e no território. A partir desse mote, estruturamos a tese em três partes, com dois capítulos cada uma. Em alguma medida, essa estrutura tenta desenhar uma espécie de dramaturgia: ainda que se dando de um modo mais fragmentar e com alguma autonomia entre si, as partes apontam para o desejo de algo como um desenho dramático, elaborações de cenas, com as cenas dos filmes.

A parte I, “Elaborar a casa”, aponta para uma primeira aproximação à noção de casa como espaço e como maneira. Fazemos isso em dois momentos: num primeiro capítulo, tomando o curta *Mutirão*, de Leon Hirszman, buscamos um dispositivo de escritura que permitiria situar, brevemente, um debate mais amplo ligado às discussões de Jean-Claude Bernardet, sem abrir mão de ver nesse filme

específico de Hirszman um primeiro modo que a tese apresenta para uma ideia de construir a casa: tão material, na cena, tão indicativa de uma abordagem de escuta do mundo do outro, na abordagem fílmica. No segundo capítulo, já nos deslocamos para um primeiro cotejo entre filmes que compõem diretamente nosso *corpus* principal, *Ficar me trouxe até aqui* e *Casa da vovó*, com o intuito de desenhar algumas primeiras proposições a respeito das casas elaboradas pelos filmes focados pela tese.

Na segunda parte, que chamamos “Constelações do habitar”, os filmes entrecruzam mais as questões da casa e da vizinhança. Reunimos obras que evidenciam certa perspectiva de coleta das pulsações da vida cotidiana, desde uma perspectiva que chamamos de constelar, pela possibilidade de uma estrutura sem centro. Optamos por uma divisão em dois momentos. No primeiro capítulo, mais interessado nas maneiras de estruturar, pela montagem, os acontecimentos encenados, tomamos os curtas *Europa* e *A Festa e os Cães*; o longa *Ela volta na quinta* e o curta *Quintal*; e o longa *A vizinhança do tigre*. Já no segundo capítulo, passamos a blocos mais específicos, tentando uma abordagem mais pormenorizada dos procedimentos dos filmes, especialmente segundo uma ênfase nas vizinhanças que tecem com os espaços e os sujeitos filmados: discutimos aí o curta *Mauro em Caiena* e retomamos *Ela volta na quinta* e *A vizinhança do tigre*.

Finalmente, na última parte, “Diante das cisões”, tentamos adotar uma inflexão na escritura, a partir de uma perspectiva mais conflitiva que norteia os três filmes aí compostos: no primeiro capítulo, cotejamos as estratégias formais de *Na missão, com Kadu* e *A cidade é uma só?*, os quais, desde modos distintos, nos colocam um debate sobre a própria urgência do que fazer diante da violência do Estado, que incide na regulação do próprio acesso à moradia e à habitação. Finalmente, no último capítulo, dedicamos um ensaio mais breve a *Branco sai preto fica*, enfocando os modos de elaboração de ataques e insurgências, a partir da experiência histórica de Ceilândia e dos corpos dos personagens em cena.

PARTE I: ELABORAR A CASA

Se queremos ser iniciados da vida, devemos considerar as coisas em dois planos: primeiro a grande melodia, na qual cooperam coisas e odores, sensações e passados, crepúsculos e nostalgias; – e depois: as vozes singulares que completam a plenitude deste coro.

Rainer Maria Rilke. A melodia das coisas.

Capítulo I: Em mutirão

Na série *Cantos de trabalho* que Leon Hirszman filmou entre 1974 e 1976, sabemos bem que a escuta se elabora como uma das dimensões constitutivas da própria aproximação sensível que orienta a investigação do cineasta. Poderíamos falar, de imediato, em uma escuta, porque o projeto é materialmente atento a captar os sons desses cantos e das conversas que podemos perceber entre alguns deles. O cantar anima aqui os trabalhos de camponeses que habitam as cidades de Itabuna e Feira de Santana, ambas na Bahia, e de Chã Preta, em Alagoas. As atividades acompanhadas, ao longo de cada curta, são ligadas ao cultivo da terra, às colheitas, às construções das casas.

Da série filmada por Hirszman, gostaríamos de nos acompanhar, sobretudo, de *Mutirão*, a primeira parte da trilogia. E esse interesse que manifestamos aqui se aciona segundo uma operação dupla: ao mesmo tempo em que revisitamos o filme com a consciência do seu contexto, de sua especificidade de época e de toada, tentamos também nos acompanhar dele por apostar nas ressonâncias que aqueles cantos fazem em nosso presente – e ainda pelo reverberar que o próprio gesto de Hirszman possibilita, para compormos um pensamento sobre a prática de morar e sobre trabalhar em comunidade. Nesse retorno a um filme deslocado de nosso tempo, poderíamos extrair maneiras de conceber a própria entrada do cinema nos fluxos de vidas já em movimento. Trata-se, sobretudo, de acompanhar uma forma fílmica que investiga métodos para abrigar os modos de viver elaborados em determinada comunidade, de maneira a coletar gestos, aprender com eles em sua dimensão estética e política, trabalhar com o seu ressoar.

Com o filme, lançamos mão do próprio cinema, para dar início a algumas proposições iniciais em torno da elaboração de uma casa, que já é aqui um mundo: espaço circunscrito, que se constrói materialmente (com as mãos dos moradores), e um conjunto de práticas a ela relacionadas, hábitos, gestos, modo vicinal de construir uma morada. Por meio dessa entrada talvez um tanto deslocada e arriscada, com um filme em particular, extraído da nossa cinematografia de alguns anos atrás, pretendemos trazer ecos e pedagogias de uma história do cinema brasileiro, sem necessariamente percorrer linearmente uma extensão de obras e períodos, mas se instalando no fulgor de cenas fílmicas.

Como um filme de abertura de uma mostra, *Mutirão* nos apresenta uma cena sensível de escuta de modos de vida, por parte de quem filma, e de elaboração coletiva da casa, por parte dos sujeitos filmados. A obra poderia operar aqui como uma intensidade, condensadora, na sua presença material, de proposições iniciais dentro do percurso deste texto. Seria capaz, assim, de lançar algumas bases para a construção que tentarei ao longo da tese. É como se a matéria fílmica desenhada no projeto de Hirszman fosse nosso primeiro componente teórico a elaborar uma estrutura. Obra singular, e também conectiva, que me permite tomar o cinema em sua historicidade, fazendo breve deslocamento em relação à cena contemporânea estudada nesta tese, para propor algumas maneiras de articular cinema e morada, *situadas* nas proposições deste filme – e *alargáveis a partir dele*, na medida em que seus gestos são examinados.

Nos três filmes da série de Hirszman, fica evidenciada, já de saída, a pesquisa por formas fílmicas que se contagiem pelos ritmos e pelas cadências intimamente ligadas a práticas de trabalho e tradições culturais: formas de conviver acompanhadas pela sua manifestação sonora e visual. São gestos de se reunir, que, durante a realização do projeto do cineasta, integram modos de vida em vias de desaparecer: em um dos curtas, há mesmo a explicitação de que é preciso filmar porque essas atividades correm o risco de não se prolongarem em um futuro próximo. Estamos como que diante de um ato de filmar preocupado pelos riscos existentes para a sobrevivência de uma prática cultural. Junto a um tal ato, que se engaja para guardar elementos da tradição e da vida cotidiana, a empreitada da trilogia de curtas se efetua como elaboração constante de uma acolhida, nos ritmos e tempos do filme, aos ritmos e tempos dos cantos.

A escritura desses filmes carrega um gesto de observação evidente. O olhar mais recuado predomina e marca o método de filmar. Certamente, ele é revelador de uma distância entre quem filma e quem é filmado, e este projeto não deixa de integrar ainda uma tradição cinematográfica brasileira, na qual um cineasta exterior, desde um lugar de classe distinto, se desloca para uma comunidade e para uma situação da qual não faz parte, na sua investigação de imagens do povo, se tomarmos aqui a problemática já consagrada nas análises de Bernardet⁷. Ao mesmo tempo, algo desponta de modo bastante singular: o gesto de observar com reserva, distância reconhecida, se constitui como posicionamento e postura para elaborar outra camada da escuta, se pudermos caminhar ainda com essa palavra, associando ao seu sentido estético uma dimensão indissociável – aquela que

7 Na introdução deste trabalho, fiz breve alusão ao livro seminal de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, cuja argumentação já é bastante conhecida, especialmente no contexto brasileiro. Tentarei trazer pontos específicos, breves revisitas a essa obra, em algumas ocasiões deste texto, porque ela me parece ainda mobilizar contribuições vivas para o debate contemporâneo. Ao mesmo tempo, sabemos que formulações clássicas do autor já foram bastante revistas – inclusive, em relação à visada dada aos próprios filmes estudados por ele. Mas, de saída, retomemos uma questão geral: Bernardet salientava um modelo de filmar, crises desse modelo e variadas tentativas de enfrentar essa crise, um movimento criador e vital (BERNARDET, 1985, p.8). Empenhados em atar cinema e engajamento social, os cineastas elencados pelo crítico não cessavam de esbarrar em limites, diante de uma considerável distância em relação aos contextos de que buscavam produzir imagens. Bernardet nomeia “sociológico” especialmente o modelo dos filmes discutidos nos dois primeiros capítulos – termo que passou a se consagrar com certo tom pejorativo em nossa tradição crítica e que, me parece, mereceria ser situado em certa moldura positivista da ciência sociológica, se levarmos em conta os componentes que o crítico associa a ele. *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno e *Maioria Absoluta* (1964), do próprio Leon Hirszman, seriam duas obras emblemáticas a esse respeito. Estamos aí também no período (1964-1965) daquilo que o crítico descreveu como o apogeu mesmo desse modelo, que não cessou de ser posto em crise pelas investigações seguintes desses mesmos cineastas e de outros tantos, analisados nos capítulos posteriores. Bernardet é atento aos trabalhos formais de cada obra e percebe as variações da forma diante do impasse. Nas suas variadas estratégias, eles revelavam processos em elaboração para pensar os lugares possíveis em meio às relações de classe intrínsecas a essa produção cinematográfica, que tinha como instância enunciativa cineastas de classe média. Em alguma medida, os tons e os gestos dos filmes que foram inscritos por Bernardet na chave do modelo sociológico revelavam nesses realizadores uma postura de intérpretes do Brasil e das contradições de uma realidade, a partir de uma série de procedimentos que não deixavam de demarcar uma exterioridade diante das questões retratadas: “A postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais: torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar de sua superfície”, diz Bernardet (1985, p.14), ao propor o que estaria nas bases do gesto de *Viramundo*. A ideia de uma *voz do dono*, uma *voz do saber*, termos empregados por Bernardet, descrevia uma estrutura permeada por locutores conhecedores de estatísticas e das razões da dominação, além de empenhados em traçar relações de generalização, responsável em rapidamente articular particular e geral, organizando tipos sociológicos. Essa seria uma marca de uma postura que não deixava de limitar as possibilidades de emergência dos gestos e das vozes dos sujeitos filmados, quando este outro de classe tende a virar assunto e amostragem de dados gerais, “objeto da fala do locutor, que se constitui em sujeito detentor do saber”, retomando mais uma das passagens de Bernardet (idem) a respeito de *Viramundo*.

poderíamos caracterizar como tendo uma envergadura mais diretamente ética, tão fundamental em nossa composição da vida política.

Se o escutar parte da materialidade de uma atenção aos sons (aos cantos, às falas), trata-se, sobretudo, de desenvolver, na forma fílmica, a atenção ao mundo do outro. A voz é o reverberar de palavras, de ritmos, de hábitos, de operações coletivas. Na duração do plano e na decantação dos tempos, é possível deixar-se contagiar pela experiência daqueles que são filmados e que vivem outras histórias, memórias, experiências. Escutar é aprender e agir numa posição de aliança com o outro. Trata-se de extrair uma pedagogia possível do cantar e do conviver, que se trama no filmar. Nesse movimento, evidencia-se a vontade mesma em entender como se colocar em meio a ações já em curso no mundo, antes da chegada do filme, da sua equipe, dos seus aparatos técnicos, das suas pesquisas. É um esforço de escuta, mobilizado para a depuração de uma forma, cadenciado para acompanhar processos que extrapolam o cinema. Escutar é tarefa de uma urgência histórica e que traça uma íntima articulação entre estética e ética: é preciso mobilizar os recursos expressivos do cinema, para inscrever no aparelho os sons, é preciso mobilizar uma postura formal, corpórea, social, para travar a medida de encontro e de acolhida com as pessoas que são filmadas.

Há, certamente, a presença da voz de quem chega e guarda sua exterioridade diante do mundo filmado. Os elementos de uma voz *off* explicadora (a narração de Ferreira Gullar), no caso de *Cantos de trabalho: cacau* (1976) e *Cantos de trabalho: cana-de-açúcar* (1975), ou ainda a introdução de cartelas introdutórias com elementos de contexto e definição de um vocábulo, em *Cantos de trabalho: Mutirão* (1975), nos chegam hoje com algumas marcas de certa tradição cinematográfica com anseio por interpretar a realidade, fornecer informações e se posicionar diante do social aos modos de uma postura sociológica. Ainda assim, essa pesquisa de Hirszman nos fornece elementos para pensar tanto os complexos processos de passagens das formas de vida para as formas da imagem, quanto para nos aproximar justo do pensamento gestual e cultural ali inscrito: toda uma lição que o cinema recolheu, escutou, guardou, a respeito de modos de viver junto, elaborados pelos cantos, pelos corpos, pelas reuniões de trabalho entre vizinhos.

Cantos de trabalho é um projeto que, certamente, guarda diferenças significativas em relação à cena contemporânea que tem destaque nesta tese. Mas

ele nos abre à elaboração de práticas moradoras, sobretudo a partir dessa chave de uma cena da escuta. Nossa primeira parte começa, portanto, com uma ênfase no ato de filmar a casa dos outros e os modos de elaborar essa casa, nesse momento preciso de erguer a morada em comunidade. Aqui, há a depuração de uma forma que acolhe, na fatura do filme, as operações existentes no mundo, por meio desse gesto de ricas implicações, o da escuta. Fazemos, assim, uma entrada transversal na história do cinema, por meio de um filme que condensa, de um lado, aspectos evidentes que indicam as diferenças em relação aos trabalhos que estudaremos adiante, e por outro, modos de aproximação, que nos permitem enfatizar, desde já, algo que parece muito caro: mesmo diante das circunstâncias encontradas pelos cineastas desse período de nossa história, me parece que *Cantos do trabalho* nos diz hoje de uma singular forma de aprendizado com o universo sensível do outro. Esses filmes de Leon Hirszman expressam a conjuntura atravessada pelos desafios de desenvolver as relações com o outro, de fazer costuras com a vida social, com os contextos históricos e políticos. Diante das marcas dessa conjuntura, eles também nos enviam a elaboração de uma forma, que na sua observação recuada, encontrava a medida contingente para encontrar um lugar de acolhida.

Esse cruzamento com a trama coletiva da construção de uma casa, captada por *Mutirão*, nos permite lançar aqui, desde já, um diapasão para muitas de nossas interrogações: uma casa é um espaço, uma estrutura física e arquitetônica, que se ergue com bases materiais (coberta com barro, como veremos na tapagem da casa em Chã Preta, Alagoas), e é também, inseparavelmente, uma noção mais ampla, capaz de mobilizar um conjunto de proposições a respeito de práticas moradoras. A casa engendra uma estilística, uma *maneira*, que está ligada aos modos de vida de indivíduos e de grupos, às formas de compor seus lugares de habitação – e ainda, à própria forma dos filmes, quando se trata de pensar *como* relacionar-se, desde a máquina cinematográfica, com essas maneiras e formas em produção no mundo⁸. Esgarçando os limites da arquitetura, portanto, uma casa seria antes uma

8 Faço essas considerações diretamente inspirado pela apresentação de César Guimarães no encontro anual da Socine de 2012, quando ele propunha a noção de um “cinema desabrigado”, para observar os modos de construir casas por relação às maneiras de constituir os filmes. Em artigo publicado posteriormente, junto com Fernanda Salvo, essa ideia se expressa assim: “A casa, assim como outros espaços habitados ou percorridos, podem ser tomados verdadeiramente como um modo de composição estética dos filmes” (GUIMARÃES & SALVO, 2015, p.156). A análise dedica-se, especialmente, a dois filmes brasileiros contemporâneos

máquina social capaz de engendrar um conjunto de hábitos, marcados pelo uso e pelos gestos que a configuram. Uma casa, se dialogarmos também com Benoît Goetz (2011), seria, antes de tudo, “uma maneira de ser no espaço” (GOETZ, 2011, p.17). Para além de ser um objeto visto, disposto ao olhar, a casa, dentro das proposições desse autor, diz respeito a um modo a partir do qual o mundo passa a ser visto, uma máquina que engendra o olhar ou, mais próximo aos termos dele, um “instrumento de visão”.

Naquilo que chamou de uma “teoria das casas”, Goetz produz uma caracterização antropológica desse espaço que em tudo transborda um espaço, sustentando uma inseparabilidade entre a casa e “uma problemática do *gestus*, da postura, da dança e do canto” (GOETZ, 2011, p.22). Se essas noções vêm a ser operadoras mais fortes do sentido de uma casa, a própria constituição dela transborda, em larga escala, os limites de uma estrutura, a circunscrição do mundo privado e mesmo a dualidade entre dentro e fora. O *oikos* (a casa), ainda segundo Goetz, é inseparável de um *poros* (a passagem), como se fosse preciso considerar em que medida “uma arquitetura respira” (idem, p. 135). “A casa como categoria da antropologia é primeiro uma maneira de tornar o mundo habitável” (GOETZ, 2011, p.90). Para sustentar essas inflexões na visada predominantemente arquitetural da casa, Goetz insiste na importância de atentarmos para o lugar do gesto na composição do habitar, localizando, sobretudo, essa categoria para além do fazer e do agir, em proposições dialogadas com aquelas que Agamben já desenvolveu em alguns de seus textos⁹.

distintos: *Transeunte* (2010), de Eryk Rocha, e *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges. Na discussão sobre uma “comunidade de cinema” (GUIMARÃES, 2015), um estreito elo com a discussão sobre o “cinema desabrigado” é também explicitado pelo autor, na medida em que se trata de um cinema “que só pode dar forma ao comum suportando a convivência entre a cisão e a reciprocidade” (GUIMARÃES, 2015, p.50). O liame entre a casa e o comum é aí elaborado, com ênfase na pergunta sobre os “recursos e operações de que o cinema contemporâneo – e o documentário, especialmente – disporia para dar forma a esse comum” (GUIMARÃES, 2015, p. 48).

9 Há dois textos de Agamben que lidam diretamente com o conceito de gesto: “O autor como gesto”, um dos ensaios reunidos no livro “Profanações” e “Notas sobre o gesto”, capítulo de “Meios sem fim”. Não vamos nos deter aqui, demoradamente, nessas proposições, mas apenas situá-las. Poderíamos ver uma complementariedade entre as duas abordagens, sobretudo no que concerne à elaboração de uma noção de ética tendo por base a discussão sobre o conceito de gesto. O primeiro texto marca um diálogo maior com Michel Foucault, a partir da conferência “O que é um autor?”, proferida em 1969, e do texto *A vida dos homens infames*. Agamben extrai daí uma discussão para pensar os modos de inscrição de um sujeito numa escritura, que só poderia ser pensado enquanto gesto, no sentido de uma impossível localização da subjetividade, marca

Por um lado, essa noção de gesto, conforme Goetz articula em diálogo com Agamben, nos interessa, pela atenção que dá à *expressividade da aparição dos seres* numa cena configurada – daí nos interessa a ideia de um gesto como “exibição de uma medialidade, o tornar visível enquanto tal”, conforme Agamben, na sua empreitada filosófica que visa quebrar o modelo da causa e do efeito, dos meios e dos fins, para pensar a ética e a política. Por outro lado, parece-me importante não abrir mão completamente das esferas do fazer e do agir, que transbordariam as análises dos gestos, sobretudo quando adotamos aqui um termo que se insere, em larga medida, na esfera da ação tomada como *práxis*: a noção de *prática moradora*. Assim, de um lado, no exame de cada filme, interessa-nos aquilo que o gesto nos abre como atenção à expressividade do morar, mas, resta tomar também essas ideias como que aliadas a desdobramentos na própria esfera do fazer e do agir – e nesse sentido, em torno de uma agência, de uma transformação ou de uma força performativa da imagem¹⁰.

A leitura do trabalho de Goetz nos ajuda aqui, portanto, a considerar a casa como uma noção que permite uma travessia por gestos, hábitos e práticas que a engendram. A casa passa a aparecer aqui como um termo conector, que nos instiga a examinar maneiras de existência. Para aquilo que nos interessa sobre a mútua contaminação entre a casa e o morar, caberia insistir, desde já, quanto a uma indissociabilidade que resta guardar como horizonte: um espaço/uma arquitetura

de descontinuidade entre autor e escritura. Mas é, especialmente, em “Notas sobre o gesto”, que tem destaque a ideia de uma quebra da finalidade, por contraste com o fazer e o agir, a partir da leitura de um fragmento de Marco Terêncio Varrão, em *Sobre a língua latina*. Desde a perspectiva da quebra de finalidade, ele aponta para o gesto como aquilo que cinde a alternativa entre fins e meios, como um terceiro gênero de ação: nem fazer, *poiesis*, ação dirigida a um fim, nem agir, *práxis*, uma finalidade em si mesma. Se andar, por exemplo, é um gesto, ele seria inscrito para além da finalidade de ir de um ponto A ao ponto B. Levando essas consequências para a dança, ele dirá: “Se a dança é gesto, é porque esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética” (AGAMBEN, 2000, p.58).

10 André Brasil explora a noção de *performance* como um operador possível justo entre o gesto, “meio que exhibe a si mesmo” e a *mise-en-scène*, “ocupação do espaço, um *ordenamento* no interior do qual o gesto só pode aparecer de maneira mais ou menos tensa, mais ou menos harmônica ou apaziguada” (BRASIL, 2011, p. 6). Trata-se aí justo de uma ênfase nas operações que perpassam as escrituras dos filmes analisados por ele e para resguardar um sentido político dessa noção de *performance*. “A performance é o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse 'em vias de', reinventa a cena sem, finalmente, se reduzir a ela. Trata-se de uma força do gesto *em composição* – instável – com o espaço” (idem, p.7). A partir de algumas análises, ao longo da tese, a noção de *performance* será retomada, tanto junto aos desdobramentos feitos por André Brasil, quanto a partir de alguns outros campos de referência.

são aqui constantemente vazados, e por isso transbordam suas delimitações físicas mais imediatas. Nesse sentido, um espaço/uma arquitetura nos interessam, especialmente, na medida em que se conectam a um modo/a uma maneira. É como se pudéssemos tomar as espacialidades por suas atribuições antropológicas e expressivas, que se desdobram delas e com elas, para além de uma circunscrição exclusivamente estrutural.

Tal concepção de casa complica qualquer dualidade entre interior e exterior, entre micro e macro, e desgarrá o espaço habitado de qualquer dimensão de propriedade. A porosidade da casa é um elemento que sugere a possibilidade de um constante fazer e refazer da experiência do habitar. Sujeita às variações que a vizinhança introduz para o interior e para as práticas do morar, a casa se transforma numa espécie de lugar transversal para formular relações moradoras, que não se esgotam no íntimo, no privado, no familiar, mas que traçam a conexão ininterrupta entre dentro e fora¹¹ – como a fita de Möbius, na sua dupla face que convida a compor um plano de imanência, como queria Lygia Clark, nas proposições de seu “Caminhando”.

Se é possível seguir com esse mote conceitual, devemos enfrentar também as maneiras específicas de que o cinema dispõe para exprimir essa complexa relação tramada entre a casa e o fora. O disparador da discussão de Guimarães a respeito do cinema desabrigado encontra-se em fala de Eduardo Scorel, durante a XV Mostra de Tiradentes, quando o cineasta comparava o cinema de que participou, junto com sua geração, a uma casa ameaçada pelo desastre. Dessa metáfora, seria preciso passar para os elementos pragmáticos das imagens e formular, junto com elas, possibilidades exploratórias, que permitem ver o corpo dessa casa entendida como uma maneira. Ao percorrer brevemente distintos filmes da história do cinema – e para além de qualquer trabalho enciclopédico (GUIMARÃES & SALVO, 2015, p. 155) –, Guimarães e Salvo indicam com precisão o que chamam de princípios heurísticos a guiar uma relação tramada com os filmes: “O primeiro enlaça a singularidade da experiência histórica que atravessa os filmes à composição estética de que estes se valem para inventar seus mundos”; “O

11 Retomo César Guimarães, no texto sobre a noção de uma “comunidade de cinema”: “Imaginamos que a metáfora da casa poderia ser tomada como possibilidade de pensar um viver em comum que não se fizesse sob a figura do Um; casa destituída de um ponto unívoco de identificação, exposta às forças da vizinhança que a atravessam, aberta ao exterior” (GUIMARÃES, 2015, p.50).

segundo princípio afirma que toda casa tem seu fora – desde o entorno mais próximo até o cosmos – com o qual mantém relações diferenciadas: abertura, clausura, troca, passagens” (idem, p.156).

De saída, se toda casa tem seu fora, será já preciso sempre trabalhar no limiar. Entre o olhar para o que surge imediatamente como espaço habitado e as interrogações dirigidas aos vários níveis de entorno que se comunicam com o interior: esse entorno que também não é apenas de ordem física, mas diz de relações, de forças que podem ser a sustentação concreta para uma cena fílmica. Quando acompanhamos as interrogações de filmes para o espaço da casa, tomamos essa questão como postura de um olhar dirigido também ao território mais amplamente, ao tempo histórico, ao campo político, às maneiras de que se valem as variadas forças sociais para disputar a experiência de uma cidade. Nossa aproximação às elaborações das casas pelo cinema se investe, então, dessa constante ida e vinda: entre o espaço doméstico e a vida pública – a casa na sua potência de alimentar energias para pensar o presente e o mundo.

Nas passagens entre as casas do mundo vivido e as casas compostas esteticamente pelas formas da imagem, nosso esforço será o de pensar, constantemente, as contaminações cruzadas entre cinema e modos de existência. Os modos são aqui, então, tomados por essa co-implicação – *maneiras da casa e maneiras do cinema, juntos e indissociáveis*¹². Queremos pensar as relações entre a casa e o cinema, pelas vias da constituição da experiência sensível das obras, que se veem contagiadas pelos modos de habitar uma morada. Pensar a elaboração da casa pelo cinema diz respeito a enfatizar *modos* de habitar, que se articulam às formas singulares de expressão da máquina cinematográfica. Se habitar seria, antes de tudo, um modo de subjetivação, como nos diz Goetz em determinado momento (2011, p.91), é preciso ver – a cada casa, por assim dizer – em que medida o cinema pode participar dessa elaboração na qual estão coengendrados as muitas operações que dizem do fabricar da morada e das variadas articulações pelas quais sujeitos e grupos produzem suas existências.

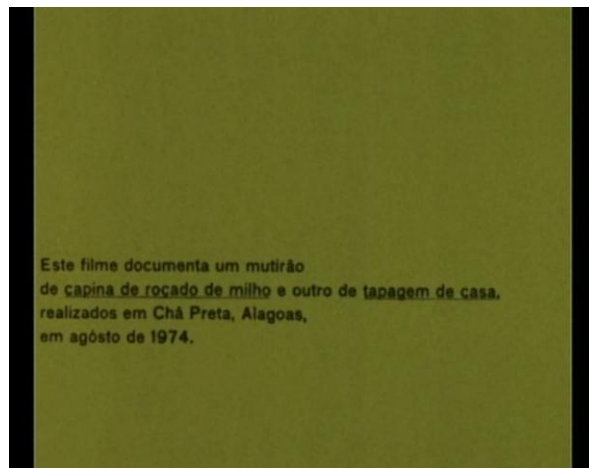
12 Em curso dado por Evgenia Giannouri, no âmbito da Paris 3, a proposição da sua pesquisa é exatamente investigar as possibilidades de falar em uma casa-cinema (o curso se intitulava: *La Maison cinéma*), para indagar sobre modos possíveis de relação entre o cinema e a casa, entendida justo nesse alargamento lançado por Goetz. As contribuições deste curso foram de extrema importância para o desenvolvimento destas formulações que tento elaborar entre a noção de casa e os filmes que analiso nesta tese.

Resta ainda dizer que as casas, investigadas a cada filme, não seriam aqui simples escalas de uma totalidade – nem metáfora nem metonímia –, como se a uma casa pudesse ser o micro de uma escala macro (a cidade, a sociedade, o país). Trata-se, antes de tudo, de um universo em si, que não se organizaria por relação vertical diante de um Todo mais amplo – mas, certamente, o esforço aqui é pensar articulações provisórias, transversais, *entre* as casas: poderíamos delinear, com isso, redes de esforços, como que elaborando um solo comum, povoado por diferenças, para tracejar a cotidiana tarefa de elaborar uma morada.

Colaboração vicinal

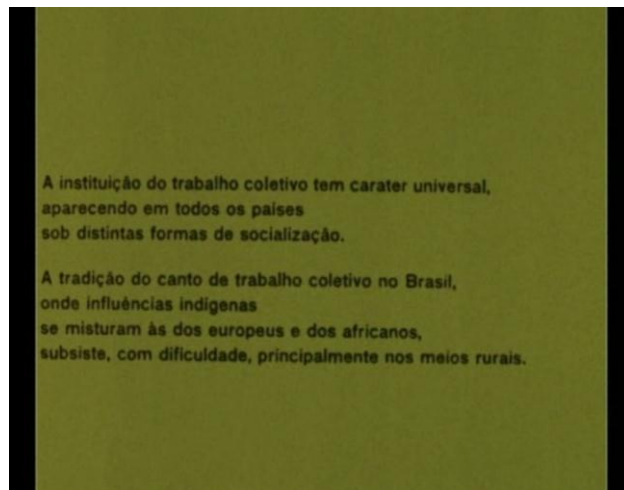
A casa é, desde já, o construir a casa, com seus cantos, reuniões e gestos: lição de *Mutirão*, que parece já nos dizer desses alargamentos da ideia de casa, a que aludimos. A morada é, desde já, o *como* de uma construção, feita numa perspectiva colaborativa, coletiva, entre vizinhos.

Passemos, de modo mais próximo, às elaborações formais de *Mutirão*. São dois momentos a se combinar no filme, um que passa ao outro numa escala de continuidade entre as práticas, como se uma se derramasse na outra, podendo ser associadas de modo bastante íntimo, ligadas aos fazeres experimentados na localidade. Letreiros iniciais do curta nos oferecem algumas explicações. Elas lançam algo como que o programa da pesquisa do filme, os pontos de partida para realizá-lo: são elementos discursivos articulados, brevemente, com o material filmado, para situar o espectador. Em alguma medida, eles assinalam uma breve reflexividade a respeito do próprio processo da filmagem e uma exposição de envergadura interpretativa, distanciada, sobre o mundo filmado. Uma das cartelas, a terceira, tem a ver com a própria conjuntura do encontro filmado:

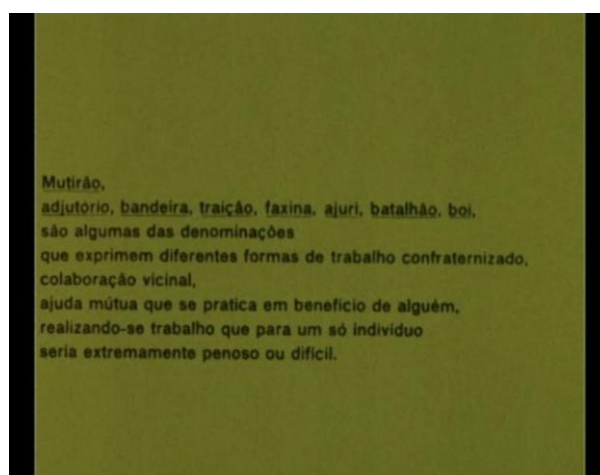


O filme explicita a própria situação de encontro, o lugar, a inscrição temporal de um fazer, a natureza do acontecimento filmado. Em certa medida, indica o próprio trabalho que ele mesmo, o filme, desenvolve. Há uma instância enunciativa que se apresenta. Interessante reter que tal demarcação bastante simples e direta sobre o projeto do filme indica o gesto mesmo de documentar e sublinha, literalmente, os próprios assuntos deste documento. Há alguma dimensão mais distanciada no caráter informativo lançado aí. Mas também se trata de estabelecer um nível básico de pacto com o espectador, a respeito da tarefa que estará em jogo dali em diante: sabemos, desde já, que há uma pesquisa posta ao filme. Somos também já lançados, antes que as imagens apareçam, no nome de uma forma de trabalho, aquela que dá título ao filme, o *mutirão*. O curta evidencia ainda os dois tipos de trabalho envolvidos nessa parte da série, o território da investigação escolhido para esse instante e a época dessa filmagem.

Além dessa cartela bastante direta a respeito do filme a ser visto, existem outras, as duas primeiras, que se dedicam, efetivamente, às características do trabalho. Elas se conjugam para entremear saberes históricos e de ordem vocabular. Na primeira, há um recuo mais geral e de longa duração, ainda que sem a preocupação de oferecer elementos mais precisos. Como uma moldura histórica muito tênue, a cartela oferece uma abertura para aquilo que se desenrolará posteriormente em outro timbre, como apreensão intensa do presente de cada gesto e canto. Em alguma medida, o que ela lança é, sobretudo, uma questão central para o próprio projeto completo da série de Hirszman: a urgência de documentar uma atividade de longa tradição, que está em vias de desaparecer.



Na sua base, *Mutirão* é um debruçar-se sobre as maneiras de trabalhar coletivamente. Na sua forma, ele se empenha em expressar o tempo do trabalho, nessa articulação tão singular que é a dimensão vicinal, colaborativa. Sendo o primeiro curta da trilogia, ele é o único que traz no nome não apenas os elementos manejados nos distintos trabalhos observados – cana-de-açúcar, cacau, como são os casos dos outros dois –, mas já a forma associativa de manifestação desses trabalhos. É como se o filme enfatizasse uma figura de comunidade que o contagia de perto, expondo-a, de início em chaves marcadas pela tonalidade da explicação, e em seguida deixando de lado uma presença verbal da instância documentarista, para se organizar segundo a experimentação da experiência de reunir-se, aquela ligada ao desenvolver dessas atividades. A definição de um vocábulo dá um contexto linguístico para o curta, ao modo de uma definição baseada numa rede de sentidos atribuíveis a uma palavra.



Façamos também o ato analítico do sublinhar, como é tão caro ao filme nas suas escolhas de aparição das letras. Na figura do trabalhar coletivo, o curta de Hirszman encontra certo modo de fazer comunidade entre os vizinhos – uma modalidade de reunião que surge pela necessidade mesma de compor ajuntamentos, diante do desafio de uma empreitada individual. A definição de uma palavra em uma cartela introdutória pode marcar uma medida de interesse em compor algumas montagens a partir de um vocábulo, explicitando articulações capazes de abrir a palavra que norteia a prática filmada. Na colaboração vicinal, será feita a tapagem da casa, um dos trabalhos filmados em Chã Preta.

Há um evidente interesse do cineasta em destacar essa necessidade de agregar-se, de organizar práticas coletivas. Certamente, Leon Hirszman, cineasta marxista¹³, se vê animado com as maneiras cooperativas de trabalho que encontra no campo, para o qual parte, com uma posição de exterioridade que marca seu lugar. Mas é outra ida ao universo camponês, que acreditamos guardar consideráveis distinções de um filme anterior do cineasta, *Maioria Absoluta* (1964)¹⁴. Estamos diante de outro modo de o encontro ganhar expressão e se

13 Remeto aqui à tese de Reinaldo Cardenuto (2014), dedicada ao cinema de Leon Hirszman, contextualizado nos debates de sua época em torno do nacional-popular. O autor situa os trabalhos de Hirszman na tradição do realismo crítico e em uma abordagem comunista, que marcava o engajamento formal e o embate com a ditadura civil-militar do período em que esses filmes foram feitos. Em artigo sobre *ABC da Greve*, Cardenuto (2011) já lançava também uma perspectiva que me parece decisiva aqui, para pensar a prática documental de Hirszman: “Comprometido com o marxismo nas artes, compartilhando do pressuposto de que a representação da realidade social deveria vir acompanhada de um estudo rigoroso do contexto histórico, o cineasta deslocou-se para a região do ABC com a expectativa de conhecer, em pormenores, a situação da classe popular no final dos anos 1970” (CARDENUTO, 2011, p.2).

14 Como dizíamos mais acima, esse é um dos filmes emblemáticos da caracterização de Bernardet a respeito do modelo sociológico. Há na crítica dirigida pelo autor um questionamento que incide, especialmente, sobre o lugar dado ao espectador, que seria levado a agir pela “culpabilidade”, nos termos de Bernardet (1985, p.35). Aqui, a narração, em voz *over*, de Ferreira Gullar colabora para o tom definidor de dados e de explicação de uma realidade, nesse filme que já anuncia uma temática de saída: vai tratar do analfabetismo, “que marginaliza 40 milhões de irmãos nossos”, numa das primeiras frases ditas pelo narrador. Se *Maioria absoluta*, efetivamente, se vale de modos um tanto esquemáticos para abordar tanto o analfabetismo quanto outras marcas das históricas desigualdades de nossa vida social – cioso de interpretar uma realidade complexa por meio de uma “voz do saber” do intelectual de esquerda diante do povo –, é válido resguardar sempre o efeito perturbador que o filme tem na sua conjuntura, por vias também da postura de confronto com um contexto e de desejo de intervenção na escritura da História. Sobre as nuances dadas às leituras de Bernardet para uma filmografia que acabou sendo também colocada muito rapidamente de lado, Ilana Feldman já fez uma interessante ponderação, propondo, inclusive, que o tom “sociológico” de muitos dos filmes estudados por Bernardet seja compreendido “como uma organização de forte inflexão ensaística: a partir da explicitação de uma enunciação reflexiva (que toma posição, dialoga com o espectador, assume sua historicidade)” (FELDMAN, 2012a, p.40).

materializar nas formas do cinema. É uma ida que está tanto na via de uma preservação de memória – guardar práticas em vias de desaparecimento, esse catalisador que perpassa a série – quanto na busca por uma energia inscrita nos gestos e nas formas de vida. Se há nessa ida alguma medida de encanto com a alteridade distante e uma operação vinda de fora, para documentar o presente, a postura da observação surge com mais nuances e nos permite também destacar outras camadas, muito além da voz do saber, o que será possível examinar nos planos que se dedicam a captar os corpos em trabalho. Pela economia dos recursos formais, pela atenção ao que se passa na cena, pelo largo interesse em sustentar os planos e silenciar a própria voz de quem filma ou de quem estaria atrelado à enunciação fílmica, é possível considerar uma aparição visual e sonora daqueles que trabalham e das forças que se constituem entre eles.

Cardenuto (2014) já observou que Hirszman começou seu estilo documentário aos modos daquela caracterização sobre o modelo sociológico, diagnosticado por Bernardet, mas passou a adotar outras abordagens, mais observacionais, com poucas entrevistas e sem as “leituras totalizantes de esquerda” (2014, p.197). Hirszman “se voltaria para uma produção despida de ‘certezas’” (idem). Na esteira de Cardenuto, lembraríamos aqui de outros dois trabalhos do cineasta que parecem indicar uma forma distinta de aproximação, especialmente afeitos a uma atenção a expressões musicais: *Nelson Cavaquinho* (1969), que acompanha o sambista em seu cotidiano, e *Partido alto* (1976-82), também em dedicada escuta ao universo do samba, junto a artistas como Paulinho da Viola, Candeia, Manacéia e Wilson Moreira. “Se há nesses documentários uma dimensão política, esta não é a das totalizações marxistas, mas sim aquela em defesa de um patrimônio que sofria a ameaça de se extinguir diante dos avanços da modernização conservadora” (CARDENUTO, 2014, p. 198). Os anúncios das cartelas em *Mutirão* indicam um breve tom reflexivo, com dimensões interessadas em ligar particular e geral, mas os procedimentos que se seguem vão compor outro timbre, como poderemos ver a seguir.

De algum modo, poderíamos dizer ainda que há aqui ecos daquele recolhimento observado por Bernardet a respeito de outro filme das suas análises. Trata-se de *Tarumã*, de Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman e Romeu Quinto. Bernardet usa uma expressão que parece emblemática: ele fala de

uma “magreza estética” e “estilo pobre”, que ele cunha em diálogo direto com o “poesia menos”, que Haroldo de Campos (1983) empregava para abordar o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Nessa estratégia formal, há um modo de priorizar o depoimento da camponesa que se coloca diante da câmera e expõe também uma parcela da vida em Tarumã, o nome da região filmada, que os cineastas optam por colocar no título. Aí era a força da palavra que vinha contagiar o plano, composto de ajustes mínimos, entre o rosto da mulher, as expressões das crianças logo ao lado, as frestas com o descampado ao fundo. Na análise de Bernardet, o filme estaria, sobretudo, “deslumbrado diante do aparecimento da consciência popular”, nesse encontro com o outro de classe profundamente consciente da estrutura social e das próprias condições de vida (BERNARDET, 1985, p.108). Essa forma “expressa a fascinação do cineasta pela voz do outro, além de reduzir a expressão ao mínimo indispensável para que o outro de classe assuma o discurso e não seja abafado pela voz do cineasta” (BERNARDET, 1985, p.110). A mulher, diante das poucas manifestações da equipe no antecampo, que pergunta por um recado que ela daria ao governo, responde: “Estamos numa situação que a pobreza não tem mais onde morar, a dificuldade tá demais e o sacrifício tá demais”.

Essa desconfiança com a linguagem, ou com a mediação da forma, marca para Bernardet a abordagem de *Tarumã*. Trazemos esse momento específico da discussão do autor, porque ela parece ressoar, com chaves renovadas e mais problematizantes, em algumas estratégias contemporâneas¹⁵, se pensarmos tanto aquelas marcadas por contextos de urgência (penso, por exemplo, em filme que discutirei mais adiante: *Na missão, com Kadu*), quanto outras tomadas por uma

15 Ao escreverem a respeito de *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011), André Brasil e Cláudia Mesquita (2012) falam de uma “modéstia da forma”, que associam àquelas expressões de “magreza estética” e “estilo pobre” usadas por Bernardet. Voltarei mais adiante a essa discussão proposta pelos autores, que foi o próprio disparador de uma atenção que tive a esse termo de Bernardet e que me parece importante já adiantar neste momento. Veremos mais dessa forma de “contiguidade com o mundo” e desse “trabalho da imanência” (as expressões são de Brasil e Mesquita), especialmente, no momento de discutir *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa, pensando também as consequências distintas operadas pelo gesto da ficcionalização nesse cinema contemporâneo, uma ficcionalização densamente engajada nas vidas filmadas. Cito aqui mais diretamente o texto dos autores: “a forma destes filmes se abre às formas sensíveis do mundo; mundo e filme parecem contíguos, como se desdobrassem um do outro, um no outro. Dito de outro modo, percebe-se ali certa modéstia da forma (não há, antecipemos logo, nenhum tom pejorativo nessa afirmação), que se mostra disponível ao mundo, se modula por ele e o modula, em mútuo e imanente engendramento” (BRASIL e MESQUITA, 2012, p.3).

ficção disponível às cadências do cotidiano (penso, por exemplo, em *A vizinhança do tigre*). Nessas abordagens do nosso cinema recente, o recolhimento da enunciação se complexifica e se desloca em muito de uma pura crença numa solução para fazer emergir o outro de classe. Há trabalho de um lado e do outro da câmera, postos em íntima relação. De algum modo, apostaria ainda que algumas operações que temos testemunhado no presente nos ajudariam mesmo a voltar a Raulino, para ver aí a marca de um trabalho efetivo de imagem, que encontra sua maneira contingente de costurar uma relação.

Assim, se a leitura de Bernardet falava dessa ideia de “magreza estética” para *Tarumã*, poderíamos enfatizar que se trata já aí de uma elaboração formal constitutiva do encontro e constituída por ele, que não deixa de acolher, com alterações acionadas pela forma, uma presença, a atravessar sempre a máquina em meio a algum tipo de mediação. Ao contrário das conclusões de Bernardet, que vê em *Tarumã* uma face do dilema do dar a voz ao outro que recai num olhar que continua sendo o do cineasta (1985, p.110), aposto em estratégias de recolhimento como um modo possível de relação. Quero, com isso, propor: mais que um pretense apagamento do realizador na cena, trata-se de uma medida de *disponibilizar-se*, de colocar o lugar do seu trabalho cinematográfico, que não cessa, em dinâmica de acolhida e de escuta ao trabalho da palavra do outro – e essa relação, certamente, pode se manifestar também de outras maneiras, que não sejam apenas a “magreza estética”. O fundamental é observar como, a cada encontro, um filme pode travar suas estratégias de acolhida, carregado do próprio trabalho de mediação da imagem, inescapável.

E nesse caso de *Tarumã*, é especialmente emblemático o gesto de filmar que, efetivamente, parece estar submetido à emergência de um encontro não planejado, uma vez que a situação, como o próprio filme conta no início, é fortuita, em meio a outro filme que iria se fazer, sobre acidentes de trabalho no campo. A equipe tem pouco tempo para elaborar o seu dispositivo de filmagem: a câmera se arruma para garantir uma escuta e precisa mesmo interromper o curso da filmagem em dado momento, para uma troca de rolo. Urgência de garantir, ali naquele encontro fugidio, uma possibilidade de que o aparato trabalhe naquela relação não programada.

Esse calor do acontecimento marca o próprio desafio de uma escritura documentária e vai também valer para *Mutirão*, que tenta encontrar sua forma diante do acontecimento coletivo, carregado de movimentos simultâneos, no momento de tapagem da casa. Quando se trata de pensar modos de recolhimento, pensamos que essa ideia poderia ser atualizada, para além da perspectiva de análise de Bernardet, e apostar aí como uma operação de trabalho da imagem, que mesmo diante da observação, não cessa de enquadrar um mundo, de pensar bordas visuais e formas de captação sonora, *alterando o mundo e sendo alteradas por ele* (no que dialogo com a discussão a que me referi de André Brasil e Cláudia Mesquita – “mútuo e imanente engendramento”, diziam): recolher-se implica, vale insistir, numa postura da forma do filme em articulação com as formas do mundo. Da colaboração vicinal, destacada pela definição vocabular, *Mutirão* vai extrair uma escritura rítmica que marca a pulsação da necessidade de estar junto: “Realizando-se trabalho que para um só indivíduo seria extremamente penoso ou difícil”.

Cantar: compor a casa

Poderíamos dizer que há uma espécie de programa de comunidade¹⁶ na pesquisa de Hirszman, uma ênfase nos modos de se reunir dos sujeitos para

16 Tentaremos aqui abordar a ideia de comunidade a partir da fabricação material do filme de Hirszman. Devemos reconhecer, no entanto, como base da pesquisa desta tese, ecos de uma discussão mais ampla, sobretudo ligada a uma variedade de autores que têm inserido as questões do comum e da comunidade como horizonte de preocupações para pensar a composição de uma vida coletiva que não apagaria as singularidades. Aqui não vamos dedicar um momento especial para discorrer sobre esses conceitos, marcados por diferentes matrizes teóricas, dedicados a um problema de envergadura filosófica ampla. Vamos apenas sinalizar alguns elementos, sobretudo naquilo que interessar às investigações mais específicas que esta tese tenta mobilizar. Trata-se, de saída, de um conceito de comunidade que afasta, sobretudo, as perspectivas do Uno e do Todo, ao ter por base um “ser-em-comum”, termo de Jean-Luc Nancy (1999), que não reduziria as singularidades ao conjunto, nem abriria mão da tarefa de inclinar o indivíduo a algo fora dele mesmo (NANCY, 1999, p.17) – para Nancy, um trabalho constituinte do ser, de onde viria o uso dessa noção, “ser-em-comum”. A comunidade, diz Nancy, revela ao ser a sua existência fora de si (1999, p.68). Em diálogo com Marie-José Mondzain, também podemos dizer que o sentido do comum, expresso e contigo na palavra comunidade, nada tem a ver com a homogeneidade, mas justo com uma reunião entre corpos radicalmente separados. Contra toda forma de comunhão e de incorporação, “viver em comum não é viver como um”, dirá Mondzain (2015, p.43). As proposições de Mondzain, em particular, são feitas diretamente a partir de problemas extraídos das investigações das imagens. É assim que ela se empenha em pensar as promessas de ligações que as imagens podem fazer entre os sujeitos do olhar, num papel mediador, sem nunca os reduzir a um corpo homogêneo: “se a imagem produz uma ligação entre sujeitos separados, entre sujeitos da desligação, ela assegura a distância que os separa, preservando-os de qualquer fusão identificadora ou massificante. [...] Ver em conjunto é uma aprendizagem das vizinhanças, uma experiência da hospitalidade a partir de uma

desenvolver atividades tão intimamente conectadas ao vivido. Em *Mutirão*, depois que atravessamos as cartelas introdutórias, predominam as imagens e os sons coletados junto aos moradores de Chá Preta, Alagoas. Como se houvesse se liberado da necessidade explicativa, o filme se dedica, a partir daí, à cuidadosa tarefa de acolher as coreografias e os cantos realizadas junto à terra, ao cultivo, ao barro – tudo isso já compondo as práticas de uma comunidade, componentes do morar e da casa, entendida como termo conectivo mais amplo, como dizíamos.

A primeira imagem, logo após as cartelas, é de uma casa, filmada com alguma distância, enquanto os cantos e as batidas das enxadas já povoam a faixa sonora. Depois dessa imagem, teremos um corte, que parece convocar um contracampo: ali perto, alguns homens capinam a terra e cantam. A câmera observa uma sincronia dos movimentos feitos pelos braços, que se articulam nas operações com a enxada, gestos que se repetem, impulsionados pela escala rítmica das vozes. Em tese dedicada justamente à questão da escuta do documentário brasileiro, Cristiane Lima (2015) já salientou, com ouvido atento, a variedade de elementos, tanto os sonoros quanto os visuais, da cena coletiva, dos laços envolvidos nesse mutirão. Destaco aqui uma passagem da análise da parte inicial de *Mutirão*: “Dois homens, com vozes fortes, cantam melodias paralelas, formando um intervalo de quinta justa. Ao longo do canto e do trabalho, escutamos o ruído das enxadas, que caem pesadas sobre a terra úmida e as plantas que são arrancadas” (LIMA, 2015, p.210).

Ao longo do filme, certo dinamismo dos enquadramentos toma corpo, na medida em que se processam constantes variações entre visões de grupo e imagens mais singularizadas. Por vezes, a montagem é a instância que faz variar planos gerais e planos detalhes. Outras vezes – sobretudo, quando passamos à segunda parte, com a tapagem da casa –, os reenquadramentos podem acontecer num mesmo plano. Toda uma errância do olhar é abrigada assim pelo trabalho do visual, à medida que o quadro sofre modulações, com o vivo interesse em captar gestos específicos – pés no chão, enxada na terra – em meio à proliferação de movimentos. Entre um e outro, planos gerais e planos-detalhes, existe uma

separação irreduzível onde se constrói a frágil junção do heterogêneo. A imagem faz surgir uma relação imaginária entre os sítios, entre corpos radicalmente separados, sem que ela própria se revista de dignidade ontológica, sem que possa pretender a qualquer prerrogativa substancial homogeneizadora” (MONDZAIN, 2010, p. 125).

alternância que modula o visível e promove deslocamentos da composição geral de grupo para aspectos específicos do trabalho. A cada operação, podemos perceber a tentativa de se situar em meio a uma heterogeneidade de movimentos.

Especialmente na metade final do filme, quando estamos diante da elaboração vicinal da casa, a cena é povoada e carregada por uma viva energia, um ir e vir sem cessar dos corpos, um constante entrar e sair do quadro, com variações da posição da câmera e redimensionamentos do campo visual. Experimenta-se uma espécie de entrelaçamento de camadas, formadas pela movimentação dos moradores no quadro. Se a primeira parte permite que a câmera consiga se situar em posições relativamente mais estabilizadas para a lapidação dos enquadramentos, na segunda, o evento parece envolver movimentos mais variados, em meio a atividades com dinâmicas diferentes, também ampliadas em termos de ocupação do espaço – já não se trata da persistência de uma ação junto a uma parte do solo, movimentos que se acumulam e se repetem com paciência, mas de um transitar da região onde se recolhe, molda e molha o barro até a área onde se situa a casa, cujas paredes são cobertas. Durante a elaboração da casa, parece que a atividade filmada cobra da câmera uma mobilidade distinta do que aquela da primeira parte. Estamos mais distantes da sincronia dos movimentos com enxada, a capinar, e próximos a um festejo com múltiplos atores, um tanto mais dispersos pelo espaço, marcando, mais no segundo do que no primeiro instante, a tensão com as bordas do quadro, sempre insuficiente para abarcar o acontecimento. Os sujeitos em cena também se articulam com um ritmo de conjunto – certamente um coletivo com um objetivo comum, como era na capinagem –, mas operam numa espécie de proliferação e simultaneidade maior, conferindo outra expressividade aos gestos que povoam o quadro.

Um corte lança a passagem entre o primeiro trabalho acompanhado, a capinagem de milho, e o segundo, a tapagem da casa. Na variação de um a outro, na costura entre o bater das enxadas no chão e o plano de dois homens que ajustam as estruturas iniciais da morada, é sublinhada, visual e sonoramente, a contaminação entre trabalhos, entre as tarefas ligadas ao cultivo – do milho – e as operações que sustentam o habitar. *Mutirão* parece explicitar, nos seus procedimentos, o movimento de atravessamento entre a casa e a vida pública. Construir a casa é já uma atividade colaborativa, que convoca o fora: a articulação dos vizinhos, as

presenças de homens, mulheres e crianças, as mãos que molham e conduzem o barro. Em toda a alternância entre conjunto e detalhe, tão cara ao filme, está também contido o vai-e-vem entre gesto singular e operação da comunidade. Em meio à profusão de gestos, o olhar pode ser chamado por um detalhe, como quando uma criança derruba um pouco de barro no chão, e uma mulher que veste botas a ajuda a repor o barro nas mãos, para que a criança siga o caminho até a casa. Ou ainda, quando um garoto, com a ajuda de outro, coloca grande quantidade de barro nas costas, gesto que parece ser encontrado em meio à multidão e sublinhado pela câmera – que num primeiro instante, varia, sem cortes, do plano aberto a um plano mais próximo do menino, interessada em perceber aquele momento em meio aos muitos outros. Quando ele caminha e sai de quadro, sem que a câmera consiga acompanhá-lo, um corte se introduz, marca um pequeno salto e nos apresenta um instante mais adiante dessa caminhada.



É também a imbricação entre espaço doméstico e espaço comum que se evidencia por meio dessa atenção a uma prática de trabalho coletivo que é a

garantia mesma de uma possibilidade de habitação. O trabalho é feito em comum e precisa ser acompanhado de canto, de vozes, de estímulo mútuo, para elaborar uma energia que anima, engaja, contagia. Essa lógica vale tanto para capinar quanto para tapar a casa. Ela será elaborada, transformada, a partir de um engajamento daqueles que convivem no entorno. A prática do trabalho é constitutiva da dinâmica mesma de fazer a morada, de viver coletivamente. Cada canto é ressonância corporal, que gera campo magnético entre os que trabalham – e também reverbera, noutras maneiras, para o espectador, para aqueles que chegam sem fazer parte da comunidade.

Em determinado momento, o filme abandona mesmo os cantos e nos coloca na posição de escuta dos vários outros sons captados nessa prática: as vozes, os chamados, as orientações, as reverberações sonoras do tato – quando ouvimos o bater da mão na terra, que é colocado na casa. A experiência do escutar se modula, ganha novas texturas e camadas. O coro de antes, quase em uníssono, se investe agora não só das melodias feitas para embalar o trabalho, mas também passa a ser envolvido pelos sons que povoam a atividade inteira. Aprender com o mundo observado implica uma atenção a toda essa proliferação sonora que atravessa a experiência dos sujeitos filmados. Retomo, uma vez mais, a análise de Cristiane Lima, agora mais voltada a essa segunda parte do filme: “Todos demonstram disposição em participar. Enquanto isso, escutamos uma multiplicidade de sons: a música que diz ‘Barro é meu, barro é meu!’, a gritaria dos meninos, um homem que pede um cigarro” (LIMA, 2015, pp. 210, 211).

O desenho sonoro de *Mutirão* tem, especialmente nessa segunda parte, uma polifonia expressiva, elaborada a partir da infinidade de vozes, ritmos e cadências arranjados na experimentação do trabalho. O canto é já uma alternância entre um puxador, que entoia partes da letra sozinho em alguns momentos, e o coro, que responde conjuntamente. Atravessando esse coro, já emergem vozes e sons variados que compõem essa paisagem de simultaneidades:

“Devagar, rapaz!”

“Chega ligeiro, menino!”

Se o disparador do projeto de Leon Hirszman tem a ver com a vontade de se aproximar dessa maneira de trabalhar animada pela experiência dos cantos, aqui percebemos uma construção ampla da experiência sonora, um arranjo que nos

instala, corporalmente, em uma escala da multiplicidade. A construção da casa é uma festa de sons, de gestos, de encontro com a terra. A escuta de *Mutirão* permite ao espectador um paciente adentrar em uma caixa de ressonâncias. Habitar momentaneamente esse ritual festivo de elaboração da morada é, dentro desse filme de Hirszman, uma tarefa indissociavelmente cognitiva e sensorial, que vai dos letreiros iniciais a toda uma operação sonora, tecida na mediação entre o mundo filmado e o trabalho do cinema.

Ao coletar em Chã Preta um pedaço de uma tradição em vias de desaparecimento, Hirszman guarda e disponibiliza ao espectador muito mais do que uma informação a respeito de um modo de vida. Em *Mutirão*, compartilha-se de uma energia, de uma força expressiva. A maneira de se organizar entre vizinhos para construir uma casa, ou para capinar a terra, se inscreve na imagem a partir dessa intensidade de movimentos e vozes simultâneos, que desafiam a escritura a lapidar sua medida de encontro com o universo do outro.

A elaboração da simultaneidade na experiência do filme, tramada em som e imagem, faz com que ele esteja, em grande escala, distanciado das dualidades entre particular e geral, tão caras à lógica de base do modelo sociológico descrito por Bernardet. Longe de tomar amostras ou casos para interpretar uma situação social, *Mutirão* é contagiado pela força dos instantes que documenta e pela expressividade do mundo que encontra. Ao fazer o empenho de uma escuta sensível, ele nos instala na cena, fornecendo afastamentos consideráveis das formas tão caras à abordagem de uma voz que seja demasiadamente ordenadora, calcada na estruturação de tipos sociais em meio a uma experiência complexa do social. Com uma exterioridade diante do mundo filmado, o filme parece encontrar uma maneira transitória, contingente, de somar-se a algo – de colaborar, também ele, com a construção de uma casa e a composição de uma memória. Os trabalhos aqui são distintos, entre quem filma e quem é filmado, mas eu diria que vemos um esforço para que o trabalho do cinema seja inserido ao fluxo dos movimentos desses outros trabalhos filmados e possa fazer-se com eles.

Estamos aqui muito próximos do que propuseram Esther Hamburger e Thalles Gomes (2017), ao analisarem a trilogia de Hirszman, quando sublinham atentamente a articulação do projeto com uma tradição cultural vivida no campo, numa busca por ir a cada uma das cidades para fazer um cinema articulado com as

práticas camponesas que são documentadas. O texto dos dois autores assinala as pesquisas de Antonio Candido, em estreito diálogo com as cartelas iniciais de *Mutirão*¹⁷, para configurar a cena vivida que já existe antes dos filmes de Hirszman. A necessidade da colaboração entre vizinhos, para executar uma infinidade de tarefas, configura a própria situação de trabalho camponês, que mobiliza essa pesquisa de *Cantos de trabalho*. “Por conta desse caráter festivo e comunitário, os mutirões constituíam um dos pontos altos da vida cultural no campo. É sob todo esse arcabouço político e social que o filme de Leon se soma ao documentar” (HAMBURGER & GOMES, 2017, p.57).

A análise de Hamburger e Gomes é atenta às minúcias de cada instante de *Cantos de trabalho*. E valeria destacar, sobretudo, a distância que propõem entre a leitura de Bernardet para *Maioria absoluta* e a aproximação distinta desenvolvida por Hirszman nesta trilogia. Na proposição dos autores, a crítica ao primeiro filme não poderia ser transposta para a trilogia dos anos 1970, uma argumentação que seguimos aqui de perto. Ainda que certos elementos sociológicos e professorais estejam lá – voz *over*, cartelas explicativas – a maneira de se aproximar do universo filmado ganha uma atenção depurada aos ciclos de comunidades, aos gestos na cena, às vozes múltiplas – seja em profusão polifônica, seja em uníssono nalguns momentos. Uma observação certamente recuada e reservada, mas que, ciosa de acolher a experiência e as práticas das pessoas filmadas, encontra formas cinematográficas abertas à inscrição dos tempos e dos ritmos da vida em curso. “Se for verdade que a narração flerta em alguns momentos com este saber sociologizante, as imagens refletem, em contrapartida, um diretor disposto a respeitar o tempo do trabalho” (HAMBURGER & GOMES, 2017, p.68).

17 Hamburger e Gomes recorrem aos estudos que Antonio Candido desenvolveu entre 1947 e 1954 no contexto camponês paulista, organizados na obra *Os parceiros do Rio Bonito*, republicada em 2001. “Antonio Candido destaca que os mutirões consistiam em reuniões de vizinhos, convocados por um deles, com o objetivo de efetuar determinado trabalho impossível de ser realizado solitariamente, como a derrubada, roçada, plantio, limpa, colheita, malhação ou construção de casa” (HAMBURGER & GOMES, 2017, p.56). Em seguida, os autores apresentam citação direta do estudo de Candido, que retomamos aqui também: “Geralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram. Este chamado não falta, porque é praticamente impossível a um lavrador, que só dispõe de mão-de-obra doméstica, dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal” (CANDIDO, 2001, p.88 *apud* HAMBURGER & GOMES, 2017, p. 56).

Nas imagens finais de *Mutirão*, as mãos tapam e desenham, jogam o barro, moldam. A colaboração vicinal, os gestos, o trabalho coletivo, os cantos: a elaboração da morada é feita no ambiente da festa e de uma produtiva maneira de se reunir. O espaço doméstico já nasce numa íntima contaminação com o seu fora. Como que contagiada pela vida pública da comunidade, a casa do lavrador é animada, moldada e erguida por essa dobra do entorno em direção ao interior, por essas mãos dos vizinhos que ajudam a erguer as paredes, por esses cantos coletivos que alimentam a reunião para que a casa possa tomar forma.

A escuta dos cantos em *Mutirão* opera, certamente, de modo muito distinto de outras escutas que poderemos testemunhar em diferentes filmes do recorte desta tese. Como temos insistido, há uma distância, reconhecida pelo cineasta, com a qual o curta se empenha em trabalhar. Por meio desse percurso pelas formas de uma obra em particular, tentamos traçar dois movimentos: um que diz respeito a uma necessária perspectivação histórica do nosso problema de pesquisa, inscrita, sobretudo, no cinema brasileiro e em seus embates; o outro, coengendrado, tem a ver com uma metodologia de recuo que evita tanto a cisão histórica abrupta, quanto a visada mais generalizante. É por isso, que tentamos fazer de *Mutirão* um filme conector, também com sua singularidade resguardada, que nos permitiu alusões pontuais a uma discussão cara ao cinema brasileiro, sem a pretensão de abarcá-la em sua complexidade. Traçamos esse caminho com *Mutirão*, especialmente, pela composição da casa, que ele figura, e pela abordagem de escuta, que ele experimenta formalmente. Com isso queremos entrar na discussão sobre o cinema e as práticas moradoras, justamente, a partir de uma análise que tenta delinear, simultaneamente, ecos e descontinuidades, resguardando alguma relação com as imagens do passado que se afastem da lógica da progressão.

Nesse esforço de evitar cisões históricas abruptas, tento mais uma dupla de movimentos: a explicitação das contradições e limites de algumas abordagens de Hirszman – e de alguns filmes pontualmente avizinados –, e ainda a própria nuance para as críticas dirigidas a essas obras, com revisitas problematizantes a algumas leituras de Bernardet. Alargando um pouco mais o escopo, diríamos que isso nos permite considerar, especialmente, uma perspectiva de aprendizado que pode surgir das estratégias de cineastas que não habitam os territórios filmados. Se cabe perceber impasses diante de distâncias constitutivas entre mundos

distintos, vale também sublinhar a perspectiva de que filmar é aprender com o encontro. Com *Mutirão*, o cineasta visitante encontra a sua forma provisória para acolher o tempo de um trabalho e aprender com um ritmo. Por essa via, ao espectador, se devolve também um aprendizado: *Mutirão* desenvolve uma pedagogia da imagem – sensorial e cognitiva, ambas inseparáveis – sobre estratégias de escuta, no que tange ao procedimento de filmar, e sobre modos de colaboração, na dimensão dos corpos em cena, o que pode nos valer como uma figura de pensamento para caminhar em torno de uma tarefa política de elaborar alianças em nosso presente.

Se esta tese tem como recorte privilegiado uma produção realizada por cineastas que habitam os territórios filmados, trata-se de apostar nas invenções metodológicas e formais que esses filmes delineiam para compor um gesto estético e ético, que enunciaríamos aqui da seguinte maneira, a partir da experimentação de *Mutirão* – e com certa dimensão metafórica, por enquanto: como cinemas feitos por moradores podem ser elaborados como se fossem vizinhos que colaboram com a construção de casas uns dos outros? Desde uma perspectiva de fazer longitudinal, como dizíamos com Tim Ingold na introdução, seria possível buscar escalas de colaboração para trabalhar o cinema numa toada associativa, integrada aos ritmos e fazeres em movimento num espaço.

Se pensarmos nossa cena contemporânea de filmes feitos por cineastas moradores, valeria insistir aqui que cada obra poderia contribuir para alargar nosso imaginário sobre as relações entre as formas do cinema e as formas de vida, fornecendo uma pedagogia que engendra, pelo menos, duas dimensões: elas tanto podem ensinar sobre a produção de alianças em seus próprios processos, que abrigam também distâncias e negociações entre os que fazem conjuntamente um filme, quanto podem inspirar e mobilizar posturas renovadas para cineastas que visitam territórios, vindos de outros lugares, e fazem das suas ações cinematográficas modos de engajamento junto a lutas com as quais tentam colaborar. É como se uma produção recente, que tensiona o sentido habitual da produção de imagens, marcado por desigualdades e assimetrias históricas, viesse se somar também a essa história do cinema a que fizemos alusão, por meio de *Mutirão*, oferecendo lições fundamentais para as práticas cinematográficas e para a composição da nossa vida em comum.

Em verdade, tanto em um caso quanto no outro, o da cena recente que recorto nesta tese e o da cena à qual me referi anteriormente, trata-se de observarmos modos singulares de pedagogias da imagem. Retomaria aqui um texto de André Brasil, que já mencionei também na introdução, tomando agora, sobretudo, uma passagem em que ele sugere, mais especificamente, algumas lições extraídas a partir de dois filmes recentes, que abordam as lutas dos Guarani e Kaiowá pela retomada de suas terras: *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida e *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016), realizado por Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, jovens lideranças Guarani e Kaiowá¹⁸. Em meio ao cotejo entre as duas obras, André Brasil formula a seguinte proposição: “Em sua montagem, *Martírio* explica, por meio de seu enquadramento atento, que ele precisa antes escutar e aprender. Se, por sua vez, a montagem e a *mise-en-scène* de *Ava Yvy Vera* são lugares de aprendizado, na medida em que elaboram aquilo que impõe a experiência histórica, o enquadramento ensina (nos ensina)” (BRASIL, 2018, p.11).

Finalmente, seguindo a trilha da pergunta lançada algumas linhas acima, a respeito da possibilidade de o cinema se fazer vizinho e colaborar com a construção de casas, traria aqui um momento de um texto escrito pelo cineasta Lincoln Péricles, que realiza filmes no Capão Redondo, em São Paulo. Trata-se do texto intitulado *Por um cinema pedreiro*, que se lança, em alguma medida, com uma perspectiva de manifesto – mobilizando, nessa via, um cinema desejado politicamente, que ele formula assim:

Falta ao cinema brasileiro um cinema pedreiro. Daqueles que na quebrada ajuda a levantar a casa do vizinho e a sua própria. Daquele que sabe ser peça, sabe ser tijolo, consciente de tudo o que circunda essa função. O pedreiro sabe como levantar uma casa, seu aprendizado vem do corpo inteiro, o que quer dizer que é da mente também, do intelecto. (PÉRICLES, 2015, s/p).

18 Indicaria aqui, sobretudo, questões pontuais e breves sobre os modos de realização dos dois filmes: ambos nascem, como bem caracteriza André Brasil, de uma íntima aliança entre índios e não-índios. *Martírio* é um filme-processo emblemático do cinema brasileiro recente, marcado pela longa duração, resultante de uma densa e demorada trajetória de militância de Vincent Carelli junto aos povos indígenas. *Ava Yvy Vera* foi realizado em contexto de formação, a partir de oficinas de filmagem e montagem, numa parceria entre o projeto de extensão “Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá”, coordenado pela professora Luciana de Oliveira (UFMG), e o Vídeo nas Aldeias.

Capítulo II: Duas avós

“A senhora tá gostando que a gente tá fazendo um filme aqui na sua casa?”

“Tô sim, se não tivesse, eu não deixava, né?”

No fora-de-campo, se trava o diálogo. Enquanto ouvimos Renata fazer a pergunta para Dona Eunice, vemos duas cadeiras vazias, uma mesa coberta de toalha azul, jarro de flores, alguns itens domésticos cobertos por panos, uma cruzeta pendurada em um canto da parede. Estamos nessa casa há um tempo, acompanhando conversas, danças, memórias. Eunice de Oliveira é avó da cineasta, Renata Cavalcante. As duas estão constantemente em cena, enquanto as atividades domésticas se deixam atravessar pelo gesto do cinema. As duas filmam a casa, as duas se deixam filmar uma pela outra.

Ficar me trouxe até aqui tem um método constitutivo: ele busca acompanhar pedaços do cotidiano do bairro da Serrinha, também em Fortaleza, por meio do entremear das presenças de três mulheres, Ana Carla, Dona Eunice e a própria Renata. Aqui, há uma alternância entre a casa e vizinhança, a partir, especialmente, das variações de enfoque entre as personagens. Nas bases desse processo, encontra-se a proposição, feita por Renata, para que tanto Ana quanto Eunice façam também imagens das suas experiências cotidianas: com Eunice, em particular, há uma presença mais constante da realizadora, nos momentos em que a avó percorre o interior da casa, com o aparelho nas mãos.

Ana e Eunice são moradoras do bairro, no qual Renata também já morou. Três mulheres, com um território em comum, surgem em cena, evidenciando aspectos de suas vidas, relações com o bairro e pedaços das memórias. As imagens feitas por Ana alternam constantes passagens entre espaços internos e a rua, enquanto as de Eunice se dedicam mais ao interior da casa. Mas se a avó filma e é filmada nesses instantes localizados no espaço interno, ela é também um elo com todo um extracampo, ligado ao bairro e à memória familiar, a experiências vividas no constante ir e vir entre dentro e fora.

O filme já se abre com as imagens feitas pelas duas personagens, que também filmam. Ele já lança, de partida, a sua abordagem. Ana filma uma rua do bairro e depois segue caminhando, voltando a câmera também para o chão, num

momento em que explica a alguém no fora-de-campo um pouco da situação daquelas filmagens: ela menciona a “filha do Raimundim”, Renata, que está fazendo um filme sobre a Serrinha, para colocar “os pontos críticos e os pontos produtivos” do bairro. Em seguida, é Dona Eunice que filma, ainda se habituando com a câmera e com a proposição da neta: enquanto anda devagar, dentro de casa, ela segue em direção à porta – caminha e filma, como fazia Ana no plano anterior.

De saída, podemos dizer que esse convite ao personagem do documentário para que produza suas imagens já encontra uma longa tradição na cinematografia brasileira, remontando à estratégia de *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, que propunha a Deutruedes da Rocha que também tomasse a câmera para produzir imagens. O filme também é analisado por Jean-Claude Bernardet, naquele mesmo capítulo a respeito da “voz do outro”, que abordava *Tarumã*. Ilana Feldman (2012b) já comentou com precisão uma série de implicações do processo de “inclusão do olhar do outro na cena documental”, a partir do uso de imagens alheias – feitas por pessoas que não integram a equipe do filme. “Trata-se paradoxalmente de, por meio de sutis deslocamentos operados pela montagem, repor certa distância, problematizar a mediação, desfazer a pregnância da ‘ilusão referencial’ que emana dessas imagens, aparentemente tão imediatas ou tão pouco mediadas” (FELDMAN, 2012b, p.53).

Feldman sublinha ainda um deslocamento da dimensão indicial dessas imagens para o performativo. Mariana Souto (2016) chamou de “dispositivos de infiltração” os mecanismos utilizados por dois filmes brasileiros contemporâneos: *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro e *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso: “um plano de inserção e entrada sorrateira em determinado universo, uma estratégia de ingresso que permite uma observação com o mínimo de impacto” (2016, pp. 104, 105). Em *Ficar me trouxe até aqui*, destacaria que há algum tipo de relação prévia entre a cineasta e as outras duas pessoas que são convidadas a filmar seus cotidianos. Como atravessador, o que não deixa de abrigar distâncias, há também o compartilhamento de um território entre Renata, Eunice e Ana. Há matizes, certamente, entre essas duas relações, já que, com uma delas, o jogo se dá dentro de um laço familiar (Eunice); e com a outra (Ana Carla), o contato já é mais circunstancial.

Os momentos com Ana Carla fazem um cotejo entre depoimentos e as filmagens feitas pela própria personagem. Nas conversas com Ana, no aeroporto, podemos apreender algo sobre um momento de partida, em determinada época da vida, com um posterior retorno. Em algumas imagens, o filme expõe uma espécie de reversibilidade entre olhares, quando em dado momento a montagem exhibe uma troca de olhares: entre as imagens feitas pela equipe, a filmar os percursos de Ana, um pouco de longe, e as imagens feitas por ela, que capta esse momento. Com a câmera, Ana faz percursos pelo bairro, adentra espaços com os quais tem intimidade, explica sobre dinâmicas das divisões existentes na região. Na montagem, o filme articula esses depoimentos e imagens de forte dimensão indicial, mas que não deixam de ter também uma carga performativa, naquele sentido que Feldman indicava, ligando “o trabalho de invenção de si e o trabalho de criação das imagens, as performances cotidianas e as *mises-en-scène* fílmicas” (FELDMAN, 2012b, p.53). Esses instantes com Ana parecem apontar para uma primeira tentativa de aproximação – com uma personagem e com pedaços do bairro. Minha aposta é que, na globalidade do filme, é que se produz uma singular maneira de pensar uma provisória articulação entre as vidas, por meio dessas inclusões do olhar do outro na cena documental, retomando Feldman.

Traçando aqui uma visada ainda ampla para o gesto do curta, retomarei mais adiante, especialmente, os momentos entre Renata e a avó, numa aposta de que, nessa investigação da casa familiar, o filme reconfigura o seu conjunto, marcando na cena uma forte carga de implicação e exposição, que poderia produzir um possível plano de relações entre as três mulheres – Ana, Eunice e Renata –, que se ligam, então, no filme, por meio dessa relação com um lugar e com a mediação da imagem. Certamente é uma medida comum provisória entre mundos, que não deixam de ser distintos. Mas o que gostaria de destacar é o seguinte: as estratégias do curta se entrelaçam, por meio da sua montagem, e geram uma articulação entre as exposições e invenções de si que cada uma elabora na cena. Com isso, *Ficar me trouxe até aqui*, eis uma aposta, permite uma aproximação entre as vidas, a partir da experimentação compartilhada de fazer imagens e de se produzir nelas.

Partamos ainda para mais um filme, com o intuito de um cotejo entre casas e modos de compô-las com o cinema. Vamos percorrer outros procedimentos de elaborar a morada e de articular o cinema com o espaço doméstico, também vinculado a uma avó. E neste caso, o filme carrega no próprio título o campo de investigação que lhe concerne: *é Casa da Vovó*, de Victor de Melo. Relacionaremos aqui esses dois curtas, pelas dinâmicas dos universos familiares que estão aí implicadas – proximidades possíveis para a fabricação das cenas, que os filmes irão evidenciar e produzir de modos diferentes.

Dessa vez, a avó que dá nome ao filme é Dona Zelita, que permanece, na maior parte das vezes, no fora-de-campo. Em aparições pontuais, ela perdura no plano em dois instantes: é vista diante da porta de casa, logo no início, quase como se compusesse um retrato junto da sua morada; é vista também ao final, sentada no sofá, diante da televisão. Noutros momentos, a presença de Zelita é fugidia, atravessando o quadro rapidamente, percorrendo algum espaço da casa, enquanto a câmara não se movimenta. Na maior parte deste curta-metragem, é a própria escuta do espaço que orienta a escritura. Pacientemente, o filme organiza uma série de recortes dos recantos da casa e, numa postura mais recuada que *Ficar me trouxe até aqui*, assinala elementos mínimos do cotidiano, as atividades que se repetem diariamente, instantes domésticos no quintal, na cozinha, na sala de estar, junto ao banheiro. Em enquadramentos das frestas com a rua, algum relance da vizinhança aparece, mas sempre apenas sugerido, pelos entremeios. No interior mesmo da casa, como veremos mais detalhadamente, o exame das paredes abre-se, sobretudo, para uma sondagem da memória familiar.

Essa casa que vai sendo escutada em seus meandros é localizada na comunidade do Poço da Draga, em Fortaleza. Através das grades do portão, podemos perceber crianças brincando lá fora¹⁹. A câmara se dedica ao interior, mas será, especialmente, no ato de convocar algumas fotografias que ele encontra

19 O trabalho com o espaço exterior acontece de modos distintos nos dois filmes. Se o filme de Renata alude mais diretamente a aspectos da Serrinha, sobretudo quando percorremos as ruas filmadas por Ana Carla (mas também nas conversas com Dona Eunice), o filme de Victor é mais marcado por um grau de confinamento na casa. É num filme de dez anos depois, *Ponte Velha* (2018), que o cineasta vai se dedicar, entre imagens fixas e imagens em movimento, à experiência, sobretudo de jovens, junto ao espaço que dá nome ao curta, no qual se reúnem moradores da região, para dar saltos no mar.

uma fulguração com um fora, por vezes lampejos de memória ligados àquele mesmo espaço, outras vezes, espaços já distantes dali. Que filma os recantos desse espaço é o próprio realizador, Victor de Melo, morador da região, que mergulha nos hábitos desta morada da própria família. Como quem compõe retratos do cotidiano, o cineasta se coloca sozinho nesta casa, sem equipe, com conjunto mínimo de equipamentos, câmera digital e gravador de som, para experimentar a espessura afetiva dessa morada e elaborar, com ela, uma pequena maquinação com os rastros do passado.

Nesses gestos de mergulho em espaços associados a avós, os dois filmes operam no entremeio de épocas distintas, inscritas nos corpos mesmos de quem se relaciona em cena ou nas próprias estruturas das casas. Cada um a sua maneira, os dois curtas percorrem os interiores e estabelecem com eles uma negociação num campo dos laços familiares e também das diferenças geracionais. Eles lidam, duplamente, com uma condição de proximidade, que permite uma entrada mais íntima na casa do outro, este que integra a própria família, e também com certo horizonte de herança de costumes, hábitos, memórias, esses elementos que constituem a casa, para além da sua dimensão arquitetônica. Esses dois elementos, proximidade e herança, serão também sempre matizados a cada movimento.

No que concerne ao horizonte de uma herança familiar entre gerações, é preciso dizer que uma passagem entre passado e presente acontece sob a condição de um esforço para acionar essa memória, que veremos operar a cada filme de uma maneira. Em *Ficar me trouxe até aqui*, trata-se, especialmente, de breves alusões, em meio à conversa miúda do cotidiano e a momentos pontuais com fotografias narradas – num gesto que não chega a tomar o filme demasiadamente. Em *Casa da Vovó*, há momentos de retomada de álbuns familiares, que surgem em cena por meio de um recurso de sobreimpressão junto às imagens do presente da casa. Nas duas situações, adentrar um espaço carregado de memórias familiares é também interrogar sobre a própria experiência subjetiva, o que nos dois filmes, veremos, também se dá de maneira distinta: o de Renata aposta na implicação em cena da realizadora; o de Victor investe em postura de recuo.

Quando se trata das proximidades existentes previamente, poderíamos dizer que elas compõem as formas dos filmes de maneiras peculiares também. Se a intimidade com os espaços e com as pessoas filmadas facilita a entrada da câmera

no ambiente da casa, seria preciso lidar também com alguma dose de intervalo ou de reserva da parte de quem é filmado, gerados pela própria mediação da câmera. Desafio ético por excelência no adentrar uma casa, ainda que ela seja familiar: para um filme, vem a questão de saber quando se pode entrar, quais as possibilidades de enquadrar e de elaborar uma cena. A esse respeito, seria interessante retomar a pesquisa de Diego Lima, que caracteriza a “cena prototípica da hospitalidade” como aquela em que se instalam hóspede e anfitrião, “em um espaço que é próprio ao anfitrião, mas, especialmente, em um espaço que é *alter*, desconhecido ou pouco familiar ao hóspede que chega” (LIMA, 2017, p.5).

Ele propõe, então, pensar como se manifesta essa noção de base nas estratégias formais de diferentes filmes, variando a ideia de uma “cena prototípica” para uma “cena fílmica da hospitalidade”, uma vez que são consideradas as variações pelas quais atravessa a hospitalidade, como figura conceitual, ao se inscrever na mediação cinematográfica²⁰. Em um texto especialmente dedicado a um filme de Eduardo Coutinho, *Boca de Lixo* (1993), filmado em um lixão na região de São Gonçalo, o autor propõe a ideia de uma acolhida, que se dá passo a passo, no processo de uma “aproximação (avizinhamento) e convivência de Coutinho e sua equipe no território – inicialmente, espaços que os catadores ocupam no aterro sanitário e, posteriormente, a casa de alguns – dos sujeitos filmados” (LIMA, 2016, p.110). Essa aproximação não se dá sem reservas e distâncias constitutivas, como se Coutinho “contornasse a desconfiança dos personagens e alcançasse uma proximidade com eles no momento da filmagem”. No filme, há a própria manifestação desse processo de aproximação, em meio à “passagem entre a rejeição e a acolhida que o cineasta recebe dos sujeitos filmados. Filmá-los em casa parece ter sido um passo decisivo para superar os entraves que inicialmente surgiram no aterro sanitário” (LIMA, 2016, p.119).

20 Diego Lima realizou tese intitulada: “O cineasta na casa do outro: cenas de hospitalidade no documentário brasileiro contemporâneo” (2014). Aqui recorro, especialmente, a artigos do autor, publicados a partir dessa pesquisa. Na caracterização da hospitalidade feita por Lima (especialmente, em diálogo com Alain Montandon, que discute a acolhida do estrangeiro), ele propõe um conceito ampliável, que permite pensar essa cena prototípica, a copresença entre hóspede e anfitrião no espaço físico da casa, como paradigma para outros desafios de relação entre quem recebe e quem chega, não apenas circunscritos a essa cena de base. O conceito é assim válido para vários espaços, “tanto geográficos (domésticos e urbanos) quanto psíquicos (o território simbólico do outro)” (LIMA, 2017, p.2). Na especificação para a cena fílmica, que testemunha a interação entre equipe e personagens filmados, o autor propõe variações em torno de cinco figuras: acolhida, amizade, limiar, recuo, armadilha, conforme as peculiaridades das interações e negociações, sempre complexas e dinâmicas.

Se formos para outra formulação sobre a hospitalidade, aquela bastante cara a Derrida, veremos que ele também indica uma espécie de condição ideal, a de uma “pura hospitalidade”. Embora já indique dúvida sobre a existência concreta dela, Derrida a toma como um “polo de referência” e a enuncia como uma situação que não pressupõe contrato: “nenhum contrato é imposto para que o evento puro da acolhida ao outro seja possível” (DERRIDA, 1999, p.112). Diante desse polo de referência, que é justo a defesa de uma ausência de pressuposto, ele diz mais adiante sobre a necessidade de uma criação poética da hospitalidade, submetida às circunstâncias singulares. Trata-se aí de uma atenção à contingência dos encontros, que demandam uma “responsabilidade ao outro”, noção que Derrida associa à ideia de hospitalidade, feita da atenção às singularidades, reinventada constantemente, ainda que essas invenções negociem com algumas convenções, leis ou estruturas de acolhida. Nesse texto, Derrida tem por horizonte, sobretudo, a acolhida ao estrangeiro, interferindo ainda em um debate no campo das migrações. Mas interessa aqui, sobretudo, tomar essa reflexão como estreitamente ligada a um pensamento ético contido no pensamento desse autor, que alerta para a necessidade de que a singularidade de cada encontro permita reinventar uma língua, uma cultura, um estilo (DERRIDA, 1999, p.114).

A linguagem da hospitalidade deve ser poética: é preciso que eu fale ou que eu escute o outro, ali onde, de certa maneira, a linguagem se reinventa [...]. Eu não invento a língua. Mais ainda assim é preciso que a cada vez que eu digo ao outro: ‘vem, entra, faz como se estivesses em tua casa’, que o meu ato de acolhida seja como que o primeiro da história, seja absolutamente singular (DERRIDA, 1999, p.113).

Nos curtas que analiso, diante das condições de intimidade e familiaridade já existentes entre quem filma e quem é filmado, uma cena da hospitalidade poderia ganhar nova modulação. Aqui há também uma entrada na casa do outro, as avós, mas a partir do laço familiar com o espaço e com as moradoras. Ainda assim, seria preciso constituir também, na cena fílmica, uma proximidade ligada ao instante da filmagem, que demanda fabricação naquele instante específico, elaborado com o cinema: dizendo de outra maneira, ainda que um campo prévio de relações possa dar condições de possibilidade ao filme, há um tipo de relação bastante singular que se tece no acontecimento mesmo de uma cena, a partir da própria mediação da câmera. É por isso que a questão posta por Renata durante *Ficar trouxe até aqui* se impõe ao filme como uma espécie de teste, sem dúvida em

meio a uma leveza, para a própria presença do cinema ali. A resposta de Dona Eunice é a inscrição, na cena, de uma acolhida, uma disponibilidade à realização fílmica que adentra sua casa. Os filmes tentarão, assim, inventar suas metodologias para mobilizar a própria cena, construir também suas formas de proximidade a partir de um trabalho da imagem que, simultaneamente, é afetado pelas interações em cena e modula o campo dessas relações, recombina uma intimidade prévia com outro elemento, a própria partilha do cinema.

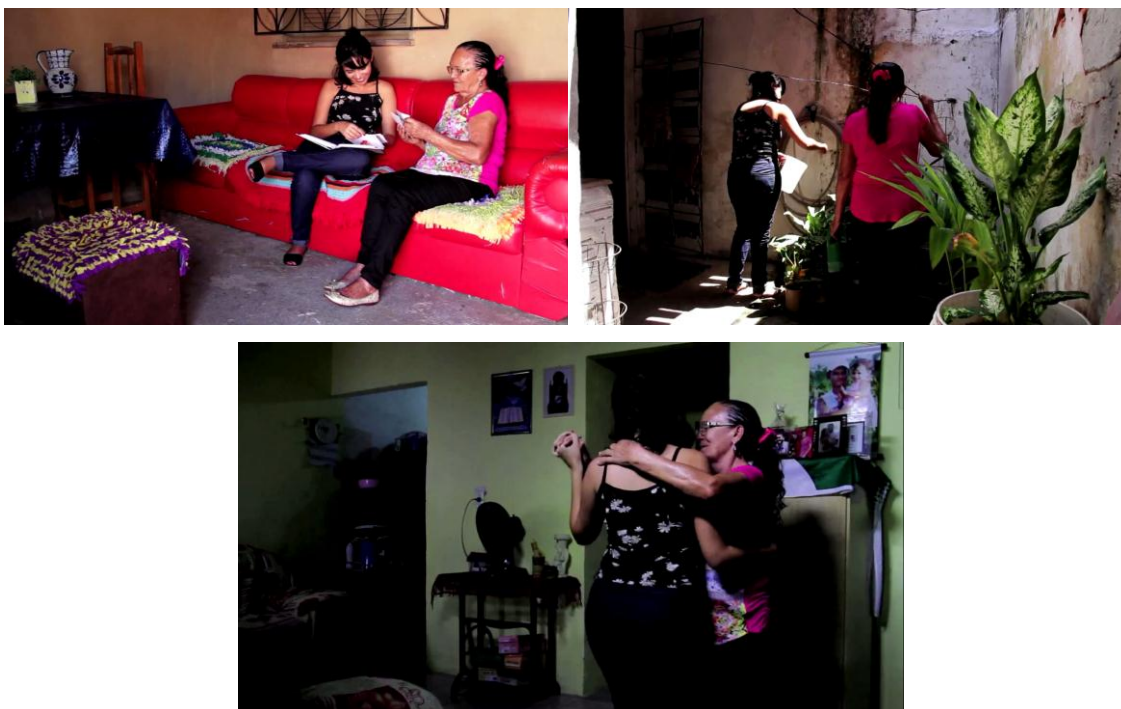
Etnografias domésticas

Poderíamos considerar nesses dois curtas-metragens algo próximo ao que Michael Renov (1999) já caracterizou como uma “etnografia doméstica”. O autor discute filmes²¹ que voltam a câmera para o outro, mas em contextos que já reconfiguram a própria situação tradicional da etnografia. Esse outro, conectado por certa relação de consanguinidade, permite um processo de travessia por si mesmo e convoca algum movimento de implicação por parte de quem filma. No termos do próprio Renov, estaríamos diante de uma espécie de extensão da autobiografia. Numa instabilidade discursiva, esse procedimento coloca quem filma e quem é filmado numa possível reversibilidade, dada a intimidade em jogo, possibilitada pelo enlace familiar.

Renov chega mesmo a dizer que a solicitação da câmera por parte do familiar filmado se transforma em um acontecimento recorrente em muitos desses filmes, normalmente tomando de surpresa quem filma. De alguma maneira, essa solicitação é muito mais frequente aqui do que em outros filmes de inspiração etnográfica, por conta dessa proximidade que existe entre aqueles que interagem na cena. Esse outro não está numa posição completamente deslocada da cultura e da experiência de vida de quem filma. Com certa provocação, Renov chega a dizer: “Ao abandonar qualquer pretensão para um autorizado e generalizável conhecimento de um sobre o outro, a etnografia doméstica escapa ao remorso

21 Trata-se de filmes variados, sobretudo ligados a um contexto de filmes experimentais dos Estados Unidos nos anos 1990, como *Sink or Swim* (1990), de Su Friedrich, *Tomboychik* (1993), de Sandi DuBowski e *Delirium* (1993), de Mindy Faber. Poderíamos lembrar, ainda, em outra toada e contexto, um projeto de Jean Eustache: *Numéro Zéro* (1971), a versão longa, e *Odette Robert* (1971), a versão curta para televisão. O dispositivo é bastante simples e se dedica a uma conversa com a avó do cineasta, Odette Robert, em recursos mínimos atentos à palavra.

colonialista ao qual já se referiu Lévi-Strauss. O *self* e o outro encontram-se em casa mais do que na praça da cidade” (RENOV, 1999, p.153).



Em *Ficar me trouxe até aqui*, Eunice é indagada por Renata sobre os namorados, aborda brevemente as alterações pelas quais o bairro já atravessou, é evocada por Ana Carla pelos momentos de dança no “Forró do Titico”, que podemos supor ser um lugar de festa na região. Captamos, na conversa, ecos da trajetória histórica de processos de remoção para a construção do Aeroporto Internacional de Fortaleza, localizado logo ao lado do bairro da Serrinha (um dos elementos mais pontuais da história coletiva, remetida na conversa em casa). O encontro com a avó permite indagar aspectos do passado pela atenção à decantação do cotidiano, em meio ao presente dos hábitos vividos em casa. O encontro com a avó permite uma entrada na intimidade da própria família, na história privada, subjetiva, a partir do desejo em perscrutar pequenos detalhes da vida daquela que percorreu trajetórias em outras épocas. E, ainda, algo que me parece fundamental: o filme nos sugere, por meio das discretas alusões ao fora da casa, que a vida de Eunice em muito extrapola a experiência no interior da casa, o que me parece ser acionado pelo filme por, pelo menos, duas maneiras: tanto na montagem – penso no recurso de ligar a história de Ana com a de Eunice, por meio

da alusão ao Forró do Titico, como uma maneira de já localizar a avó em outros lugares da cidade; como na relação entre Renata e Eunice, na cena – penso naquelas perguntas de Renata que tentam despertar comentários sobre a vida da avó, que conforme ouvimos, em muito extrapola um espaço interior, além da própria dança em cena, que parece fazer o curto-circuito entre o dançar numa festa (no Forró do Titico, talvez?) e o dançar em casa²².

E nesse caso do filme de Renata, o método ganha um aspecto importante a ser destacado. Voltar-se para a avó, com o cinema, tem aqui a particularidade de uma *exposição* da própria cineasta na cena fílmica. É, sobretudo, no segmento com Dona Eunice, que Renata evidencia sua implicação no trabalho fílmico e elabora uma *performance* conjunta com sua interlocutora, seja deixando transparecer intervenções para mobilizar a fala da avó, num nível mais discreto dessa participação, seja adentrando o espaço filmado de modo a compartilhar mais corporalmente as ações realizadas – aguar as plantas da casa ou ver fotos no sofá da sala, também enquanto conversam em torno de fios da memória, ou ainda, momento emblemático, dançar com a avó, na sequência que tomarei adiante como ponto em que culmina uma mútua implicação na cena fílmica.

Poderíamos dizer que Eunice e Renata se encontram na cena fílmica a partir, especialmente, de dois procedimentos centrais, que se efetuam de maneira cruzada. Um deles é essa estratégia mesma de criar uma cena de conversação, de buscar modos para desencadear a palavra e a elaboração sobre o passado e o presente. Esses momentos se espalham pela casa. Por meio de conversas no quintal ou na sala de estar, em meio ao aguar das plantas, e ainda por meio da solicitação pontual de fotografias²³, Eunice e Renata percorrem fagulhas do

22 Assinalo essas complicações entre dentro e fora, que me parecem mostrar como o filme busca esses elos, mesmo quando está dentro de casa, com a avó. Como dizíamos, os segmentos com Ana Carla não cessarão de também expor a presença na rua. Pontualmente, gostaria ainda de remeter a discussões traçadas pela geógrafa Doreen Massey, que no seu livro “Space, Place, and Gender” (1994), a partir de pesquisas no contexto do Reino Unido, aponta para as maneiras pelas quais “espaço e lugar são importantes na construção de relações de gênero e nas lutas para mudá-las” (1994, p.179). Ela aponta, por exemplo, justo para “a construção do ‘lar’ (*home*) como lugar da mulher” (1994, p.180) e expõe, nas análises, as construções e embates diante das marcações que se associam à separação espacial entre lar e local de trabalho. Remeto aqui, especialmente, à parte III do livro e, particularmente ao ensaio escrito com Linda McDowell e intitulado “A Woman’s Place?”.

23 Tanto em *Ficar me trouxe até aqui* quanto em *Casa da vovó* (e ainda em alguns outros filmes que discutiremos mais adiante), fotografias são convocadas com efeitos diversos para a escritura fílmica. No caso do filme de Renata Cavalcante, há uma convocação mais pontual, especialmente

passado, mas, sobretudo, expõem para o espectador esse processo mesmo de encontro entre elas, no qual a mediação da máquina cinematográfica se imbrica aos aspectos cotidianos da casa, em seu fluxo. A realizadora busca, assim, construir em cena diferentes formas de conversa e de escuta, para desencadear a palavra da avó a respeito das próprias memórias. Nessa negociação, aberta ao risco, é ela mesma, Renata, que é indagada em devolução e se dispõe a uma elaboração conjunta de si, a participar do processo de se fazer na imagem, ora falando, reagindo a uma pergunta da avó, ora entrando em cena para participar das mesmas atividades que habitam a casa.

A conversa com a avó se passa sob a condição de uma necessária implicação no próprio gesto de se expor. Cena emblemática da exposição: enquanto a imagem nos revela uma mesa e duas cadeiras, Renata e a avó conversam no espaço fora de quadro. A avó pergunta sobre a profissão de Renata: “A minha filha se sente feliz por ser jornalista?”. Ao que ela responde baixinho, quase num sussurro, de início: “vó, eu não sou jornalista... eu larguei a profissão. Aí agora... eu nem sei, tô tentando ver aí”. As duas riem juntas. Renata continua: “fazer filme, né, vó?”. É como se aqui fosse possível um encontro fundamental entre Renata e Dona Eunice, nessa cumplicidade contida na confissão de uma incerteza, do “tô tentando ver aí”.

A questão de uma exposição em conjunto me parece uma das questões caras ao modo que este filme encontra para se articular à experiência do encontro. Trata-se tanto de encontrar modos de se permear pela presença de Dona Eunice – e também de Ana, com a montagem –, mas também de não abrir mão do risco da

com o intuito de despertar a narração. A respeito do uso da fotografia no cinema, especialmente em filmes autobiográficos de cineastas que transitam constantemente entre essas duas formas de expressão, remeto ao ensaio de Philippe Dubois (2012) a respeito da noção de uma *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno, em aproximações a cinco filmes: *Les Années-déclic* (1983), de Raymond Depardon, *Ulysse* (1982), de Agnès Varda, *Conversations in Vermont* (1969), de Robert Frank, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), de Chris Marker e *(nostalgia)* (1971), de Hollis Frampton. “Cada filme é um dispositivo de imagem e de palavra, de cinema e de foto, que se revela exatamente comparável a um modelo de memória e de imagem mental” (DUBOIS, 2012, p.4). Em estudo sobre documentários brasileiros, essa questão também toma a atenção de Glaucia Cardoso Vale. Em um dos seus artigos (VALE, 2016), a autora examina a convocação de imagens de álbuns de família, na cena fílmica, com distintas consequências em três filmes: *Acácio* (2008), de Marília Rocha, *Nos olhos de Mariquinha* (2008), de Cláudia Mesquita e Junia Torres, e *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho. Destaco aqui o aspecto que a fotografia toma para o narrar, sendo “apenas uma chave para o passado rememorado, embora não se possa restituí-lo”, como diz Vale (2016, p.94). A aproximação entre filmes heterogêneos “reside no gesto de tatear com mão (e olhos) o passado, tornando-o mais uma vez presente na imagem” (VALE, 2016, p.104).

cena. O método de *Ficar me trouxe até aqui* implicaria assim duas partilhas: compartilhar o ato de fazer imagens com Eunice e Ana, e simultaneamente disponibilizar-se, na cena, a uma aparição também compartilhada. Jorge Larrosa Bondía fornece uma bela chave para pensarmos a noção de experiência como instância da exposição e como aquilo que cinde a própria oposição entre atividade e passividade. É assim que o autor vai propor que o sujeito da experiência seja definido por “uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (BONDÍA, 2002, p.24). Bondía dá ênfase a uma ideia de um sujeito da experiência como “sujeito ex-posto”, conforme ele grafa a palavra para explicitar o argumento²⁴. Tomando aqui essa formulação de Bondía para a especificidade da cena fílmica, poderíamos dizer que *Ficar me trouxe até aqui* tem na evidenciação do antecampo²⁵, na entrada da realizadora na cena fílmica, um método que permite uma exposição compartilhada, sem ignorar também distâncias ou abrir mão da condução do filme, mas fazendo dessa tarefa uma

24 Ainda segundo Bondía (2002): “Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a ‘o-posição’ (nossa maneira de opormos), nem a ‘imposição’ (nossa maneira de impormos), nem a ‘proposição’ (nossa maneira de propormos), mas a ‘exposição’, nossa maneira de ‘ex-pormos’, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ‘ex-põe’. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (BONDÍA, 2002, p.25).

25 Em um de seus textos a respeito das “formas do antecampo”, André Brasil (2013) sugere que, no filme *A falta que me faz*, de Marília Rocha, a exposição do antecampo tem uma dimensão reflexiva discreta, não imposta pela montagem, prevalecendo o aspecto relacional. No filme, a diretora, por diferentes momentos, expõe dúvidas, compartilha silêncios, se vê chamada a participar da cena, por meio de perguntas dirigidas pelas personagens filmadas. Trata-se, dizendo com o autor, de “um antecampo constituído de escuta, esquivas, silêncios e latências; feitos de algumas confidências e pequenos desconcertos” (BRASIL, 2013, p.589). Retomo aqui essa análise, porque me parece importante considerar essa dimensão relacional, que me parece estar engajada na estilística de *Ficar me trouxe até aqui*. Sabemos ainda dos limites que uma exposição do antecampo pode ter: a esse respeito, valeria retomar ainda o momento de outro texto sobre o filme de Marília Rocha, escrito por Cristiane Lima e Carla Maia (2015), que ao descreverem a proximidade tão cara ao longa, apontam para os limites e distâncias que o filme também se sabe atravessado. “Cabe indagar os limites da reversibilidade de posições, sobretudo quando as tensões são suavizadas por um silêncio prudente ou por um recuo em nome da cautela e da discrição, por parte daqueles que filmam. Aos que ocupam o antecampo, a exposição (ou sua medida) permanece como escolha, não como pacto” (LIMA e MAIA, 2015, p.25). Cada estratégia fílmica é sempre repleta dos seus impasses, como temos visto. Para *Ficar me trouxe até aqui*, sabendo também dessas distâncias, tentaria passar a seguir a outro momento, que me parece de intensificação do compartilhamento.

abertura ao risco e encontrando na partilha da câmera uma possível contraparte: a partilha da aparição em cena.

Finalmente, associado ao conversar, outro modo de encontro na casa, sempre envolvendo exposições mútuas, entre Renata e Eunice, tem a ver com um deslocamento da palavra para o gesto – ou ainda para as relações do corpo na cena. Em dois instantes, Renata e Eunice, embaladas pelo ritmo de músicas colocadas na sala de estar, se encontram pelas vias do dançar. Na primeira dessas sequências, as duas estão bem juntas, envolvidas pelo forró, enquanto a câmera é colocada em um canto, fixa, a observá-las. Mas é o segundo instante, em especial, que parece bastante paradigmático do compartilhamento tecido pelo filme e do encontro que Renata e Eunice travam entre si e elaboram por meio de uma habitação conjunta – tanto da imagem, do ato de se filmar, quanto da casa, da prática de morar.

Essa é a sequência final do filme, que já surge com o embalo da voz de Núbia Lafayette, na canção “Casa e Comida”, escolhida pela própria Eunice e colocada como que em direto: trilha lançada ao vivo. Quem filma é a avó. Renata está em quadro, a câmera fica bastante próxima dela. Eunice filma a neta dançar e observa o rosto dela pela câmera, sublinha os gestos, acompanha os movimentos das mãos no ar, os pés descalços que sentem o chão. Desenhando um movimento vertical, o quadro recorta sempre fragmentos mais fechados. Renata fecha os olhos por um momento e ao abrir, sorri – para a avó, para a câmera. A câmera permite olhar já uma tela, filmar e ser espectadora, simultaneamente. São também imagens fabricadas segundo uma espécie de tatear pelo espaço e pelo corpo, como se fosse possível descobrir as próprias capacidades dessa câmera, na medida em que a imagem se elabora.

Num instante, sem que haja qualquer corte, a cena mudará de perspectiva e passará por uma reversibilidade. A montagem abriga esse momento preciso de passagem e sustenta a duração do plano. E então, Renata diz: “Agora sou eu, vó”. Dirigindo as mãos ao antecampo, ela vai trocar de posição com Eunice: se antes ela dançava e era filmada, agora passa a filmar quem dança. Todo um trânsito entre lugares e gestos vai acontecer. Quase nesse mesmo instante, como que por uma sincronia perfeita, a canção que ouvimos durante toda a sequência chega ao momento do refrão: “Não é só casa e comida que faz a mulher feliz”.

O plano é sustentado, segue sem cortes. Agora quem filma é Renata, que olha para a avó dançar. Olha com a câmera e instaura essa dança na casa como gesto do qual o cinema participa. Eunice tira as chinelas, coloca-as no cantinho da sala. O plano agora é mais aberto, Renata repete o gesto da avó, aquele de movimentar a câmera verticalmente, captando desde o sorriso no rosto aos movimentos dos pés no chão. Eunice dança e bate palmas levemente. Ela canta, com Núbia: “Repito o que todo mundo diz/Não é só casa e comida que faz a mulher feliz”. Enquanto a dança segue, os créditos finais passam a subir. “Vou botar aqui, pra gente dançar juntas”, podemos ouvir Renata dizer, como se fosse preciso deixar por um instante a câmera de lado, para que a dança em conjunto tenha lugar sem a tarefa de manusear o aparato.



Há certamente diferenças nos modos de se relacionar com uma câmera, mas em alguma medida, quando Renata e Eunice partilham esse momento carregado de improviso, de entrega mútua, elas parecem descobrir juntas uma relação e um campo de possibilidades com a imagem. Em um plano imediatamente anterior a essa sequência, Renata dizia para a avó, que filmava a casa: “A senhora pode fazer cinema, vó”. *Ficar me trouxe até aqui* desenvolve um movimento de aproximação entre neta e avó, pela via dessa possibilidade de que o manejo de uma câmera seja também uma maneira de acolher a experiência de Eunice no cinema. Junto com a escuta da palavra da avó e com a atenção aos relatos, aos objetos, aos gestos que compõem Eunice, o filme busca ser contagiado também pela experimentação que ela passa a fazer da própria casa, de uma fresta para a rua, da dança com a neta, a partir da câmera colocada nas mãos.



Se em *Ficar me trouxe até aqui*, uma das imagens feitas por Dona Eunice é marcada pela situação de limiar entre dentro e fora, organizando um ponto de vista vindo da casa para a rua, em *Casa da Vovó*, é Dona Zelita que surge na entrada da casa, também em zona fronteira com a rua, e observada desde o ponto de vista de alguém que passa pelo espaço exterior. É essa imagem que abre o filme, inscrição da presença mesma de quem abre as portas e acolhe a experiência do cinema no seu interior. O filme se abre com uma exposição da casa ao fora, digamos assim, num limiar e iminência com o momento de adentrar.

Aqui, não é a captação da palavra que estrutura o dispositivo fílmico, mas um procedimento que passa a desenhar outros sons, sobretudo não verbais, como quem chega para sentir a respiração de uma casa, em uma tessitura sempre entremeada pelas reverberações do mundo lá fora, na vizinhança. Quando a palavra surge, ela chega vindo da televisão ou do rádio, ou ainda é o canto das crianças a reverberar pelo ambiente.

Se a palavra não tem o primado na escritura, é sobretudo pela instauração de atmosferas que se guia o filme, numa construção formal bastante rigorosa que privilegia a aparição dos ambientes internos, gerando o trânsito entre momentos na sala de estar, no quintal, na cozinha, no banheiro. A câmera capta os detalhes que são indícios de uma presença religiosa no cotidiano: símbolos cristãos espalhados em alguns cantos, momentos de escuta da oração no rádio. Na casa de paredes recobertas por uma iconografia católica, ouve-se um programa de rádio, no qual Padre Reginaldo Manzotti, conhecido por suas emissões radiofônicas, pede bênção para as casas dos fiéis.

O filme parte de uma proximidade com o universo filmado, e o seu título sem dúvida já situa o espectador diante de uma cena que é marcada por laços

afetivos, por memórias pessoais, por uma implicação concreta daquele filma com as pessoas e o espaço filmado. Ao mesmo tempo, poderíamos dizer que essa proximidade ganha corpo por meio da elaboração de uma posição discreta na cena fílmica. Os modos de tocar a experiência cotidiana da casa privilegiam o olhar desde o ponto de vista de um observador – certamente, uma espécie de observador privilegiado, que tem intimidade para caminhar pelos espaços privados da própria família, para se instalar ali por um tempo com uma câmera e para evocar a memória por meio de fotografias de álbuns familiares.

Se falamos de uma posição mais discreta, é porque aqui a implicação de quem filma guarda indícios menos evidentes do que aqueles elaborados por *Ficar me trouxe até aqui*. Em verdade, se a dinâmica do curta de Renata se orientava pela pesquisa de modos de exposição conjunta, aqui talvez estejamos em outro regime, ligado aos traços, aos vestígios, ao que não fica de todo exposto, mas sempre sugerido, sinalizado: se a hospitalidade aqui se materializa, especialmente, por um recolhimento de quem está no antecampo, ela também acontece em meio a uma intervenção formal, que encontra na composição de cada quadro a possibilidade de construir, com aquela morada, uma experiência de estar ali. É um filme que sustenta uma constante interrogação sobre o fora-de-campo, num trabalho mobilizado a introduzir um corte no visível: o quadro é um limite, uma borda, uma fronteira, que demarca os espaços a serem revelados e que salienta toda uma indagação a respeito do que transborda aqueles limites, sejam os espaços e as pessoas, seja a própria dinâmica de negociação para caminhar por ali²⁶.

Sem dúvida, a escritura documentária resguarda uma espécie do ponto de vista interno, que conhece intimamente aquele lugar e que é acolhido por cada dobra de corredor e por quem habita aqueles cômodos. Diante dos encontros com as crianças, já podemos ver, de saída, momentos em que se evidenciam os traços de intimidade entre quem filma e quem é filmado: Victoria rodopia logo no início com a câmera e, em outro momento, olha fixamente, para o aparelho, e também

26 Como já disse Comolli (2010), no início de texto sobre alguns filmes de Pedro Costa, o quadro tem uma dimensão de corte constitutiva: é isso que distingue o cinema dos acontecimentos visuais que o autor costuma chamar de “espetáculos”, estes que não têm foras, não têm restos. É a natureza mesma de artifício de todo quadro que irá constituir um dos trabalhos do cinema, que reduz o campo visual ordinário, por meio de um trabalho. Eis então o paradoxo potente: esse trabalho do artifício, feito de restrição e extração é, como segue Comolli, justo aquilo que abre e chama ao não visível (COMOLLI, 2010, pp. 87-88).

para o antecampo, revelando um sorriso ao final. Mas, no filme de Victor de Melo, não se trata de adentrar a cena ou mesmo de expor a mediação com os familiares filmados, de estabelecer com eles conversações ou interações mais explícitas. O trabalho da proximidade aqui, poderíamos arriscar, diz respeito, sobretudo, à contiguidade com a própria estrutura física desta casa e a todo um campo de ressonâncias que ela reverbera. É, especialmente, no exame dedicado e demorado às superfícies, aos sons, às marcas, aos hábitos, às repetições, que se tece o filme. A escritura dedica à casa um primado de tal maneira intenso, que constrói mesmo alguma sensação de clausura em dados momentos.

Uma das cenas finais é emblemática a esse respeito, quando vemos um conjunto de pássaros em gaiolas. Ao longo de todo o filme, os cantos deles povoam a banda sonora. A todo instante, os pássaros estavam no fora-de-campo. Quando eles finalmente aparecem – vemos as gaiolas reunidas na sala de estar, agrupadas em sofás e cadeiras –, a operação de filmar a casa sofre um sutil deslocamento na sua estabilidade. Em um movimento circular de câmera, percorre-se todo esse espaço onde estão as gaiolas. Mas, para girar, há uma dificuldade. Com um deliberado entrave, a câmera não gira de modo suave, mas aos solavancos, acometida por uma mecânica de interrupções. Tudo se passa como em meio a um deslocamento travado, bloqueado, submetido a limites. Talvez não seja possível exibir essas gaiolas de modo displicente. É preciso, então, impor alguma dificuldade para o olhar, que não deve acontecer como varredura, mas é fisicamente marcado por entraves. É preciso que também a câmera estruture uma sensação que perpassaria o acontecimento interno à cena. Filmar pássaros em gaiola, dispostos numa sala de estar, se transforma não apenas em um ato interessado no que está diante da câmera, mas também permite elaborar, no próprio movimentar do aparelho, uma expressividade que introduz nesse movimento algo da ordem de barreiras físicas.

Nesses pequenos gestos, *Casa da Vovó* complexifica a sua escritura da observação e assinala também outros movimentos de filmar a casa. Por meio de intervenções discretas, seja no ato da tomada, seja na montagem, é o próprio trabalho do cinema que se apresenta em sua espessura, capaz de introduzir, formalmente, um conjunto de camadas que interrogam o real. São instantes que sublinham, sobretudo, a dimensão de artifício do cinema, tomando isso como

possibilidade analítica do mundo vivido, com a consequência de nos fazer sempre pensar que a passagem da casa para a imagem é, necessariamente, mediada. E essa marca do cinema enquanto um artefato, enquanto máquina produtora, é ainda mais acentuada nos instantes em que as operações de memória desse filme se expressam. Trata-se, especialmente, do dispositivo singular que o curta encontra para cruzar fotografia e cinema, gerando intercâmbios temporais no mesmo gesto de dedicar-se a toda essa elaboração do espaço doméstico.

No movimento de percorrer com a câmera esse território interior, o cineasta não deixa de revelar traços da sua própria infância e momentos vividos pelos parentes em outras épocas, quando passa a solicitar imagens dos álbuns de família. Ele vai cotejar, em instantes pontuais, as imagens captadas no presente da filmagem com essas outras, vindas de um arquivo privado. Como víamos em *Ficar me trouxe até aqui*, também neste curta testemunhamos o recurso de solicitar imagens fixas do passado para acionar um jogo com a memória.

Nesse caso, a operação se dá a partir de outro manejo formal e já sem o propósito de mobilizar uma narração. É por meio de um recurso de sobreimpressões que a montagem do filme imbrica as fotografias dos álbuns familiares com as imagens captadas no presente²⁷, articulando, com isso, duas temporalidades e dois regimes imagéticos num só e mesmo plano. E mais ainda, o procedimento se dá de tal maneira que nos sugere um curioso efeito de incrustação dos arquivos nas estruturas concretas da casa: é como se as fotografias surgissem em lenta impressão nas superfícies da casa de hoje.

Os espaços filmados no presente se tornam, nesse gesto, quase que um anteparo para o processo de sondar os arquivos de uma família. Quero dizer, com isso, de um efeito singular que parece ser criado pela sobreimpressão. Em alguns momentos, a operação faz pensar numa projeção, como se a casa se tornasse o lugar para o ato de projetar um antigo filme de família, feito com fotografias – uma casa que se transforma em espaço para ver imagens de outra maneira: fotos de

27 Poderíamos remeter este recurso ao que Philippe Dubois (2004) já situou como algo constitutivo de uma estética do vídeo, como numa mixagem de imagens, que desloca a experiência visual da lógica sucessiva, de uma sintagmática ou de uma montagem horizontal, para algo da ordem de uma acumulação vertical, “sob o paradigma da própria imagem (donde a ‘composição de imagens’ e a ‘espessura de imagens’)” (DUBOIS, 2004, p.89). A montagem é incorporada ao interior de um mesmo espaço de imagem. “Tudo está ali ao mesmo tempo no mesmo espaço” (DUBOIS, 2004, p.90).

família vistas em espaço doméstico (aqui é, sobretudo, o espectador, um visitante, que verá essa espécie de projeção, como que acolhido nessa situação, uma vez que não se trata de filmar os próprios moradores diante das fotografias).

O gesto de escavar os álbuns se conjuga, assim, a um virtual ato expositivo, como quem instala o arquivo familiar na própria casa e convida para uma reativação desses materiais, postos em movimento junto ao fluxo atual da casa. Uma parede, uma cozinha vazia e a porta sanfonada de um banheiro podem, de súbito, acolher um conjunto de rastros do passado, que remontam a momentos das vidas de quem compõe ou já compôs aquela casa. Elas revelam o avô Walmir e outros membros da família. Trazem, por vezes, o próprio cineasta, quando era ainda criança. Mostram dias de aniversário, de eleição, idas à praia e ao sertão. Essas imagens se tornam assim, tanto pontes com outros tempos, quanto frestas com o espaço exterior, somando-se às ocasionais vistas de dentro da casa para a rua, através das grades do portão.

Esse arquivo ressurgiu colorido, em contraste com as filmagens feitas no presente, em preto-e-branco. Na sobreimpressão entre essas matérias, as fotografias enchem o filme de cores. Aqui, curiosamente, são as imagens de arquivo que trazem a presença do colorido, são elas que vão possibilitar todo um conjunto de tonalidades para os espaços da casa, vistos sempre em preto e branco. O espaço da morada é povoado, assim, por cenas do passado: a cozinha vazia, captada em um plano fixo no instante das filmagens, passa a ser habitada por várias pessoas em antigas celebrações de aniversários. Enquanto isso, na banda sonora, elaborada no presente, algumas crianças cantam um “Parabéns da Xuxa” que parece atravessar também tantas gerações, desde que foi lançado em 1987: “Hoje vai ser uma festa/ Bolo e guaraná/ Muito doce pra você”.

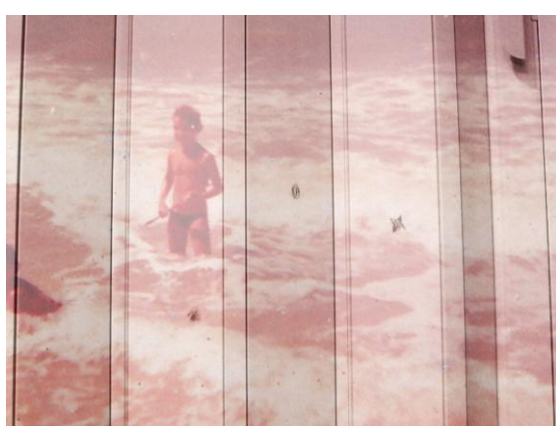
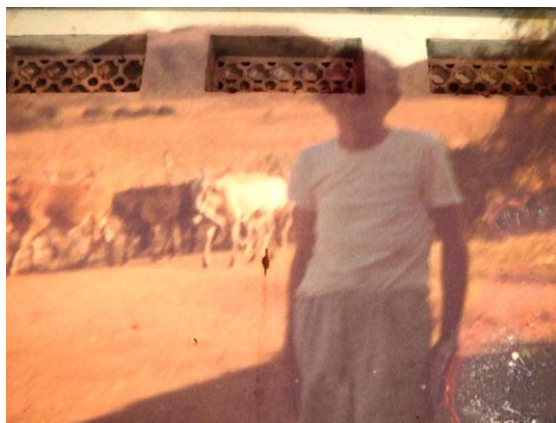
As marcas do tempo se materializam nessas fotos, algumas já mais desbotadas, o colorido fugidio, mudando tonalidades. Com o recurso da sobreimpressão, uma porta sanfonada de banheiro torna-se, repentinamente, o lugar preciso e concreto de fulguração do passado no presente. Num instante, ela se abre, a criança estava por sair. Quando ela se fecha novamente, a máquina do tempo volta a se instalar na casa. Como diz Janaina de Paula (2013), essa convocação das fagulhas do passado diz menos de uma cisão entre dois períodos históricos e geracionais bem demarcados do que de uma íntima contaminação

entre eles. Remeto aqui a um momento da análise atenta que a pesquisadora já desenvolveu ao longo de um capítulo inteiramente dedicado ao filme de Victor de Melo. Ela diz justo de um coengendramento entre passado e presente, que se dá por meio desse gesto cinematográfico que convoca acontecimentos do passado para coabitar a cena caseira do presente:

A imagem do presente termina por ser, em si mesma, a continuação daqueles álbuns de família da origem, aos quais agora se acrescentam de certo modo recordações novas ou repetições de cenas de infância, na alternância de gerações que cresceram aos cuidados daquela fortaleza erguida pela avó. [...] A casa é o nosso canto no mundo, nosso primeiro território afetivo. O menino Victor vive a casa de sua infância reunindo lembrança e imaginação, assentando paredes com seus devaneios de alegria, inocência e proteção e ao mesmo tempo duvidando de sua solidez. Todo um passado vem viver na casa através daquelas fotografias de infância. (PAULA, 2013, pp. 61,62).

Nesse dispositivo de sobreimpressões, *Casa da Vovó* parece fazer do espaço doméstico uma pequena máquina do tempo, que ativa lembrança e imaginação, para retomar duas palavras que me parecem tão importantes no texto de Janaina de Paula. Por meio das artimanhas do cinema, a casa vira um lugar que acolhe, nas suas espessuras, uma rememoração. Essa maneira adotada pelo filme para convocar fotografias produz um afastamento sutil do tom que vai predominando na abordagem, aquela da observação paciente do cotidiano, das atividades domésticas, dos sons de televisão – e mesmo o da clausura, agora que boa parte das imagens nos arremessam para outros espaços, para um banho de mar ou para uma paisagem do sertão.

Nesses instantes de fulguração, há uma marca deliberada do artifício, que não deixa de vir com certo tom mágico e fabular, contribuindo para o cotejo com o passado no aqui e agora do filme e da casa, a partir de um gesto que ressalta a operação cinematográfica, no seu intenso laço com o trabalho da própria memória, no que poderíamos retrazar diálogo com aquela discussão de Dubois (2012), a que aludimos. Retomaria aqui outro momento do texto do autor, quando diz que os dispositivos empregados pelos filmes podem ser “tanto conceito quanto forma, tanto maquinação quanto maquinaria” (DUBOIS, 2012, p.5). Em *Casa da Vovó*, parece que o filme encontra um dispositivo formal que faz também da própria morada esse lugar de maquinação e maquinaria, traçando com ela uma intrincada composição.



Diante das paredes da casa, as imagens do avô de Victor, Walmir, surgem acompanhadas de uma canção que parece ser tocada em uma vitrola. Nos primeiros versos de “Capela”, a experiência da nostalgia parece já surgir:

Quanta saudade sinto da nossa casinha
Bem pertinho da pracinha da matriz lá do lugar
Ainda criança eu vibrava de alegria
Ouvindo a melodia dos sinos a tocar
Quanta saudade das fogueiras de São João

Habitar a casa da vovó com o cinema acontece com o empenho em convocar outros momentos desse habitar. O gesto do filme produz uma entrada na casa, que a transforma em espaço de rememoração e mesmo de produção de possibilidades. A garrafa de Fanta parece se instalar, efetivamente, na mesa da cozinha vazia. Postas ali, em trabalho no presente, essas fotografias moram, em grande escala, na casa de Dona Zelita. Ao revisitar o arquivo, a montagem o torna vivo e participante da própria elaboração da casa. Revisitadas, as fotografias ressaltam a possibilidade de coabitação entre tempos. Se toda casa pode ser marcada por traços de lembranças, de acontecimentos do passado, de hábitos e gestos vividos pelos que

por ali passaram, *Casa da Vovó* elabora mais uma possibilidade de conceber essa estreita relação entre morada e memória, entre habitar e recordar. Na formulação do filme, a casa se transforma em uma pequena máquina imaginativa, capaz de entrelaçar passado e presente num só e mesmo plano.

Por meio das metodologias desenvolvidas por esses dois curtas, duas ideias distintas de casa são compostas: e com elas, duas formas singulares de pensar a proximidade, em meio ao espaço doméstico familiar, e a memória, no diálogo geracional que acaba adentrando as escrituras. Como apontamos ao longo das análises, *Ficar me trouxe até aqui* tem como questão singular a aposta na implicação e na exposição: se a própria cineasta adentra a cena, nas variadas conversas com a avó e nas danças com ela, parece haver aí uma maneira possível de colocar-se junto, na cena, para aceitar os desdobramentos de ser também um corpo filmado – e que filma. Também no que concerne aos modos de aparição de Ana Carla, o filme encontraria, na sua montagem, uma maneira de fazer da sua forma uma composição heterogênea entre as três presenças que se disponibilizam a surgir na imagem. O percurso do curta parece, assim, nos apresentar um processo mesmo de investigação sobre como compartilhar uma escritura e uma cena, com todos os impasses e desafios dessa busca: dançar com a avó parece ser uma das formas de abraçar radicalmente esse engajamento na cena, na produção em conjunto, na habitação de uma casa.

Numa outra toada, *Casa da Vovó* investe em duas estratégias aparentemente paradoxais, mas que ensejam aí justamente posturas complementares: constrói um recuo, em meio à proximidade; investe numa marcação rígida do quadro, que ao recortar um campo, sugere uma profusão de elementos no fora-de-campo, a transbordar esses quadros compostos e estáveis (na maioria das vezes). Fiz alusões à sensação de clausura e, de alguma maneira, recuei também de proposições mais interpretativas ou de natureza significativa para essa construção, que podem desenvolver ricas consequências em outras análises. Em alguma medida, gostaria de destacar, especialmente, o interesse do cinema em se colocar nesse espaço de intimidade como elaboração de uma atmosfera, que passa pela

própria investida da imagem e no seu uso formal, tomados aqui como modos de instalar o espectador na habitação sensorial de uma casa. Especialmente, no mecanismo singular de sondar uma memória, o filme nos ensina também que aquela morada abriga tanto aqueles componentes inscritos materialmente no presente, mas um conjunto de histórias, lembranças, trajetórias – vividas seja naquele mesmo espaço, seja em outros lugares. A casa da vovó é tudo isso – e certamente muito mais, como sugere o fora-de-campo.

PARTE II: CONSTELAÇÕES DO MORAR

A vida não é uma sucessão de lanternas de carruagens dispostas em simetria; a vida é um halo luminoso, um invólucro semitransparente nos envolvendo dos primórdios da consciência até o fim.

Virginia Woolf. Ficção moderna.

Capítulo III: Gestos de coleta e de coleção

Encontramos no cinema de Agnès Varda uma forma pensante em torno de operações pelas quais gestos de coleta tornam-se um princípio condutor de uma escritura documentária, marcada também por uma toada performativa. Trata-se ainda, se quisermos, de um primeiro movimento de montagem, aquele contido na própria coleção de batatas – mas também de imagens, de rostos, de testemunhos – que Varda opera no seu *Os catadores e a catadora* (2000). Uma montagem entendida aqui não apenas na sua operação cinematográfica mais estrita, mas na própria dinâmica de composição implicada na *coleção*²⁸ de objetos coletados.

O título do filme é desde já emblemático e nos coloca diante de uma questão que pode mesmo ultrapassar uma narrativa interna ao filme, para fazer pensar

28 Remeteria aqui à noção de coleção conforme retomada por Mariana Souto (2016), para propor um dispositivo metodológico na própria relação comparativa entre filmes. Sobre tudo em diálogo com Walter Benjamin, a autora extrai a ideia de uma extração dos objetos de seus circuitos de origem, “neutralizando seu valor funcional” (SOUTO, 2016, p.19). Guiado pela leitura da tese de Souto, chego também a esse belo texto de Benjamin, publicado no *Livro das Passagens*, do qual recolho ainda um fragmento: o colecionador “consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo” (BENJAMIN, 2009, p.245). Estabeleço aqui essa conversação entre perspectivas de coleção, com Varda, Souto e Benjamin, tanto porque tento também operar essas coleções entre filmes, quanto porque me parece haver nessa ideia uma perspectiva possível de considerar os modos que os filmes desta parte articulam as imagens, feitas na coleta de experiências que, montadas por vezes em um desvio ficcional expressivo, se articulam, especialmente, por um gesto mais descentrado e que permite configurar a experiência da casa ou da vizinhança segundo certo diapasão *constelar*, outra palavra também operada por Souto e Benjamin. Cito Souto mais uma vez: “Benjamin opõe as constelações a um pensamento que visa à concatenação e à progressão linear; elas se dão na forma de uma rede. Apropriamo-nos do termo constelação também conforme a astronomia, para pensar na coleção espacializada, formando desenhos e diagramas entre as obras. À maneira do observador de estrelas, cabe ao colecionador contemplar elementos que se destacam e ver que ligações poderiam ser estabelecidas entre os pontos. A leitura constelar se caracteriza pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas” (SOUTO, 2016, p.36).

uma condição mais ampla do gesto de reunir pedaços do mundo. Varda parte, nessa obra, do mote que é a recuperação daquilo que os outros rejeitam. E nesse passo, se aproxima de homens e mulheres que buscam comidas e uma infinidade de materiais para a própria sobrevivência, em meio aos lugares tradicionalmente ligados ao refugio, ao que sobra, ao que se descarta. Catadores e catadoras, na cidade e no campo, esses sujeitos filmados são encontrados pela realizadora, que tece com eles um conjunto de relações mediadas pela câmera digital recém-descoberta em seu processo de criação, o que se anuncia no próprio filme como uma questão fundamental. Esse dado técnico não é apenas um acessório, mas uma problemática mesma que se coloca para a dramaturgia da coleta e para a montagem das coleções. Em uma das cenas do filme, é a própria Varda, implicada performaticamente no filme, que se investe do ponto de vista de catadora, projeta a mão esquerda, vinda do antecampo, para dentro do quadro e, enquanto segue segurando sua pequena câmera com a mão direita, toma para si uma batata em forma de coração. Na voz *over*, ouvimos a realizadora explicitar essa perspectiva que ela passa a assumir – ou como brinca, a arriscada tarefa de segurar a câmera com uma mão só e pegar uma batata com a outra.



Essa sequência nos parece bastante emblemática porque marca um ponto em que uma vida se joga na escritura, fazendo de si o próprio corpo que se monta com os outros corpos. A colecionadora não é uma pessoa distanciada, que apenas assimila e extrai dados do mundo para uma coleção particular. Ela entra aqui com as mãos e com o corpo nesse processo mesmo de recolher fragmentos do mundo.

Postura performática por excelência, a inscrição de Varda na cena percorre o filme de ponta a ponta, porque seu interesse é falar também do próprio envelhecimento, das mãos enrugadas, do cabelo que tem a cor transformada, do seu cinema que se vê em movimento. O cinema ganha, então, a potência de se assumir, ele mesmo, como um catador, e a catadora Varda realiza uma escritura do outro – nos encontros com os sujeitos filmados que carregam a experiência de catadores – pela via de uma potente escrita de si, que é incrustada por uma montagem de heterogêneos e, portanto, intimamente relacional. Sintomático que, em Varda, alguns momentos aconteçam com as mãos, tornando bastante tátil a postura de inscrever-se em cena *com os outros*.

Ao colocar em relação, inventar disposições, possibilitar conhecimento, a montagem é resultado de um trabalho que implica olhares, gestos e pensamentos em coleção. É um trabalho de *manipulação*, o que quer dizer, muito diretamente, uma operação na qual está envolvida a mão (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.72). Não se recusa, então, esse paradigma que passou a ser tão mal visto, como se manipular fosse imediatamente uma maneira negativa de lidar com as imagens. Didi-Huberman destaca que tal operação é evidente, e o que cabe pensar é o que faz a mão precisamente, em cada caso, em cada imagem. É preciso saber como a escritura trabalha a imagem na mesa de montagem e como ela atua também na coleta e no encontro. Trata-se, assim, de afirmar esse gesto como parte fundamental da imaginação, justo na sua possibilidade de produzir uma multiplicidade. A imagem não é totalidade nem unidade: ela vai sempre sendo posta na aproximação com outros materiais. Cabe à manipulação constituir essas medidas de contágio entre os mundos. Interessa-nos muito de perto essa chave que Didi-Huberman nos possibilita, quando afirma a importância fundamental da produção de diferença no pensamento por montagem.

É preciso objetar a esta brutalidade conceitual que a imagem não é nem nada, nem uma, nem toda, precisamente porque ela oferece singularidades múltiplas, suscetíveis de diferenças, ou de “diferanças”. Para além do modelo do procedimento gráfico ou cinematográfico enquanto tal, seria necessário conceber uma noção de montagem que fosse, para o domínio das imagens, o que a diferenciação significante, na sua concepção pós-saussuriana, foi para o campo da linguagem (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.156).

Ao tomarmos pelas mãos esse filme tão tátil de Varda, podemos extrair dele a figura de uma manipulação diferenciante que se abre nos gestos da coleta e da

colecção. Em *Os catadores e a catadora*, Varda chega ainda a aproximar pinturas em que a postura de corpos recolhidos a uma curvatura, para pegar aquilo que ficou pelo chão, assinala uma postura ancestral que retorna no presente, como reminiscência de uma forma gestual da sobrevivência. E aqui vale dizer: sobrevivem tanto os sujeitos que precisam coletar para viver, quanto essas formas propagadas ao longo de diferentes tempos. Ora na unidade interna da cena – as mãos sempre aproximando os heterogêneos, ou mesmo emulando o quadro cinematográfico que tenta capturar pedaços do mundo –, ora na dispersão maior da estrutura, que solicita uma variedade de vozes, corpos e materiais, Varda faz ressoar, assim, uma constelação de mundos que ela arrisca colocar em relação, apostando que as imagens não se bastam em uma autonomia, mas precisam se contaminar umas pelas outras, para fazer emergir um pensamento. Guardemos, pois, os gestos desse cinema que cata pedaços do mundo, sobretudo, tomados como agregado de formas e forças que pensam e que nos ajudam a olhar para outros corpos fílmicos, para outras experiências de mundo.

A coleta poderia, então, ser considerada operação constitutiva de uma escritura fílmica. Ela não acontece sem trabalho: já implica uma tomada de posição e carrega uma alteração junto ao mundo. A coleta participa da fundação de uma cena a partir de outra cena. Nesse trabalho que emprega as mãos, é a manipulação do cinema que se faz presente, para organizar o mundo de outro jeito, mas a partir do contato íntimo com esse mundo mesmo. Cena sobre cena: tomemos aqui uma formulação desenvolvida por Cezar Migliorin (2011), ao tratar de outros dois filmes, *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros* – aos quais já sinalizamos, quando apontávamos para as considerações de Cláudia Mesquita e André Brasil a respeito de um trabalho da imanência entre filme e mundo. Trago aqui um momento do texto de Migliorin, que extrai consequências para pensar as formas do cinema em relação com as formas das cidades.

Diante dessa cena, o cinema: cena sobre cena. Onde existe o recorte, a definição dos movimentos e partilhas, o cinema sobrepõe outra *mise-en-scène*, recorta o espaço já cortado, transforma os sons, retira a cor, monta um contracampo e um fora de campo, aproxima vidas e produz afecções nessas reurbanizações em que o espaço e o tempo podem perder as estribeiras. Um conjunto de relações que, longe de constituir uma informação sobre a cidade, acaba por estabelecer com ela um papel fundante. As cidades existem nas relações entre os sujeitos e os espaços, entre o que vemos e o que é visto pelos personagens, essencialmente relacional, sem consenso ou harmonias sólidas (MIGLIORIN, 2011, p.163).

Ao coletar, estamos não apenas no campo da seleção, mas no da aproximação das formas de experiência incrustadas nos rastros, para convocar a partir daí todo um movimento de tessitura e de configuração de relações. É nesse sentido que se torna importante afirmar aqui o interesse pelo aspecto fundamentalmente relacional da constelação que se compõe a partir daquilo que se coletou. E se a constelação elabora uma cena, ela é, por um lado, inseparável do mundo vivido e daquilo que se inscreve como pulsão do real, e por outro, também potente em forjar outros espaços e tempos, tecidos pelo acontecimento dramaturgicamente da escritura.

Se convocamos aqui as mãos de Varda, é porque gostaríamos de abrir esta parte com uma espécie de mote para pensar os procedimentos de coleção engajados nos filmes aqui reunidos: vamos olhar para os trabalhos, indagando a respeito dos modos de coletar parcelas de uma vizinhança e de uma casa, para depois remontá-las, em uma geografia diferida e disposta em constelação. Tomamos os gestos de Varda, não como indicação de imediatas correspondências, mas também como deliberado trabalho de montagem (coleção). A aproximação com essas questões nos ajuda a retomar os materiais do nosso próprio *corpus*, agora num contágio com esses princípios de manuseio, articulação diferenciante e coleção performativa dos fragmentos do mundo. Pela mediação das imagens, vamos tentar observar como a montagem avizinha as vidas na estrutura global dos filmes. Simultaneamente, conforme enfatizarmos a dimensão performativa da coleta, insistiremos mais na elaboração de uma cena como instância articulada a uma política de avizinhamo com as *mises-en-scène* dos sujeitos filmados.

Interessa, assim, perceber de que modo gestos de coleta acolhem os mundos dos rastros, ao mesmo tempo em que operam neles todo um conjunto de desvios: trabalho da montagem, esta que, como nos diz Didi-Huberman, não cessa de traçar um *desvio figural*. À formulação de que “método é desvio”, que Benjamin enunciava, em seu *Livro das Passagens*, poderíamos acrescentar que também a montagem é desvio. Ou como diz Didi-Huberman: “Ora, a primeira e a mais simples forma de mostrar aquilo que nos escapa, consiste, de fato, em montar o seu desvio figural, associando várias perspectivas ou vários tempos do mesmo fenômeno” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.171). Essa associação entre perspectivas se materializa

em muitos nos filmes a partir das estratégias de transitar, por vezes, entre espaços e personagens de um mesmo bairro, por vezes entre personagens e acontecimentos que habitam uma mesma casa. O que tentarei sublinhar é a possibilidade de que esses trânsitos tensionem centralidades, propondo, de modos diferentes, uma atenção a grupos de sujeitos e aos espaços habitados por eles.

Ao longo desta segunda parte, estaremos na companhia dos seguintes filmes e espaços: no bairro da Maraponga, em Fortaleza, nos instalamos pelas formas das curtas *Europa*, *Mauro em Caiena* e *A Festa e os Cães*, de Leonardo Mouramateus; no bairro Nacional, em Contagem, *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa, nos conduz por encontros com cinco jovens que moram na região; também na periferia de Contagem, e especialmente na casa da família Novais, adentramos pelos gestos ficcionais de *Ela volta na quinta* e *Quintal*, de André Novais Oliveira. Os três curtas de Mouramateus comporiam, a nosso ver, uma espécie de tríptico, dentre os filmes que o realizador já fez, ao tomarem o entorno vivido como questão para suas escrituras – por isso trazemos os três em conjunto nesta tese. Já o curta *Quintal* e o longa *Ela volta na quinta* são os filmes de Novais que se dedicam mais diretamente à casa dos pais do realizador: vistos em conjunto, eles nos ajudam a perceber a inventividade de um método imaginativo, feito a partir de uma casa.

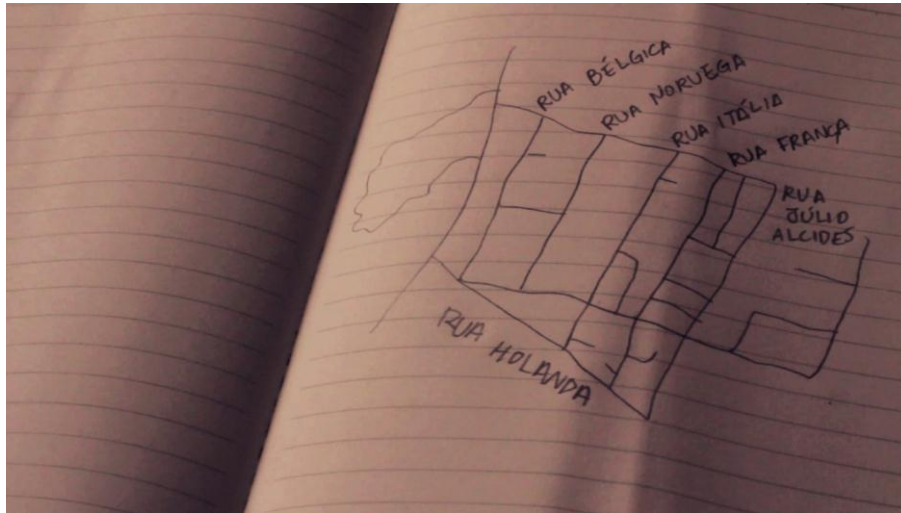
Tentamos aqui organizar esse itinerário em dois grandes blocos. Correndo o risco de algum esquematismo, optamos por discutir, primeiro, a dimensão da estrutura dos filmes, em especial, passando de modo mais breve pelas unidades das cenas: de saída, vamos tentar comentar, nesse gesto, em que consistiria essa escritura com molduras mais tênues, que permite certo transitar entre os acontecimentos e as vidas filmadas, seja na inscrição mais interna da casa, seja nos espaços exteriores, compondo uma vizinhança geográfica pelo trabalho do cinema. Abordaremos *Europa*, *A Festa e os cães*, *A vizinhança do tigre*, *Quintal* e *Ela volta na quinta*. Em seguida, nos voltaremos para as manifestações mais internas, em blocos específicos dos filmes, para pensar os modos peculiares de interação entre personagens – e também entre eles e os espaços. Esse segundo movimento retoma *A vizinhança do tigre* e *Ela volta na quinta*, trazendo, por fim, o curta *Mauro em Caiena*. De alguma maneira, tentaremos aí discorrer mais diretamente em torno de uma proposição: a partir da casa e da vizinhança em que se mora, o cinema pode desenvolver formas singulares de avizinhamento junto aos espaços e aos sujeitos

filmados, tecendo com eles uma densa troca e uma mútua ressonância, como se tentassem, a cada gesto e desde seus lugares de morada, renovar a trilha de um “falar próximo”, para usar uma conhecida proposição da cineasta vietnamita Trinh T. Minh-Ha²⁹.

Compor um painel

Uma das imagens que surgem logo no início de *Europa*, curta realizado por Leonardo Mouramateus, traz para a cena um mapa desenhado em caderno. Podemos ver os traçados manuscritos, indicando uma vizinhança geográfica: Rua Bélgica, Rua Noruega, Rua Itália, Rua França, Rua Holanda. Essas linhas projetam um modo de partilhar uma cidade. Essa vizinhança traçada aqui é o bairro da Maraponga, no subúrbio de Fortaleza, lugar emblemático de muitos curtas de Mouramateus. Também é o espaço onde ele morou durante boa parte da vida. Retomo aqui também a sinopse do filme, que remete exatamente a esse ato do desenhar: “As ruas onde vivo foram onde nasci. E antes disso minha mãe. E antes disso meus avós. Desenho estas ruas: não há lugar como nosso lar”. Para além de traçar correspondências imediatas entre filme e sinopse, há aí quase que uma nova cena poética, que pode ser montada com o filme, ressoando em conjunto – mesmo porque se trata de um escrito em um tom que demonstraria mais uma elaboração expressiva junto a essas ruas, articulada ao filme.

29 A cineasta propõe essa ideia no filme *Reassemblage* (1982): “não pretendo falar sobre, mas falar próximo”. O empenho da cineasta nesse filme realizado no Senegal é romper, sobretudo, com a totalização a respeito da cultura de outros povos, resistindo a enquadres. O filme dirige crítica, especialmente, a abordagens da etnologia, certamente contextualizada ao período de realização do filme. Em inglês, a realizadora usa o termo “speaking nearby”, que traz também nuances mais complexas do que a tradução “falar próximo” ou “falar perto” – talvez um falar *nas vizinhanças* com o outro. Em entrevista com Nancy Chen, a cineasta propõe uma relação entre essa proposição e uma linguagem indireta, como saída à objetificação. “Um falar, em resumo, cujos fechamentos são apenas momentos de transição, abrindo para outros possíveis momentos de transição” (1992, p.87).



Eis, então, a cena de um mapa traçado em papel. A Maraponga, ou um pedaço dela, adquire uma primeira forma de aparição, uma representação cartográfica, desenho filmado que evidencia a razão mesma do título do filme: a região mostrada pelo filme é esse lugar de ruas com nomes de países europeus, que vai sendo conhecida mais de perto, aos poucos, a partir dos lugares filmados e dos homens e mulheres encontrados no percurso pelo realizador. Esse é um dos primeiros trabalhos realizados por Mouramateus na experimentação do próprio bairro. Nele podemos encontrar um jogo de tensões entre a observação e a implicação na cena, o exercício oscilante da distância e da aproximação. A estrutura mais ampla do filme poderia ser descrita como uma espécie de mural, já que o filme nos apresenta blocos de imagens que revelam instantes de encontro, como que retratos em quadro fixo dos moradores de uma redondeza.

Começamos por esse filme, justo porque ele parece indicar um nível mais distanciado de relação, tanto no interior das cenas, quanto na ligação entre as vidas filmadas. Esse mural composto pelo filme, que tem a dimensão de uma organização sem centro, é também reunido sem, necessariamente, traçar uma costura mais incisiva entre os blocos filmados. Predomina, por assim dizer, uma dimensão de retratos mais isolados, como uma coleção de instantes, justapostos em fragmentos. Cada plano parece ter uma unidade muito própria, momentos específicos em que algo surge. Há as pessoas com quem vive, primos dele, e as pessoas que encontra e o tomam de surpresa: o casal de amantes que faz toda uma performance diante da câmara, com corpos que ocupam quase todo o quadro, ou ainda Gabriel e o

protesto que faz contra a prefeita de Fortaleza, ao ver que há uma câmera por ali. Mouramateus vai filmar aquilo que tem mudado, as pessoas diante das quais sempre passa, seus vizinhos: faz um corte momentâneo nas atividades cotidianas do bairro, como quando a Lagoa da Maraponga, lugar de encontros dessa região, surge em festejo e banho, povoada por aqueles que fazem uso desse espaço comum das redondezas.

Após a sucessão de episódios dessa experiência de perambulação nas vizinhanças, o realizador assume com o próprio corpo uma presença no quadro, dançando em frente a um *outdoor* vazio ao ritmo da canção *One Above One*, em uma recorrência expressiva dos seus filmes: a dança e a música eletrônica. É nesse momento que ele ocupa a cena efetivamente, surgindo sozinho, depois do exercício do painel pelo bairro. Há uma espécie de aposta em *se filmar*, em *se inserir* no campo visual, como modo de indicar também quais as relações que o corpo do próprio realizador estabelece com um lugar. Até esse momento, percorremos os fragmentos dessa vida cotidiana na Maraponga, observadas por um olhar que privilegia sua própria posição de reserva. Os quadros optam por uma espera, apostam na duração e aguardam, com paciência, o desenrolar das falas, dos movimentos, das sonoridades do entorno. Existe, em cada um desses retratos, a busca por certo controle do enquadramento, composto, por vezes, com o rigor de uma fotografia posada, ao mesmo tempo em que a aposta temporal de cada plano revela uma disponibilidade ao que virá das formas expressivas dos filmados.

Em alguma medida, o filme se aproximaria da estratégia de *Casa da Vovó*, que filmava um espaço com o qual tem proximidade a partir da aposta na composição mais estável dos enquadramentos. Agora não estamos na casa, mas diante do entorno e de pessoas com quem os encontros também podem ser circunstanciais. Ao mesmo tempo em que há uma composição estável dos retratos, a aposta no recolhimento da enunciação parece apostar na expressividade do que pode acontecer à cena. Diante dos filmados, não se pede que fale, não são feitas entrevistas: há, sobretudo, um desejo de guardar esse instante e perceber o que se passa ali, a cada momento. Quando há falas, poucas, elas acontecem, especialmente entre os personagens, à exceção do momento que destacaremos, durante o banho na Lagoa. Em cada cena, seria preciso considerar um entremear operado entre a

elaboração formal do filme (construção do quadro, escolha pela duração, rigor da composição) e as aparições sensíveis daqueles que povoam a cena.

Europa seria, sobretudo, um painel construído com uma aposta na *mise-en-scène* singular dos filmados, que *performam* para a câmera, conscientes de que são observados – optando, algumas vezes, por dizer muito baixo suas palavras; outras vezes, tomando com veemência a presença da câmera, para emitir um protesto. Desse modo, por essa maneira de se dispor a uma perambulação, o filme constrói encontros que oscilam entre a estabilidade e a possibilidade de algo inaudito surgir. Somos assim provocados a considerar aquilo que uma imagem nos apresenta em termos das artimanhas que os sujeitos filmados encontram para se relacionar com uma escritura, para tensionar o enquadramento e fazer de um quadro o lugar de uma relação entre *mises-en-scène*³⁰.

Parece-nos interessante observar o momento de conversa entre Bardal e De Assis, logo na primeira sequência, antes da aparição do mapa desenhado em caderno. Há uma presença daqueles que estão engajados numa conversação a dois, que se compreendem por seus ritmos e pelo seu hábito de tomar cerveja e dialogar nos seus termos e nas suas cadências. Bardal e De Assis nos demandam que a sua aparição seja tomada pela intimidade que os dois parecem compartilhar na compreensão não-interpretável tramada entre eles, na familiaridade com o que seus gestos estabelecem com o fora-de-quadro – acenos para quem passa, cumprimentos com o mundo que a imagem não enquadrrou. *Europa* se fará sempre de momentos de tempo livre, de conversas entre amigos e entre amantes, de

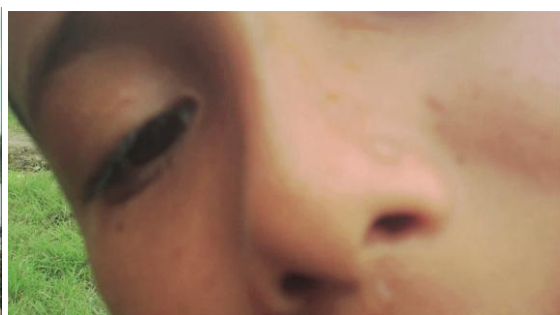
30 Questão cara a Comolli, sobretudo na sua discussão sobre a *auto-mise-en-scène*, como já sugerimos em alguns momentos, e que valeria retomar aqui mais de perto. A defesa que ele faz é, fundamentalmente, de uma relação com aquilo que vem do mundo, em como propiciar um encontro entre dois trabalhos, do filme e do sujeito filmado – por vezes, Comolli parece se aproximar dos termos de Bernardet sobre a “magreza estética”. Seria interessante reter, especialmente, o que ele diz sobre um caráter lúdico e coreográfico dessa relação, questão material que deverá reaparecer em nossas discussões com *A vizinhança do tigre*. “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’ 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*. [...] Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascará-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène*, acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. [...] a *mise-en-scène* documentária – por seu caráter lúdico, coreográfico, seu jogo com o outro, pelo risco do real que ela corre ao se abrir para as *sócio-mise-en-scènes* e as *auto-mise-en-scènes* – seria, talvez, aquilo pelo qual o cinema, ainda, se entrelaça com o mundo” (COMOLLI, 2008, p.85).

escutas, pelos personagens, de uma música. O filme vem captar os moradores nas suas práticas de lazer, longe do trabalho e da produtividade. São, assim, em grande medida, instantes de fruição sensível do lugar.

No instante do banho da lagoa, talvez estejamos na ocasião que mais desloca a estabilidade da *mise-en-scène* estabelecida pelo filme. No gesto do garoto Gabriel diante da câmera, há o desejo de enunciar claramente uma palavra que é provavelmente contagiada por uma complexa trama social na vida da criança. Ele faz um protesto contra a prefeita de Fortaleza, citando desfiles de carnaval nas ruas da cidade como exemplos de um uso desnecessário do dinheiro público. A enunciação do protesto vai enumerando exemplos para afirmar um ponto: “Esta prefeita não presta!”. Porém, mais do que nos atermos ao conteúdo do enunciado, talvez valesse considerar o imprevisível dessa emergência do corpo de Gabriel na imagem e o modo como seu rosto passa a ocupar quase todo o campo visual, em determinado momento, no ímpeto de lançar suas provocações. O garoto parece estar interessado, sobretudo, em imprimir no aparelho a expressividade de seus gestos, a potência de um corpo.

Aqui estamos, mais uma vez, num enquadramento fixo que elabora um retrato mais recuado das pessoas que se banham e festejam na Lagoa da Maraponga. Subitamente, começamos a identificar um som mais distante de uma fala, quando Gabriel parece ter percebido uma câmera logo ali. “Aquela câmera ali é de verdade”, pode-se ouvir ao longe. Da lateral do quadro, surge, então, visto de corpo inteiro, o garoto. A câmera está mais baixa que ele, e isso o leva a se agachar para ficar bem próximo. Com a mão apontada para a câmera, ele já começa a reiterar sua ideia: “Esta prefeita não presta”, diz várias vezes. “Eu que tô falando!”. Agachado, o garoto às vezes olha para o antecampo, outras vezes encara diretamente a própria lente que o filma. Quando, em um instante, a câmera se desvia do seu rosto, ele não hesita, se desloca igualmente e volta a tomar o quadro inteiro. Ao final, agradece e faz uma espécie de assinatura do recado, indicando o próprio nome. Conforme se afasta da câmera em direção à lagoa, ele pede para ser filmado enquanto dá um mergulho para a prefeita. “Eu vou dar um mergulho pra você, prefeita!”. A câmera retoma o enquadramento para o local do banho, em plano geral, e nos permite ver o menino Gabriel, agora mais afastado, levantando água para cima e gritando: “Esta prefei-ta, ela não pres-ta!”.

Estamos diante de uma presença que deseja, com firmeza, ocupar o quadro, mas também perturbando, consideravelmente, a forma configurada para produzir essa elaboração. Há aqui uma tensão fundamental: é todo um modo de estruturar o olhar que vem ser complicado pela imprevisibilidade da presença de Gabriel – e evidentemente, é fundamental considerar que há também uma escolha em sustentar esse plano na montagem. Estamos diante de um movimento de corpo que estava longe e vem, subitamente, se fazer próximo, o que desorganiza, de imediato, o plano geral composto, o horizonte amplo e o retrato estruturado para nos permitir contemplar os modos de estar naquele espaço. Gabriel quebra o horizonte com seu rosto em primeiríssimo plano, por vezes não visto por inteiro, deixando perceber quase que apenas boca, olho ou nariz, na medida em que seu corpo se movimenta. Ao desvio da câmera, ele também resiste, retorna para a frente dela e encerra sua participação apenas quando se dá por satisfeito. Ao longo de *Europa*, a *mise-en-scène* do protesto formulada por Gabriel é operadora de constantes reenquadramentos na cena, de uma desmontagem da escritura e de uma das perturbações mais significativas daquilo que se configura como o próprio dispositivo de observar um território com planos fixos. A aparição de Gabriel vem cobrar do cinema que ele se desestabilize.



Traçar a conversação

Seguindo para outro curta feito pelo realizador no mesmo bairro, vou trazer aqui o terceiro, do tríptico que pretendo analisar, que foi realizado anos depois, predominantemente com fotografias. *A Festa e os Cães* envolve outro gesto material de coleta e outra maneira de entrelaçar as imagens. Mouramateus passou a fotografar cães da vizinhança e também festas pela cidade de Fortaleza, usando uma câmera analógica que podia ser carregada no bolso. As imagens fixas capturadas são arranjadas em uma prática composicional que articula, pelo menos, três gestos: um gesto de dispor fotos numa mesa, orquestrando uma dramaturgia com as mãos; um outro, que consiste em alterar as séries imagéticas pela montagem, inseridas com variações nos modos de entrada e saída das fotografias; e ainda o gesto, fundamental aqui, de buscar uma medida de associação entre o visual e o sonoro, entre imagem e palavra, quando vozes vão se multiplicando para contar das perambulações vividas no espaço urbano. Essa modalidade de dramaturgia, que busca descentralizar o regime de experiência constituído no filme, é o que propomos denominar aqui como conversação, tomada como forma sensível de pôr em jogo os sujeitos e os materiais na escritura.

Existe um esforço em constituir, nesse curta-metragem, uma polifonia de vozes que circulam e povoam a faixa sonora, e uma coreografia das imagens, que são *manuseadas* – efetivamente pelas mãos – diante da câmera de cinema. Pensamos que a experiência de estar junto acolhida pelo filme está situada, de maneira emblemática, nos modos de emergência das falas de cada personagem. Ao chamarmos de conversação o gesto constituinte de *A Festa e os Cães*, interessa-nos extrair o que essa noção convoca em termos de um movimento em que os interlocutores se alternam, se escutam e se provocam. A formação da conversa acontece sempre aos pares, introduzindo formações diferentes entre os sujeitos que falam e solicitando também conjuntos novos de fotografias, que ressoam, sem uma imediata coincidência, as histórias evocadas pelas palavras.

Em *A Festa e os Cães*, o gesto de fazer um filme é um empenho em coletar os rastros do mundo, em infiltrar a cena do cinema pelas experiências coletivas vividas no urbano. É preciso considerar também que essa coleta acontece como apropriação das histórias individuais de cada ator: elas guardam lastro com o real,

mas são também ficcionalizadas pelo processo de criação. Aqui, escutamos vozes que seguem um roteiro escrito pelo realizador, a partir de um conhecimento e uma troca com cada ator, que são amigos dele ou mesmo familiares, como é o caso do primo que surge em determinada cena, que comentaremos adiante. No que concerne às fotografias, interessa-nos que o dispositivo inicial de captar imagens com uma câmera leve e de fácil transporte permite também uma circulação do aparelho por mãos diferentes. Em alguma medida, a experiência de quem filma/fotografa deixa de ser de um só sujeito, para ser compartilhada por outros.

Se o próprio coletar das imagens se investe de um procedimento de atravessamentos, também o modo de fazer com que elas apareçam em uma superfície se imprime como convocação de uma pluralidade. Duplo esforço em tentar, pela forma fílmica, a dispersão dos centros: é a câmera que circula na festa por várias mãos, no próprio ato de captura dessas imagens, são as vozes que proliferam, meio que fantasmaticamente, rondando essas fotografias, olhando para elas, interrogando-as. Trata-se de um filme que conecta um dentro e um fora: as fotos foram feitas nas ruas e nas festas, e os personagens falam delas em um espaço mais controlado, mais isolado de ruídos exteriores e com possibilidades para uma direção de atores e de vozes³¹.



A coreografia das imagens, a emergência das vozes e a aparição de cães e de paisagens vão nos sugerindo percursos do filme junto aos sujeitos fotografados e escutados: o visual nos apresenta acontecimentos, sobretudo festas, mas também lugares de uma cidade em transformações, especialmente na Maraponga; enquanto

31 Por ter acompanhado um pedaço do processo de realização desse filme em específico, sei que a captação sonora das vozes enunciadas se deu de dentro de um quarto, na casa da família do realizador (o mesmo no qual ele e o primo, Júnior, aparecem juntos), como se estivéssemos ao abrigo que a casa oferece para as experiências vividas no espaço público, evocadas pelas conversações.

isso, as vozes em proliferação narram trajetórias de vida, por vezes em Fortaleza, por vezes em outras cidades. É como se houvesse aí, desde já, um nível vertical de disjunção que perpassa a montagem, conforme os desencontros propositalmente entre imagem e palavra dão ao espectador um mundo atravessado pelas histórias de muitos e uma vizinhança que já se desgarrou dos limites de um mapa.

Em *A Festa e os Cães*, a enunciação da voz *over* ora se aproxima mais do que se vê na imagem, ora se distancia. Há aqui ecos do projeto formal de *(nostalgia)* (1971), de Hollis Frampton, sobretudo nesse recurso de produzir uma defasagem entre voz e imagem, escolha composicional que, em Frampton, se investia, especialmente de uma tensão com a ideia da expressão de uma subjetividade já suposta e constituída³². Essas perspectivas vão motivar o filme de Mouramateus e também ser levadas para outras direções. Um tanto mais deslocado da preocupação estrutural do cinema de Frampton, o filme toma a defasagem entre imagem e palavra, mas não aposta nela como recurso constante necessariamente.

32 Como já disse Philippe Dubois (2012), os procedimentos formais de Frampton não cessam de pôr em dúvida a própria narração: diante de uma “indiscernibilidade geral”, “boiamos na incerteza e na interrogação praticamente a cada frase ou a cada imagem” (DUBOIS, 2012, p.34). E o autor diz ainda: “A verdade da autobiografia framptoniana reside no próprio ato dos desvios parciais e das semi-falsificações” (idem). Dizendo um pouco mais a respeito desse filme, já que tem uma influência mais direta para o processo de criação do curta que analiso: *(nostalgia)* integra um ciclo de sete filmes a que o realizador denominou Hapax Legomena, expressão grega que significa “coisas ditas de uma só vez”, segundo a tradução indicada pelo próprio Frampton. O realizador descreveu o projeto ainda como “uma autobiografia oblíqua”. Trata-se de um trabalho mais amplo composto por partes destacáveis, que foram se modificando ao longo do seu processo de realização. Ao final do ciclo, o artista as numerou segundo uma ordem não necessariamente fiel à cronologia do seu desenrolar criativo: *(nostalgia)* (1971), *Poetic Justice* (1972), *Critical Mass* (1971), *Travelling Mate* (1971), *Ordinary Matter* (1972), *Remote Control* (1972) e *Special Effects* (1971-72). Ao longo de *(nostalgia)*, Frampton desencadeia uma operação muito singular de autobiografia, que consiste em apresentar fotografias em combustão, enquanto um narrador assume a posição de autor das imagens e fala, em voz *over*, daquilo que está implicado em cada foto. O gesto se repete ao longo de cada plano do filme, com dois detalhes fundamentais: a voz do narrador não é de Frampton, mas do amigo e cineasta Michael Snow, e a imagem descrita pelos comentários é sempre a que virá no plano seguinte. No gesto do colecionador de fotos e na poética da assincronia levada adiante pelo filme, torna-se paradigmático o jogo de linguagem que se estabelece na própria defasagem entre voz e imagem, como que num contínuo processo de fazer fugir qualquer esquema de identificação ou de expressão de um sujeito já dado na obra fílmica. Essas posturas iconoclastas de Frampton já foram analisadas ainda por Patrícia Mourão (2015), em uma aproximação muito estreita com os gestos de Marcel Duchamp. Ela toma como ponto de provocação desse encontro uma resposta de Duchamp a uma entrevista de 1962, na qual o artista dizia: “Mais do que tentar me expressar, eu estava realmente tentando inventar algo. Eu nunca estive interessado em me olhar em um espelho estético. Minha intenção sempre foi escapar de mim mesmo, ainda que eu soubesse que eu estava me usando. Chame isso de um jogo entre ‘eu’ e ‘mim’” (DUCHAMP, 1962, p.82, *apud* MOURÃO, 2015). Mourão toma esse mote, para discutir o processo criativo de Frampton como uma maneira de desautenticar o próprio lugar de autoria e de autoridade do artista em relação a uma obra.

Se em *A Festa e os Cães* também não se trata de imprimir no cinema uma subjetividade constituída *a priori*, mas jogar com ela, trata-se ainda de embaralhar os centros de enunciação e de multiplicar rostos e paisagens. Há especialmente certa proliferação das subjetividades, várias subjetividades ficcionalizados, que surgem na paisagem sonora, formando certo sentido de uma comunidade de amigos. O curta se encontra, então, tanto com o projeto de jogar com a autobiografia quanto com o desejo intenso de falar da cidade e com os amigos.

A montagem tem aí várias camadas: em meio a um extenso material bruto – que é, nesse caso, um filme fotográfico revelado e impresso –, já existe uma escolha daquelas que serão filmadas por uma segunda câmera; depois é preciso fazer uma articulação dessas sequências, blocos e séries, nos quais as imagens são como que postas a dançar. No lugar de simplesmente inserir as fotografias como em uma sucessão de imagens já incorporadas à tessitura do filme, Mouramateus opta por filmá-las no seu caráter mesmo de papel e de superfície fotográfica, que se apresenta em uma mesa, diante de uma outra câmera. A escolha de *Europa*, de filmar o mapa desenhado no caderno, ressoa aqui, revelando o interesse em produzir uma espécie de estrutura de imagem sobre imagem, um quadro que se faz a partir de outro quadro. No caso dessa filmagem de fotografias, parece ser fundada uma tripla cena, se pensarmos a vertigem criada por cada uma dessas camadas de imagem: existe, primeiro, a cena capturada na festa ou na rua, visível na fotografia; depois, a cena arranjada por mãos ao dispor essas fotos em uma mesa; e finalmente uma terceira cena, aquela que emerge como experiência sonora, oscilando entre uma proximidade maior com o visual e uma distância disjuntiva. A estrutura nos leva como que por uma espiral.

Existem várias maneiras de aparição dessas imagens, ora elas vão entrando, ora estão saindo. Em alguns momentos, há quase uma brincadeira no modo de destacar algo que surge ali ou de inverter uma das fotografias que entrou de cabeça para baixo, algo como um enquadrar e reenquadrar, mas aqui não mais feito pela mediação das lentes de uma câmera, e sim efetivamente por mãos que adentram o quadro. Uma dramaturgia que se cria pela entrada e saída de fotos no quadro, pela evidência visível de um livre manuseio das imagens.

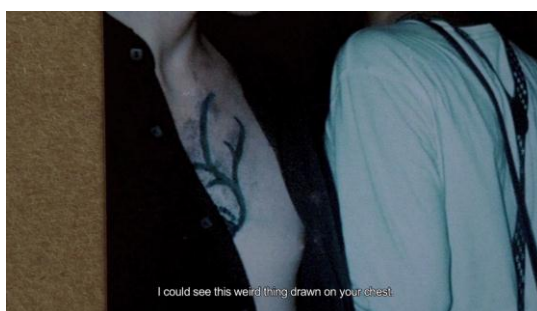
A câmera fotográfica guardou algo da cena de corpos em movimento – cães, pessoas. E outra câmera vai depois filmar as fotografias, vai formular cenas em que

essas mesmas imagens se tornam outros corpos colocados em relação. Uma das fotos é toda decupada nos seus vários elementos, enquanto Clara fala com Kevin. Esse dueto acentua uma cena de conversação entre amigos que rememoram as próprias trajetórias, enquanto têm as falas disparadas também por uma imagem que mostra um momento dos dois juntos numa festa. Eles encaram essa imagem, nas suas diferentes partes, destacando especialmente a experiência que os próprios corpos atravessaram no instante. Uma tatuagem é sublinhada, óculos são destacados. Quando o filme aposta nessas sincronias mais explícitas entre o visual e o sonoro, é como se estivesse também disposto a olhar detidamente, a aprender a ver, quase analisar em alguns momentos.

Esses instantes surgem como paragem de um fluxo. Clara conversava antes com Geane, contava a respeito das experiências de vida que teve no interior do Ceará, antes de se mudar para Fortaleza. Algumas fotografias se distanciam completamente do relato, uma revela um amplo céu, outras se aproximam de uma abstração maior, fotos que não mostram uma figuração mais delimitada e são apenas clarões ou riscos no escuro. Progressivamente, as imagens passam a ter um elo maior com a natureza do relato, revelando festas em casas de amigos, embora sem uma coincidência completa com a fala, que remete a outro espaço e tempo, às memórias de uma adolescente em sua vida no interior. É no meio dessas imagens em sucessão que se elege uma para ser observada mais de perto, primeiro vista por inteiro, depois, recortada nos seus vários aspectos: tatuagem, óculos, rosto, uma garrafa de vinho. E aqui outro interlocutor se insere: subitamente, Clara já não fala mais com Geane, mas com Kevin.

A foto mostra os dois numa festa, é analisada por um momento, mas a investigação mais detida da foto é apenas um ponto de passagem entre a história de um e de outro. Essa paragem mais detida logo se torna um motivo para disparar as memórias desse novo parceiro de conversa, que agora nos desloca para as andanças na cidade de Rio Claro, no interior do estado de São Paulo. Novamente, o que a fotografia mostra não é correspondente ao relato, mas é uma matéria que ativa essa história. Clara e Kevin estão juntos numa foto, conversam sobre esse encontro por um momento, mas eles não se contentam com a descrição e a análise, pois logo se põem a rememorar uma trajetória que não foi enquadrada por essa imagem. Eles retomam aventuras outras, que passam a ter uma ligação com esse

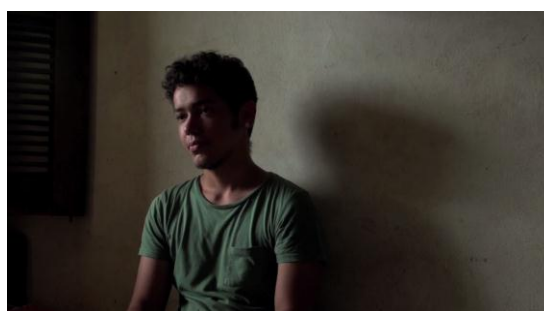
elemento da festa que os uniu, em que suas vidas estiveram reunidas. Se a foto sugere a experiência de uma juventude que dança, bebe, comemora, isso se torna uma atmosfera para possibilitar o gesto conectivo, para que cada interlocutor se desloque no tempo e no espaço e remonte os momentos vividos noutras situações. O som enquadra mundos separados, histórias que cada um viveu em outros grupos e contextos, e a imagem nos mostra esses interlocutores reunidos já na partilha de um mesmo espaço de festejo, de uma história e uma experiência em comum que marca suas vidas no presente.



No gesto de lembrar, é preciso considerar também que o filme se situa num deliberado campo de ficção: por um lado, há incidência do vivido nesses relatos, mas por outro, as histórias tomam também liberdade para se reconfigurar, de modo a produzir as subjetividades que compõem a cena. Kevin e Clara colocam-se em jogo nessa escritura, e as capacidades imaginativas constituem uma chave indispensável do que se forja nessas conversações. Há aqui efetivamente uma multiplicação de vozes, uma aposta de que não bastava um só falar e enunciar ao longo de toda a duração da obra.

E se a musicalidade é anunciada ao longo de todo o filme, a começar por uma melodia que é apenas murmurada antes mesmo de as imagens surgirem, essa centralidade da música se explicita finalmente na sequência final, a única na qual não estamos diante de fotografias. Nesse momento, o próprio realizador entra em cena para explicar ao primo, Júnior, a respeito de uma música eletrônica que lhe é muito cara. Os dois conversam e ouvem juntos esses sons: Mouramateus destaca a subida do *sample*, a curva de intensidades da música, o conjunto de arranjos que são mobilizados. O realizador adentra a cena, insere o próprio corpo na cena da conversação, para endereçar ao primo um presente, uma música, mas também a

experiência de ouvir junto. Na própria narrativa do filme, sugere-se que há em curso uma partida para outro lugar, vivida pelo diretor, que decide, com isso, dedicar ao primo um instante de experimentação da música. A conversação agora acontece nos moldes de um plano e contraplano, reposicionando a construção dramatúrgica de vozes fantasmáticas, até então empregada. *A Festa e os Cães* é um filme que lida, fortemente, com a implicação da vida do realizador na escritura. Como em *Europa*, ele adentra a cena, dessa vez num plano de indistinção maior com os outros conversadores. Há aqui laços a reunir uma juventude que tem variados elementos em comum na vida, nos fluxos entre partir e ficar, na descoberta de espaços, na invenção de si no campo aberto de uma festa.



Assim, o que tentamos construir aqui, com o filme, é como uma cena da conversação diz de um modo de atirar-se na escritura de modo partilhado, uma maneira de aparição conjunta que tenta deslocar, progressivamente, a enunciação de um centro. Se *A Festa e os Cães* começa mais diretamente a partir da vida do realizador e do processo de criação do próprio filme, progressivamente somos conduzidos a uma experiência mais transversal, que comunica os sujeitos a um fora deles, que faz travessia por cidades variadas, tanto por meio das festas, quanto por meio das ruas tomadas pelas matilhas de cães. É como se aquilo que outro filme de Mouramateus, *Mauro em Caiena* (2012) respondia e indicava como caminho – o próprio diretor falando e se dirigindo, como numa carta, ao tio em Caiena, na Guiana Francesa – se ramificasse para esta outra maneira de fazer e de dizer. A inquietação aqui se dirige a trazer a palavra enunciada pelo realizador (a voz dele começa e termina o filme), mas também em constituir conversação, com Geane, Clara, Kevin e Júnior, aqueles que circulam em polifonia nessa tessitura. Em alguma medida, trata-se de um exercício e de uma pesquisa na qual o realizador busca fundar na experiência fílmica um lugar transversal com outros.

Dramas iminentes

Traçando aqui uma rede de relações com o bairro Nacional, na periferia de Contagem, vamos nos deslocar agora para *A vizinhança do tigre*, dirigido por Affonso Uchôa³³, que traça percursos por essa outra vizinhança nas franjas de uma cidade brasileira. Junim, Neguim, Menor, Eldo e Adílson são os personagens filmados em meio a suas circulações por essa região. Aqui também estamos diante de uma montagem que nos apresenta fragmentos das vidas dos jovens, que a escritura do filme organiza como que por constelações, sempre transitando de uma a outra, sem uma dominância narrativa, mas sobretudo atenta à fulguração de cada encontro, de cada interação entre os personagens, e entre eles e os espaços habitados³⁴. A geografia é perscrutada no mesmo movimento em que é inventada pelo gesto da relação. Na vizinhança entre quem filma e quem é filmado, e na “cumplicidade escritural entre cidade e filme”, como já disse Comolli (2008, p.183) em seu conhecido texto *A cidade filmada*, estamos aqui a nos perguntar sobre os modos possíveis de avizinhar-se do mundo e dos corpos dos outros e sobre como uma vizinhança geográfica pode precipitar-se na cena fílmica, a partir de uma tessitura relacional dos espaços e dos seres, por meio das montagens singulares tramadas a cada encontro.

Os corpos de cada um dos jovens filmados se manifestam a partir de um procedimento de reencenações que se apropriam ricamente da experiência vivida

33 *A vizinhança do tigre* é o segundo longa-metragem de Affonso Uchoa, que já havia realizado um primeiro longa, *Mulher à tarde* (2010). Nesse trabalho anterior, encontramos muitas questões formais que retornam em *A vizinhança do tigre*, sobretudo no que concerne à duração dos planos, à observação de momentos banais e a um investimento formal para compor as relações entre corpo e espaço. Trata-se também de uma depurada pesquisa em torno dos intercâmbios entre cinema e pintura, numa aposta pela constituição de uma força pictórica e visual no encontro com as personagens filmadas.

34 Com o intuito de observar o trabalho conectivo entre parcelas de uma cidade, Cezar Migliorin (2011) já utilizou a noção de montagem polinizadora, para considerar as tramas de um espaço urbano relacional – especialmente pensando o filme *Avenida Brasília Formosa*. Na formulação de Migliorin, a noção de rede é bastante cara: a analogia com o trabalho das abelhas, que fazem essa tarefa de polinizar, surge com o intuito de identificar uma operação da imagem no seu esforço em “conectar e formar continuidades que constituam um mundo que não cabe em nenhum dos blocos” (2011, p.165). Esse olhar do autor para o trabalho da montagem nos interessa aqui, sobremaneira, para a organização dos blocos pela escritura de *A vizinhança do tigre*, ao investigar a geografia fílmica elaborada a partir de um bairro, por meio de uma narrativa sem predomínio de protagonistas.

no bairro pelos garotos, sem abrir mão de uma elaboração fílmica que assinala também uma diferenciação dos sujeitos deles mesmos. Nesse movimento, a ficção é solicitada a penetrar constantemente a tessitura do filme, convocada para a elaboração de uma dramaturgia que tem por matéria a expressividade do cotidiano dos jovens em cena: potente movimento que permeia a cena, entre a escuta atenta de um território e dos hábitos daqueles que são filmados e a investida no trabalho do cinema, que não se furta a operar sua elaboração formal, responsável por também transformar o vivido. Aqui, um roteiro, por exemplo, se faz na medida do processo vivido, construído para disparar situações nas quais os personagens irão interagir: se cada episódio encenado nos sugere um gesto de fabricação, um pôr em cena bastante estudado a partir das condições do espaço filmado, a cena se compõe como que para abrigar as forças que viriam do improviso dos atores³⁵.

Com um trabalho ficcional que acentua ainda mais a transformação do vivido, *Ela volta na quinta*, de André Novais, opera um movimento de relação com os atores, que são seus familiares, já nos colocando mais intensamente no jogo da ficção, em histórias inventadas, que são feitas numa dramaturgia atenta à interação que se desdobra de uma intimidade com a própria casa e aqueles que ali habitam. Estamos diante da casa em que vivem membros de uma mesma família que são atores de uma narrativa e que resguardam, na ficção, os mesmos nomes que apresentam fora do universo fílmico. Mas diante desse elemento de base, ligado às relações familiares existentes entre os sujeitos em cena, seus vínculos com aquela casa e com os arredores, na periferia da cidade de Contagem, o que o longa-metragem elabora é uma completa invenção de histórias e de destinos, é um exercício aberto de deslocamento, rumo ao imaginável. De saída, digamos do teor narrativo já marcado pela fábula: trata-se de uma crise de relacionamento entre Maria José e Norberto – mãe e pai de André, no filme e fora dele –, ainda que esse seja um fio condutor sutil, que guia o longa-metragem, também permeado pelas

35 Como começaremos a discorrer, apostamos em certo trânsito entre dimensão processual do filme e sua materialidade. Por isso, retomo aqui um trecho de entrevista de Affonso Uchoa, a respeito do modo de trabalhar ao longo do filme: “Querida conhecer melhor meus personagens e guiar as minhas ideias pra eles e não o contrário (fazer eles se adaptarem a ideias prévias). Sendo o próprio processo do filme guiado pela abertura ao improviso e a adaptação às precariedades e contratemplos de toda sorte, não filmamos todas as ideias contidas nesse roteiro e filmamos mais de uma dezena a mais, que não estavam previstas nele” (UCHOA, 2014, p.85).

encenações dos relacionamentos de André com Élide, e de Renato, irmão de André, com Carla. Eis um ponto de partida fundamental para a experiência do filme, essa demanda ao trabalho do espectador, para apreender a obra para além de toda correspondência com uma verdade dos fatos.

Juliano Gomes (2016) já escreveu sobre a demanda que os filmes de Novais fazem ao espectador, ao cobrá-lo um deslocamento, uma distância de certo quadro de expectativas em relação ao “registro do pré-existente”³⁶. Gomes convida a tensionar, pelo trabalho de Novais e pelo seu manejo da ficção, sobretudo, a vontade de uma realidade já dada a respeito de um universo social. Um desejo dessa natureza estaria calcado em um regime representativo, naquele sentido já caracterizado por Jacques Rancière em muitos de seus textos, quando dá à representação um sentido bastante singular, muito além da figuração, da imitação ou da semelhança. Mais do que isso, o regime representativo se caracteriza pela dimensão classificatória em torno das possíveis maneiras de fazer, ver e julgar, que se colocam em analogia com uma visão hierárquica da comunidade, uma perspectiva ordenadora e distribuidora daquilo que cada sujeito pode fazer e dizer³⁷, uma distribuição de competências que prescreve, a uma parcela do corpo social, o que cabe como modo de expressão e de manifestação na cena sensível. A

36 Sabemos, e temos tentado sempre pontuar, que em todos os filmes aqui estudados não se trata de registrar um mundo pré-existente, o que sempre é deslocado a partir do trabalho da imagem. Destaco essas discussões de Gomes, especialmente, pela especificidade do cinema de André Novais, que ao se fazer com a família, tende a gerar alguma expectativa espectral de crença na verdade das histórias encenadas, mas extrapola largamente qualquer vínculo dessa natureza – no que talvez *Quintal*, como veremos, seja a radicalização a esse respeito.

37 A lógica representativa “entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais” (RANCIÈRE, 2005, p.32). A representação não diz respeito apenas à semelhança e à imitação, porque ela não abole justamente qualquer possibilidade de arte, seja uma arte que compreenderíamos como figurativa, seja uma arte de dimensão abstrata: a representação, enquanto um regime de arte, nessa abordagem de Rancière, que circunscreve um sentido muito específico ao termo, corresponde a um conjunto de regras que estipula o que deve ser representado, o que pode ser tema e que formas de representação seriam mais adequadas. Por isso, o regime estético, que o autor propõe como introdutor de outra lógica, não é emancipação da representação, não se instala numa dicotomia entre representativo/não-representativo. Para além de uma “emancipação relativamente à semelhança”, trata-se de uma “emancipação da semelhança” (idem, p.32). É a própria semelhança, portanto, que se emancipa de normas. Aqui nos interessa circunscrever a dimensão do representativo a esse trabalho ordenador, que se orienta, sobretudo, segundo normatividades e expectativas, gestadas em função de uma organização desigual e hierarquizada da comunidade. Interessa-nos também a concepção dessa emancipação que resguarda a possibilidade da semelhança, da figuração. Rancière, em vários momentos, refuta os discursos variados ligados à modernidade que tecem o elogio ao abstrato ou à quebra da figuração como ruptura da representação. Para o autor, esse é um caminho possível, mas não exclusivo, para afirmar justo uma quebra da regra quanto às formas da expressão.

lógica representativa, enquanto compreendida nessa chave ordenadora, seria aquela que cria formas pressupostas a respeito de um filme vindo de um território da periferia como reservatório do vivido, da realidade de uma família, de uma casa ou de um bairro – enfim, da limitação mesma de que a alguns sujeitos seja sempre cobrado falar dentro de um conjunto limitado de possíveis. O ato imaginativo de André Novais guarda uma singular força política, pela sua forma de elaborar ficção em casa, fazendo filmes que desconcertam, de modo muito sereno, um campo de expectativas formatadas, tendo por base essa lógica representativa, que quer distribuir desigualmente o direito mesmo a forjar outros mundos, princípio constitutivo da ficção.

Se é importante enfatizar a natureza marcadamente ficcional do trabalho de Novais, é porque ela seria uma premissa para acompanhar os procedimentos em jogo aí e uma afirmação da invenção de mundos levada adiante pelo filme. O trabalho que o realizador tece com o lugar habitado abraça plenamente a dimensão transformadora e desviante do ato de imaginar. Não se trataria tanto, como poderemos ver em outros filmes estudados nesta tese, de uma reencenação de eventos vividos ou de uma solicitação de experiências que os atores viveram em outros momentos e viriam a reelaborar na cena fílmica, por meio da ficção (*A vizinhança do tigre* estaria mais próximo dessa chave, em alguns aspectos). Diríamos que a chave da reencenação ou mesmo a de uma indeterminação entre os destinos reais e os fictícios dos personagens, tão importante para os procedimentos de muitos filmes e rica de consequências para o cinema, não seriam, neste caso, os princípios que mais nos ajudariam para uma aproximação à singularidade de *Ela volta na quinta*.

Mesmo diante desse trabalho dramatúrgico e ficcional expressivo nos dois filmes, vale dizer o seguinte: tanto em um quanto no outro, a tessitura do drama não é uma forma *a priori*, que conformaria as experiências em uma estrutura dada, mas são, por assim dizer, negociados com os corpos de cada ator. Expliquemos melhor: as formas, avizinhas dos gestos, permitem que seja elaborado todo um *pathos* expressivo pelo que vem desse mundo filmado e das capacidades partilháveis por todos, co-criadores da cena. Estamos diante de maneiras de morar, de falar, de construir a casa, de trabalhar, de jogar, que passam a surgir nas formas da imagem. A imagem se torna aqui um elo de relação entre as palavras, os

gestos e as *performances* dos personagens filmados e o mundo de quem se põe no trabalho de olhar, o espectador, que chega a esse território, pelo liame que o cinema elabora. Ao não abordar essas vidas como enquadradas em um esquema prévio de expectativas a respeito da periferia, essas imagens produzem uma presença sensível de sujeitos falantes que emergem por uma potência singular de aparição, desvinculados do trabalho, das capacidades pré-ordenadas, das ações previstas.

Recuperaria aqui mais uma vez a análise de André Brasil e Cláudia Mesquita a respeito de *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa*, sobretudo quando observam os modos de relação entre as vidas dos personagens na própria tessitura fílmica de modo mais amplo. A sugestão de vizinhança acontece de modos distintos nos dois filmes: no primeiro, por “cintilação”, que reforça uma autonomia de cada plano; no segundo, por “trançado”, por ligações frágeis, mas que permitem ao filme compor uma vizinhança. Nos dois casos, a moldura não chega a ser rígida. E valeria aqui tomar um trecho do texto que se refere, especialmente, a *Avenida Brasília Formosa*: “a evidência de que essas vidas fazem vizinhança e foram marcadas por um processo comum compartilhado as conecta sem produzir ou reiterar rígidos enquadres” (BRASIL e MESQUITA, 2012, p.8).

Viver outras vidas

Os filmes de Novais podem jogar com o doméstico e o caseiro, levando-os a se desvincular do imediatamente vivido, para um território do entre-lugar, no íntimo convívio entre gestos cotidianos e a *performance* de outras histórias. Há uma família que embarca em viver, no cinema, outras trajetórias, que introduzem uma variação expressiva nos mundos vividos. Ao mesmo tempo, a afirmação de um espaço, tanto da casa quanto do bairro, é constitutiva para as obras, e não se torna elemento aleatório. Nessa zona tão rica de implicações, há finalmente um fator fundamental a se considerar: trata-se de um gesto que confere à própria casa e aos familiares que nela convivem a própria possibilidade de se lançarem no jogo da ficção. É assim que Zezé e Norberto embarcam em um universo ainda mais especulativo ao atuarem em *Quintal*, outro filme dirigido por André Novais.

Nesse curta, trata-se de atravessar uma constelação de acontecimentos, que conectam o extraordinário e o ordinário de tal maneira que essa distinção mesma chega a perder sentido. Em “mais um dia na vida de um casal de idosos da periferia”, para tomar de empréstimo a sintética sinopse do filme, entrar e sair de um portal cósmico que se abre no quintal de casa torna-se acontecimento feito sem sobressaltos, integrado à duração do cotidiano, a uma mesma pulsação de hábitos desse dia, que é “mais um dia”, um dia qualquer. Esse “mais um dia” é já repleto de imaginação, de produção especulativa, de derivas: como se a ficção nos levasse a compreender outros sentidos para a própria ideia de uma vida cotidiana.

É como se a ficção fosse instalada mesmo na própria dimensão da vida cotidiana, como agente da fabricação de cada dia, de mais um dia, de um dia qualquer, sendo ela também capaz de se desvencilhar de modelos de peripécias e de reviravoltas, sendo costurada segundo outras perspectivas de invenção. A ficção, nos dizem os filmes, é um modo mesmo de construir um campo de signos, de histórias, de imagens, capazes de instalar a vida na arena do imaginável. A sinopse de *Quintal* tem uma inevitável ironia e é também provocadora de toda uma quebra de expectativas em torno de um campo de representação tensionado pelo filme. *Quintal* parece radicalizar o trabalho da fabulação e manifestar, com densidade e humor, que a família do cineasta é criadora de mundos.

Em *Quintal*, uma ação habitual de estender roupas no varal se vê, de súbito, tomada por uma grande ventania. Estamos no quintal da casa, as folhas voam, o caracol se despreza do chão, o corpo inteiro de Maria José é erguido, a ponto de ela precisar se segurar nas grades da janela, para não ser carregada pela força da natureza. Quando a forte rajada de vento se desfaz, Zezé retoma com tranquilidade o ritmo daquilo que já fazia, percebe que as roupas do varal já estão secas e podem ser agora recolhidas, como se aquela experiência de vento forte pudesse rapidamente ser integrada aos hábitos de uma morada. O fenômeno torna-se parte da vida cotidiana, distante de todo tratamento da ordem de uma estrangeiridade em relação à familiaridade do que se passa naquele quintal.



Em breve reflexão publicada no catálogo de uma das edições do *forumdoc.bh*, Anna Salles, Bruno Vasconcelos e Luís Flores salientam o hibridismo e o frescor dessa narrativa do filme de André Novais, que se revela bastante singular na cinematografia brasileira recente. Uma das chaves da invenção desse curta-metragem já foi sublinhada pelos autores, justo na imbricação entre aquilo que se espera como cotidiano e o que desposta como inesperado: o filme vem “combinar, com grande liberdade imaginativa, a observação dos gestos cotidianos de um casal de terceira idade [...] a objetos e acontecimentos visuais inusitados, que despontam no quintal da casa onde eles vivem” (SALLES, VASCONCELOS & FLORES, 2015, p.151). Por meio desse cruzamento inventivo que o filme opera, “o quintal representa uma espécie de campo ou extracampo imaginário, irreduzível aos limites físicos da morada, ao espaço privado” (idem, p.152).

E aqui pontuaria também dois breves momentos do longa e do curta de Novais, por expressarem, com singular precisão, esse projeto de um cinema feito do convocar de uma família a viver muitas vidas. Trata-se de ver as variações que a ficção introduz nas casas e nos destinos de quem adentra a máquina imaginativa do cinema. É como se pudéssemos ver as capacidades de transformação desse mesmo espaço e desses mesmos atores, que embarcam, nesses dois filmes, para diferir-se de si mesmos, a cada projeto. Traria aqui, então, uma espécie de eco formal nos modos de filmar duas sequências que têm desdobramentos bastante distintos em cada um dos filmes. Nesse cotejo entre um e outro, a sensação de revisitar uma sala de estar ou um quintal pode mesmo, subitamente, ser tomada pela aparição de Zezé em gestos cotidianos segundo enquadramentos muito parecidos, atualizando a limpeza da frente da casa e a arrumação de uma mala, mas

com prosseguimentos inteiramente distintos. É como se a repetição de gestos já fosse sempre carregada de uma infinidade de metamorfoses possíveis.

Em *Quintal*, na frente da casa, Zezé usa primeiro a mangueira e depois a vassoura para limpar o chão. O enquadramento e a ação guardam uma analogia direta com os gestos que ela faz em *Ela volta na quinta*: também na frente da casa, Zezé varre o chão. Certamente, muitas distinções internas ao quadro podem ser observadas, e o cotejo permitiria, ao mesmo tempo, contar quase que uma história, essa sim mais documental ou indicial, das transformações físicas de uma casa, quase que ligadas a épocas do ano: a folhagem das árvores, ligeiramente diferente, parece sugerir períodos distintos; a sombra no chão parece indicar também instantes distintos do dia.

Em seguida, temos um arrumar de malas, nos dois filmes, gestos bastante parecidos mais uma vez, com um enquadramento semelhante. A isso, segue-se uma entrada pela noite, que é justo o instante em que os caminhos se bifurcam. Em *Ela volta na quinta*, Zezé aguarda o ônibus da excursão para Aparecida: é justamente o momento no enredo do filme em que ela viaja – para retornar na quinta-feira. Em *Quintal*, Zezé vai para a academia de ginástica, onde veremos toda uma sequência de intensa atividade física.





(Maria José em dois filmes distintos. À esquerda, frames extraídos de *Quintal*. À direita, de *Ela volta na quinta*).

No caso de *A vizinhança do tigre*, a ficção também permite aos personagens viverem outras histórias, com uma moldura narrativa mais tênue, o que marca a dimensão de blocos nos quais as ações escorrem, em variações de gestos, sobretudo com momentos de lazer e tempo livre. O trabalho ficcional guarda aí uma dimensão política, justo por preservar as singularidades de cada um na provisória comunidade que se engendra na feitura do filme, no que dialoga diretamente com uma perspectiva já trabalhada por Clarissa Alvarenga (2004, 2006), em outro contexto³⁸. Dizendo aqui, com Uchoa, o filme poderia ser “um instante em que podíamos (nós todos, mas sobretudo os meninos) formar uma comunidade, inventar nossas próprias histórias e fingir de nós mesmos alguns personagens” (2014, p.94).

E aqui parece ser bastante decisivo para a materialidade da obra um aspecto processual, que gostaríamos de trazer agora mais de perto. Os créditos finais do filme nos situam sobre uma circunstância de fabricação: *A vizinhança do*

³⁸ Em pesquisa desenvolvida a partir de experiências de vídeo comunitário no Brasil, Clarissa Alvarenga já trabalhou o conceito de “comunidade do filme”: “um grupo que se cria – e se recria – em torno da realização do filme” (ALVARENGA, 2004, p.32). Em outro texto, a autora salienta ainda o caráter por vir dessa formação: “comunidade por vir a partir da experiência do filme, que, devemos lembrar, é inevitavelmente uma experiência de produção de sentido” (ALVARENGA, 2006, p.177).

tigre foi filmado no período entre fevereiro de 2009 e dezembro de 2013. Junto a isso, sabemos, por meio de entrevistas e debates com o realizador, que um ponto de partida fundamental era a perspectiva de construir um filme a partir do bairro em que vivia³⁹. Por meio de texto escrito por Clarisse Alvarenga (2014), temos acesso a mais uma parte da dinâmica processual ligada ao modo decantado do filme: as gravações contaram com uma primeira fase, que resultou em 30 horas de material filmado. A partir dessas primeiras imagens produzidas, Affonso e João Dumans, um dos diretores assistentes⁴⁰, escreveram um roteiro de base, com cenas pensadas a partir do que foi filmado naquele momento inicial. “Esse primeiro material, no qual o diretor acompanha o cotidiano de seus personagens, é encaminhado para o terreno da ficção. Daí em diante foram mais 100 horas de filmagens” (ALVARENGA, 2014, p.120).

Um desafio junto às imagens seria, portanto, o de indagar em que medida se precipita na cena uma relação de avizinhamiento, como gostaremos de chamar a articulação expressiva que poderia emergir numa experiência concreta de imagem e som, a partir de uma tessitura que trabalha para construir a proximidade, desde a posição de um realizador diante do bairro em que mora. Haveria uma situação moradora a mobilizar o filme, que permitiria algumas intimidades com percursos pelo território e relações com os filmados, e haveria, sobretudo, um longo processo, que seria permeado por um trabalho de cinema e de experimentação em grupo, um gesto de paciência e de encontro desenvolvido com a imagem e com o espaço, entre atores e equipe, para construir uma coabitação. Desafio, então, constitutivo: em que medida o filme nos devolve, na sua fatura, a força dessa coabitação, tramada pela mediação da imagem?

39 Também na entrevista para o catálogo da Mostra de Tiradentes, Uchoa já afirma, de saída: “A *Vizinhança do Tigre* foi, antes de tudo, um filme vivido. Começou sem roteiro, apenas permeado de desejos criativos e uma ligação férrea a um lugar: o bairro Nacional, onde cresci e moro” (UCHOA, 2014, p.85). E mais adiante, ele segue a respeito desse vínculo com o bairro, na busca por “conhecer melhor o lugar em que vivia [...] Queria fazer um filme sobre e com personagens jovens, queria filmar meus vizinhos de bairro, queria filmar pessoas e lugares pobres de modo diferente que o cinema brasileiro contemporâneo os filmava” (UCHOA, 2014, p.94).

40 Junto a Warley Desali, com quem Affonso desenvolveu ainda um projeto fotográfico intitulado *Sangue de bairro*, também no Bairro Nacional, iniciado em 2007. Algumas fotos estão disponibilizadas aqui: <http://www.desali.com.br/sangue-de-bairro/>. E uma entrevista com os dois, a respeito deste trabalho em especial, pode ser lida aqui: <http://centrocultural.sp.gov.br/site/programa-de-exposicoes-2017-affonso-uchoa-e-warley-desali/>. Último acesso em: 06.01.2019.

Dizendo de outro modo, cabe se perguntar como o filme dá forma a essa trama processual vivida, a essa relação decantada longamente, a essa vizinhança que implica corpos para um contato. A tarefa é desafiadora duplamente porque, de um lado, a trama do filme não nos oferece elementos evidentes da passagem temporal (não temos, por exemplo, indícios de transformações ao longo desses anos na vida dos personagens), e de outro lado, a implicação no território, por realizador e equipe, não se evidencia por procedimentos como a aparição daqueles que filmam na cena fílmica, recurso que Cláudia Mesquita (2012) e André Brasil (2013) já salientaram a respeito, por exemplo, de uma forma de engajamento complexa mobilizada por *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós. Em *A vizinhança do tigre*, não temos, portanto, nem recursos de reflexividade nem gestos narrativos que exponham, na sua fatura, a evidência desse elemento processual⁴¹. É uma questão que também Clarisse Alvarenga salienta em seu texto para o filme:

Apesar de guardar uma relação de “vizinhança” com seus personagens, afinal Affonso foi criado ali entre os garotos, em momento algum ele evidencia o processo do seu filme reflexivamente nas cenas ou mesmo em retrospecto, na montagem. A proximidade não é narrada, mas certamente é constitutiva de cada um dos planos filmados, o que se percebe no extremo cuidado para posicionar a câmera e compor o quadro nas diversas situações. Certamente, a observação que faz parte da proximidade, que também foi construída no tempo estendido das filmagens, na elaboração de cada uma das cenas por meio do roteiro, e que se irradia na temporalização dos planos, na sua decupagem primorosa. (ALVARENGA, 2014, pp. 120, 121).

Apostamos que um modo de considerar essa dimensão do avizinhamiento, para este filme, teria a ver com a dimensão mesma da tessitura dramática do filme, que nunca os enquadra demasiadamente em situações aos modos de uma ficção roteirizada *a priori* e também com a temporalidade dos blocos mais específicos

41 Remeteria aqui ainda a outro modo de relação entre obra e processo, que explicita e materializa a completa imbricação entre essas duas instâncias, conforme a caracterização de Cláudia Mesquita (2011), justo em debate sobre essa questão, intitulado “Obra em processo ou processo como obra?”. Vou tomar, especialmente, a proposição a respeito de uma obra em processo, que “faz referência a experiências de realização audiovisual que configuram, ou se relacionam, a processos de maior duração, de maneira que o filme tem que se haver com a historicidade desse decurso. O filme como resultado de um processo que se desdobra no tempo, mas também como obra que lhe introjeta, e desenha em sua escritura, essa dilatação temporal e as mudanças e movimentos que a pontuam. Eu me refiro, portanto, a experiências em que o cinema se relacione e se misture com a experiência vivida, sendo por ela limitado, estimulado, transformado, conformado ou até mesmo expandido, potencializado”. Mesquita destaca obras como: *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli (e hoje, poderíamos dizer também *Martírio*), *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, *Pan Cinema Permanente* (2008), de Carlos Nader. “As obras em processo convocam experiências em que confluem cena e vida, em que as divisórias são porosas, em que o controle sobre a cena nem sempre é possível, em que o filme está a serviço ou inventa, no corpo a corpo com experiências que não domina totalmente, o seu singular movimento” (MESQUITA, 2011, p.18).

que, conforme analisaremos mais adiante, se abrem a variação de duetos musicais e duelos lúdicos travados entre os garotos, como se o cotidiano, em suas repetições com diferenças, fosse abrigado aqui. Nesse sentido, arriscaríamos que *A vizinhança do tigre* aprende algo com o documentário: trata-se de uma ficção, que se empenha em uma feitura atravessada, furada, transportada pelo mundo, em uma paráfrase que poderíamos fazer da caracterização mais geral proposta por Comolli para “os filmes documentários” (COMOLLI, 2008, p.170) – ainda que, de nossa parte, gostaríamos de salientar que a caracterização global sobre uma abordagem documental precisaria sempre se confrontar com os desafios de cada escritura, que podem ser, evidentemente, não tão dispostas à abertura para o mundo. Afinal, nem sempre o documentário consegue avizinhar-se tão intimamente do outro. E por vezes, a distância pode mesmo ser uma escolha formal de quem filma, conforme a afirmação de outros desafios em jogo.

Aqui interessa, sobretudo, a perspectiva de uma acolhida a *auto-mise-en-scène* dos filmados, desde aquela noção cara a Comolli, que remetemos anteriormente. E essa chave da acolhida nos motiva a seguir com o vocabulário em torno da hospitalidade, a nos instigar como horizonte, muito próximo daquele sentido já dado por César Guimarães a respeito de “uma estética da hospitalidade”, esta “que desenvolve a paciência de sua escuta e a atenção do olho inumano da câmara para guardar, neste encontro entre o humano e a máquina, os gestos e a voz do outro, sua resistência em ser enquadrado, narrado, encenado” (GUIMARÃES, 2008, p.260).

Se *A vizinhança do tigre* desdobra essa lição que aprende das possibilidades de uma acolhida do documentário, ele encontra também uma nova potência ao extrair da noção de ficção uma capacidade imaginativa e transformadora do real. Ao se valer das potências dos recursos ficcionais, a escritura permite combinar o gesto de acolhida (àquilo que, nos filmados, já é *auto-mise-en-scène*, pela própria lição que o documentário já nos legou) e intensificar a dimensão ficcional e performativa que atravessa o próprio ato de um sujeito se fazer na cena, ao convidar abertamente seus atores a imaginarem outros mundos, que não deixam de ser contíguos aos que vivem fora do filme. Se nos deslocarmos um pouco desse jogo já intrincado entre ficção e documentário, talvez pudéssemos dizer que o filme se vale de dois gestos, que poderiam ser mesmo transversais aos vários registros

do cinema: trata-se de acolher o que é estilo de existência dos jovens filmados, contagiando-se por seus modos de vida, e simultaneamente, de convidá-los a imaginar, em variação das suas existências, como se pudessem encontrar naquele intervalo do cinema uma possibilidade de apresentação e invenção de si, que envia a seus contextos e hábitos, ao mesmo tempo em que permite que se afirmem nas suas metamorfoses⁴². Diríamos que se trata de uma imbricação constitutiva nas formas do filme entre *atos de imaginação* e *posturas de hospitalidade*. “Pra mim, a ficção permite sonhar. No *Vizinhança*, ela possibilitou a gente a fazer cinema e ao Juninho imaginar um destino diferente do que sua vida real lhe reservava”, já disse Affonso Uchoa (2016), quando cita um exemplo de desvio operado pela ficção, na trajetória de um dos personagens em cena.⁴³

Casa e vizinhança: estruturas sem centro

Vamos tentar caminhar mais adiante com blocos específicos dos filmes e extrair deles algumas chaves para pensar os procedimentos de aproximação engajados, as dinâmicas expressivas de avizinhamiento postas em cena, que compreende aproximação e distância, tanto no sentido da postura de relação entre quem filma e quem é filmado, quanto na própria natureza de uma imagem, que é marcada por continuidade e descontinuidade com o mundo filmado, seguindo as pistas dadas por André Brasil. Ao mesmo tempo, interessa-nos considerar também o trabalho das estruturas do filme, ao costurar uma outra dimensão desse avizinhamiento, dessa vez entre as próprias vidas filmadas - uma vez que, em A

42 Retomo aqui outra passagem de texto de André Brasil (2011), a qual me referi quando abordava a questão do gesto. Trata-se, sobretudo, da reflexão em torno do conceito de *performance*, a balançar constantemente uma obra entre o vivido e o imaginado, como diz o autor: “A performance expõe a continuidade existente entre um domínio e outro – o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da mise-en-scène deslocado – ‘naturalizado’ – pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também descontinuidade: o artifício da imagem permite ao gesto defasar de si mesmo – encenar-se, montar-se – ou seja, ser, no interior do filme, outro gesto; e, por outro lado, a irredutibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem” (BRASIL, 2011, p.7).

43 No caso dessa entrevista, trata-se de uma conversa que fiz com o realizador, por ocasião do lançamento do filme nos circuitos comerciais de cinema, em 2016 – dois anos depois da estreia do filme na Mostra de Cinema de Tiradentes. Essa breve conversa pode ser acessada aqui: <https://www.revistasobrecinema.com/ver-a-vida-e-o-corpo-periferico-mor>. Último acesso em: 06.01.2019.

vizinhança do tigre, os cinco personagens são justamente acompanhados de modo a sugerir ligações entre os espaços e entre as existências distintas que compartilham um mesmo território; e em *Ela volta na quinta*, existe uma caminhada paciente, a permitir que o espectador se aproxime de aspectos dessa casa e dessa família, numa atenção a detalhes, a instantes, a pequenos acontecimentos que povoam o cotidiano. Vamos comentar brevemente, num primeiro momento, essas organizações mais gerais dos filmes, tratando, por enquanto, de modo apenas pontual das situações específicas.

Ela volta na quinta, ainda que atravessado por uma narrativa, se situa numa modalidade de ficção bastante distante de um modelo das reviravoltas. Haveria aí uma singular potência política, ligada às maneiras de costurar as histórias e de dar atenção a cada momento, a cada gesto. O alinhavo de micro-histórias é pontuado pela situação de crise em que se encontra o relacionamento entre Zezé e Norberto. Elementos dessa situação vivida pelos dois nessa trama se revelam aos poucos, seja nos diálogos entre eles, seja nas referências que aparecem em conversas entre outros personagens. É preciso, de fato, considerar que o filme não abre mão das dimensões narrativas do cinema e tem, efetivamente, uma opção pelo contar histórias, pelo acompanhar de um fio condutor. Mas esse fio é bastante discreto e nunca se sobrepõe aos pequenos acontecimentos do filme, nem se deixa tomar por uma lógica da progressão e da relação entre causa e efeito. O motivo geral, a crise na vida de um casal, está ali, sempre rondando, mas tudo transcorre numa absoluta coexistência entre distintos episódios cotidianos, que não perdem seu fulgor, que resguardam seus brilhos singulares, para além de serem tomados por uma funcionalidade dramática dentro de uma progressão geral da história.

De alguma maneira, o que se passa vai justo noutra direção: é como se o fio condutor servisse muito mais para percorrer pequenas situações marcadas pela pulsação dessa casa, e também pelas vibrações das ruas do entorno, que surgem na imagem em alguns momentos, ou ainda outras casas e lugares mais distantes, como na ida a Mateus Leme, por Renato e Carla. Se em dado momento, passamos a saber do relacionamento extraconjugal de Norberto, trata-se aí de um fato narrativo que convive com outros tantos eventos elaborados pelo filme. Sem uma hierarquia entre grandes e pequenos acontecimentos, a ficção de *Ela volta na quinta* extrai de cada instante uma situação capaz de desdobrar uma cena. As

várias conversas que permeiam o filme se estruturam menos por uma relação de funcionalidade no todo da narrativa, do que por uma elaboração de fragmentos de intensidade, instantes quaisquer que são carregados de densidade expressiva, como numa composição de retratos singulares dos próprios personagens e das situações que eles podem atravessar.

Entremeando esse relacionamento de Zezé e de Norberto, as dinâmicas afetivas dos próprios filhos também são apresentadas, em momentos de conversa entre André e Élide e de Renato com Carla. Nessas ocasiões, os diálogos expõem impasses muito concretos da vida cotidiana dos casais, às voltas com as decisões de onde e como morar, de quando ter filhos, das possibilidades para tanto. A discussão entre André e Élide é emblemática nesse sentido, expondo, sobretudo, o impasse entre morar mais distante ou mais próximo de um centro urbano, levando em consideração as dinâmicas dos bairros mais afastados, o bairro onde moram os pais, mas também as logísticas necessárias para as dinâmicas de deslocamento entre pedaços da cidade, entre trabalho e casa. Uma sequência logo em seguida, de toada quase experimental, expõe, com precisão, a própria dinâmica de travessia experimentada por André, no ônibus.

A trama lida, assim, menos com uma escalada de eventos progressivos do que com a composição de instantes. Algo que Juliano Gomes já aproximou de formas ligadas à música: “uma ideia de tempo, de arte e de história se constitui na forma de uma ladainha, de um canto de trabalho, de um *spiritual*” (GOMES, 2016, s/p). São unidades que se alinhavam, que guardam efetivamente uma relação, porque não ficam resumidas a fragmentos isolados. Mas elas também se distanciam do encadeamento, da marcha de uma seta. A montagem movimenta os episódios numa tessitura de toada narrativa, ao mesmo tempo em que busca elaborar a própria experiência da casa e da aproximação às histórias dessa fábula, como abertura a um ritmo. Essa operação é propiciada na medida em que o filme deixa o espectador se instalar em boa parte das conversas, dos monólogos e dos encontros a partir de uma duração mais alongada, ao mesmo tempo em que algumas repetições pontuam o corpo do filme, como o deitar-se na cama e conversar no escuro, gesto de Zezé e Norberto, que vem e vai como um fluxo, a pontuar passagens de dias e de noites. Mesmo o acontecimento súbito da narrativa, marcado pelo trágico, a morte de Zezé, logo após o seu retorno da viagem à

Aparecida, acontece longe de uma cadência da escalada. Intenso e decisivo, ele instala um corte e uma elipse na narrativa, que dará um salto para uma situação já deslocada em alguns anos, quando Renato e Carla já estão em um condomínio de blocos brancos e iguais.

Entre monólogos, conversas, danças, passeios de conjuntos diferentes dentro dessa família, o filme vai fazendo uma costura musical. Guarda gestos da família, captados na intimidade do cotidiano, de maneira imanente à vida e faz desse filme um retrato ficcional de grupo. Por meio dos seus procedimentos de horizontalidade entre acontecimentos, de acolhida das performances dos atores, os filmes de André Novais revelam uma dramaturgia sem centro, que se estrutura pela força da conversação, em *Ela volta na quinta*.

A falta de centro recai mesmo para os momentos de idas à rua, quando os personagens são como que encontrados em meio às multidões. O plano aberto condensa uma espécie de descentramento da própria figura de André, que demora a ser encontrado em meio aos rostos, na sua primeira aparição. Podemos mesmo acompanhar um outro rosto, que fica em foco por alguns instantes, como se nos levasse a crer, por um breve instante, que é esse rosto que vai figurar como trama. Mas a câmera encontra, então, André, sublinha seu rosto na multidão e vai acompanhar a sua caminhada, revelando ao espectador que se trata dele o personagem da fábula. Também Renato e Norberto são vistos em meio a uma grande quantidade de pessoas enquanto caminham, em determinado momento, pelo entorno de uma feira, até que serão vistos sentados no meio-fio, no momento em que o filme vai acompanhar uma conversa entre os dois.

Em *Quintal*, estamos ainda mais distantes da lógica da progressão. Diante de uma mesma casa e, mais uma vez, na companhia de Zezé e Norberto, passamos a ver o cotidiano ser associado a acontecimentos de toada fantástica. Mas o portal que repentinamente aparece ou o vento intenso que sopra de súbito, enquanto Zezé estende as roupas no varal, não adquirem centralidade, não surgem para oferecer uma curva que acentuaria uma dramatização no âmbito da escritura. Nessa comunidade de acontecimentos postos lado a lado, tudo tem igual importância. A proposição feita ao espectador é muito mais de assumir o vento intenso, a descoberta dos vídeos pornográficos, a defesa de mestrado de Norberto, cada um desses acontecimentos, como participantes de um mesmo campo de

forças. O tratamento que o filme dá a cada aspecto revela uma tessitura orientada por um gesto bastante imanente na relação com tudo que pode acontecer na decantação de um dia, na experimentação de uma casa. A máquina imaginativa do filme confere um mesmo estatuto, uma mesma dignidade, a cada gesto e a cada possibilidade aberta nessa casa, como numa espécie de manifesto feito por Novais em defesa de uma imaginação que convive, coabita, com as tarefas domésticas de todos os dias.

Em *A vizinhança do tigre*, o trabalho da montagem é pautado pela constante articulação entre os blocos conduzidos por cada um dos personagens, como numa perambulação em torno de episódios da vida de uma juventude. A própria cena fílmica acontece, no mais das vezes, segundo o primado dos corpos que estão em cena e do que eles desdobram nos lugares: são raros os momentos em que o filme se interessa pelo espaço enquanto tal, deslocado da subjetividade que o compõe, predominando a composição de blocos com diálogos e interações variadas entre os atores. É, sobretudo, Junim que circula mais por muitos espaços do bairro, visita os outros companheiros, trabalha, estabelece conversações. Mas essa regularidade maior de aparições do personagem não constitui uma centralidade, na medida em que ele se insere também como força de uma rede mais ampla, para tramar conexões. Há uma espécie de oscilação na montagem entre dar conta de uma curva dramática guiada, em alguma medida, pelas atividades desse personagem, e bifurcar repentinamente para traçar o desenho do espaço vivido pelos sujeitos que ele vai encontrando. É Junim que faz ver algo como o cintilar de uma narrativa, já que é a ele que se associam, de modo mais explícito, a dimensão de uma trama, com desdobramentos narrativos mais evidentes, ainda que bastante sutis, aludidos sempre discretamente em alguns diálogos ou dispositivos de que lança mão o roteiro, como a recepção da carta de intimação pelo personagem. Ela já vem nos dizer, logo nos momentos iniciais do filme, sobre a situação de prisão domiciliar de Junim, que é intimado a cumprir as condições da pena junto à comarca de Ribeirão das Neves, na Vara de Execuções Criminais. Ao longo da travessia, ele trabalha como pedreiro e, em dado momento, tenta a venda de drogas, para pagar dívida que contraiu anteriormente, com aqueles que lhe emprestaram um revólver, para o roubo de um carro, motivo que havia rendido a prisão.

Essa espécie de discreta linha narrativa torna-se um disparador para o percurso do filme pelo bairro e pelas outras vidas que ali habitam. Certamente, ela é reveladora ainda daquilo que o filme também se empenha em inscrever na sua tessitura, a inevitável ronda que fazem as situações de violência e os processos de encarceramento na vida dos seus personagens. Mas a tonalidade do filme será marcada pela decantação do cotidiano em episódios que alternam o trabalho e o jogo, costurando blocos que guardam mesmo algum nível de autonomia entre si e uma ligação mais tênue. Transitamos assim entre brincadeiras travadas entre os personagens, muitas vezes aos pares, como se fosse preciso formar duetos, que com alguma frequência irão encarnar duelos – ou batalhas, que não deixam de carregar uma dose considerável de contaminação com aquilo que, nas estilísticas do rap e do passinho, se configuram como batalhas dançadas ou cantadas: elas expõem a *performance* dos agentes dessas interações, por meio de improvisos e modos de interação variados, atravessados, a um só tempo, pelo estético, pelo social e pelo político. Entre Menor e Neguim, entre Junim e Neguim ou entre Menor e Junim, são travadas boa parte dessas interações, carregadas de uma dimensão lúdica, como uma manifestação do vínculo entre eles.

Em meio à constelação de casas, ruas, quintais e paisagens, ora eles brincam de encenar um enfrentamento, ora estão explorando paisagens descampadas, ruínas abandonadas, cantando ou perambulando com gestos simples de atirar pedras. Essa estrutura de atravessamentos entre ruas, quintais e casas se dá segundo um princípio de montagem bastante atento aos intervalos, aos pequenos gestos, ao ócio. O cinema vem aqui compor uma vizinhança ao se contagiar por certa pulsação comum dos acontecimentos, alinhavando as variadas vidas em um plano de coabitação. Para nos apropriar de uma formulação tão cara às obras musicais, poderíamos dizer que o filme de Uchoa seria uma espécie de trabalho de variações em torno do motivo do morar entre vizinhos.

Já com Eldo e Adílson, o filme trava encontros mais pontuais, expondo, especialmente, uma ampliação da cena dos moradores desse território. Eldo surge, pela primeira vez, para presentear Menor com um *shape* de *skate*, a prancha onde se deve equilibrar em pé, no percorrer das ruas. Os dois parecem travar, especialmente, um diálogo marcado por uma toada geracional. Já Adílson surge primeiro na interação com Junim, que vai à sua casa para ajudar numa reforma.

Dali a pouco, Adílson irá se casar com Bruna. Em cada um desses blocos, as vidas se põem em jogo para apresentar também pedaços da vizinhança que não chegam a compor uma totalidade orgânica, mas fazem do fragmento o seu princípio de elaboração. A temporalidade também passa a se instaurar menos pela sucessão de eventos encadeados do que pela duração adensada dos próprios planos, enfatizando a experiência de um mural que se compõe a partir dessa aproximação entre blocos com tempos e gestos heterogêneos.

Ainda que tenhamos ideia de uma moldura que situa esse mundo de experiências, o território todo orgânico se perde de vista no gesto de cadenciar os micro-acontecimentos cotidianos, espalhados como que numa “chuva de átomos”, para retomar uma expressão de Virginia Woolf que se torna central para as reflexões de Rancière (2014) em torno da ficção moderna. A escritura trabalha, então, na tensão entre uma dispersão de pequenos instantes de experimentação do espaço e as fagulhas de uma intriga rondando o destino de Junim. Como efeito de composição da vizinhança, cada fragmento torna-se intensidade em uma montagem por constelações, como se o filme nos ensinasse que para adentar um espaço, é preciso abrir mão das representações globais e desenvolver a atenção aos modos singulares de habitar.

Há dois momentos em que o filme adota um gesto mais amplo de filmar o território, como se também se colocasse no empenho em situar seus personagens numa trama coletiva. Uma sequência de imagens tomada pela cadência do amanhecer emerge logo após a primeira cena do filme, quando Junim, deitado no sofá de casa, lê uma carta para Cezinha, o amigo que está preso. Um corte nos joga para uma imagem menos iluminada, que vai definindo suas formas aos poucos. A luz vai se fazendo presente, revelando partes do céu, para que depois um novo corte venha convocar uma paisagem em que podem ser vistas, ao fundo, um conjunto de casas do bairro. O plano é frontal e um tanto distanciando, revelando não apenas as moradas, mas também o entorno formado por vegetação. É um dos raros instantes em que o filme nos revela uma situação mais geral desse lugar e nos localiza efetivamente em um espaço marcado pela contiguidade das casas, algumas pintadas, outras com tijolos à mostra. O filme parece chegar ao bairro por um primeiro gesto de recuo, para nos apresentar a um conjunto que o compõe. Estamos numa espécie de prólogo para o que se verá ao longo do filme. A

montagem nos apresenta algo como os palcos das encenações de cada personagem, vistos ainda bem de longe, em composição de uma ampla paisagem. Com a aproximação aos fragmentos das vidas de cada um, o espectador passará a ensaiar, com o filme, as táticas de aproximação junto aos modos de vida dos filmados.



Essa aparição inicial do bairro, de toada ampla e contextual, parece dizer também de um filme empenhado em afirmar um lugar e uma paisagem. Mas essa afirmação, como temos indicado, perpassa as produções subjetivas de cada personagem. Por meio dessa introdução da moldura geral, nos situamos no gesto conectivo que é constitutivo da montagem, que busca sugerir a constante relação entre dentro e fora, casa e rua, e mais amplamente, singularidade e comunidade. Paradigmático disso é, então, o segundo momento em que o filme nos alça a uma visão mais geral do bairro, no sentido de uma saída daqueles personagens que acompanhamos a todo tempo. É sintomático que aqui a mesma música do início é convocada: ouvimos mais uma vez Ali Farka Touré, quando saltamos do quarto escuro em que Adílson fuma um cigarro para uma sucessão de retratos nos quais despontam alguns jovens, que só aparecem nesse momento. A sequência se introduz com força de interrupção, abrindo um intervalo para a exposição de outros seres que também povoam aquelas redondezas. Eles emergem compondo uma pose, com a paragem de um movimento e a frontalidade do olhar dirigido para a câmera. Como na sequência de exposição das casas no início, o espectador se vê diante de um momento em que o curso da escritura sofre um desvio, e essa pequena torção nos joga novamente para um ponto de ultrapassagem, no qual se

implica um coletivo. Não se trata de uma convocação em nome de exemplaridade, mas de um esforço em trazer a pluralidade de seres que também tomam parte nessas práticas espaciais focadas pelo filme.

Pois isso é um dos aspectos centrais nos modos de figurar os espaços, em *A vizinhança do tigre*. O traçado que podemos fazer entre o singular e o plural não é da ordem de uma generalização ou da eleição dos sujeitos exemplares de uma comunidade já pressuposta, já formada de antemão, e registrada por um olhar. A câmera não está tomando a comunidade como uma realidade já dada, mas como um laço a se compor, justo na feitura da vizinhança, no trabalho da montagem, na escuta das vozes, na expressão dos corpos, na travessia pelos rostos, na emergência dos retratos e das casas habitadas por uma multiplicidade de seres. A escritura da vizinhança solicita, de um lado, a aproximação do mistério contido nos gestos de cada um, e de outro, se empenha em colocar heterogeneidades em relação, alteridades que se tocam tanto pelo percurso de seus corpos pelas ruas, quanto pela deliberada intervenção da montagem.

Na organização desses retratos posados, trata-se de mais uma tentativa de esgarçar o centro da estrutura. No salto que damos do quarto para esses outros sujeitos, o filme aproxima as vidas de jovens moradores desse espaço. O filme não nos dará mais do que essas imagens desses outros sujeitos e não se aproximará deles da mesma maneira como se acerca das vidas dos outros cinco personagens. Mas nessa quebra do fluxo junto às trajetórias individuais, a escritura confronta a particularidade com um excedente. Sem formar uma massa ou um todo unificado desses garotos em breve aparição, o filme pode operar a possibilidade de uma relação entre as vidas, entrelaçando histórias individuais e coletivas.



Políticas da ficção

Falamos aqui num princípio de descentramento como elemento fundamental de uma política da ficção, cuja caracterização nos chega, especialmente, a partir de um conjunto de trabalhos desenvolvidos por Rancière em torno da literatura. Essa política da ficção trabalha para desvincular a operação ficcional das exigências de causalidade e mesmo da perspectiva de um protagonista, diluído de maneiras singulares conforme o caso: para múltiplos acontecimentos, para as passagens por outros personagens, para uma coexistência igualitária estabelecida com as próprias coisas e os detalhes de uma cena, como o ocioso barômetro descrito em *Madame Bovary*, de Flaubert, que Rancière toma como elemento paradigmático de um procedimento. Em Flaubert, dirá o autor, a forte atenção ao detalhe e a descrição excessiva são partes de um gesto: “a questão é que as partes não estão subordinadas ao todo; os membros não obedecem à cabeça” (2010, p.78) Se personagens e objetos surgem segundo uma relação de coexistência sensível, é porque “uma nova cosmologia ficcional é também uma nova cosmologia social” (p.78). Em mais de um momento, o autor fala de uma “democracia literária” fundada pela escritura do romance moderno, sobretudo a partir de Flaubert, mas também se ramificando de forma mais radical nos que o sucedem, como Joseph Conrad, Virginia Woolf, William Faulkner, Guimarães Rosa. Uma capacidade de qualquer um fazer não importa o quê se destaca aí como fundação de uma comunidade literária cujo cerne é a emancipação de um papel

prescrito (RANCIÈRE, 2014, pp. 32, 33). Em Virginia Woolf, a questão é como permitir o contágio da escritura pelo halo luminoso que constitui a vida, por oposição à sucessão de lanternas de carruagem dispostas em simetria. Disso e da própria literatura da autora, Rancière vai retirar uma tensão constituinte, que oscila entre uma intriga a rondar o romance e uma operação constante de divisão e multiplicação rumo às vidas anônimas, que recebem por um tempo um nome e a possibilidade de uma história (RANCIÈRE, 2014, pp. 62, 63). “Nenhuma situação, nenhum sujeito é ‘preferível’. Tudo pode ser interessante, tudo pode suceder a não importa quem”, diz Rancière (2011a), a partir da literatura de Stendhal.

Essa discussão de Rancière nos interessa, porque permite ver, pelos próprios procedimentos da escritura, as complicações a modos de repartição da vida política e uma possível emergência de outras configurações da comunidade a partir de uma operação estética, constitutivamente pelo trabalho da ficção, cada vez mais interessada numa problematização dos centros e das hierarquizações entre parte e todo. Trata-se, com diz o próprio autor numa proposição inicial e mais geral, de localizar a política da ficção “do lado do que ela opera: as situações que ela constrói, as populações que ela convoca, as relações de inclusão e exclusão que ela institui, as fronteiras que ela traça ou apaga entre a percepção e a ação, entre os estados de coisas e os movimentos do pensamento; as relações que ela estabelece ou suspende entre as situações e suas significações, entre as coexistências ou sucessões temporais e as cadeias da causalidade (RANCIÈRE, 2014, pp. 12, 13). A recusa a uma oposição entre uma razão das ficções e uma dos fatos ordinários teria como cerne o enfrentamento a “uma distribuição de saberes e uma hierarquização de humanidades, entre aquelas que fazem parte dessa racionalidade e aquelas submetidas à simples desordem da vida cotidiana, à repetição dos eventos, a quem não caberia mesmo propor um modelo de ficção” (RANCIÈRE, 2017, p.12). O que várias literaturas distintas possibilitaram, cada uma à sua maneira, foi a quebra dos próprios limites que circunscreviam um real próprio à ficção (idem).

Não vamos aqui nos valer de qualquer transposição de uma elaboração junto ao campo da literatura para as formas cinematográficas, mas estamos interessados na possibilidade de conceber a noção mesma de ficção como gesto que faz problema na hierarquização de uma experiência social. Mesmo porque as

considerações de Rancière, como sabemos, também perpassa outras expressões artísticas e se faz justo na abolição de fronteiras disciplinares⁴⁴. E ainda: elas nos interessam por suas consequências para pensar a feitura de uma obra e a inauguração, ainda que frágil e provisória, de uma quebra na ordenação da experiência e da circunscrição sobre as possibilidades do que pode se tornar ficção. Essa aproximação, devemos dizer, não nos chega aqui de modo aleatório, na medida em que sabemos que o processo mesmo de criação de *A vizinhança do tigre* é marcado pelo interesse nessa fragmentação operada por uma literatura que passou a abolir a centralidade dos protagonistas e o encadeamento das grandes ações – no caso do realizador, é sobretudo a obra do romancista John dos Passos que inspira como processo de criação de uma estrutura sem centro, de bases coletivistas.

Boa parte dos percursos feitos pelos personagens é marcada por uma pura ocupação dos lugares, esvaziada de finalidades, ou por um repentino desvio de finalidades, como nos percursos de Junim e Neguim em meio às árvores, que teria por motivo inicial a busca de abacates, depois se converte em coleta de mexericas, e logo em seguida vira uma ocasião para ouvi-los na prática de desafio um ao outro, sentados e a se provocar mutuamente a partir da música posta em um celular. Se o fio tênue do roteiro dispara uma situação dramaturgica – no telefone, em cena anterior, Junim e Neguim conversavam e antecipavam essa busca por abacates –, trata-se, logo em seguida, de complicar qualquer funcionalidade narrativa do percurso: como se a ação fosse um pretexto para captar, sobretudo, os

44 As formulações de Rancière sobre a ficção moderna se inserem nas considerações que o autor faz sobre o regime estético das artes. Nas “cenas” desse regime, conforme ele nomeou, um dos cineastas de destaque é Dziga Vertov, que ganha características específicas, e ao mesmo tempo partilháveis com as escrituras do romance moderno, no que tange às operações de descentramento. Ao discutir o cinema de Vertov, Rancière (2011a) fala de uma tarefa fundamental que consiste em estabelecer relações entre atividades heterogêneas, para que o cinema, ele mesmo, possa se integrar às emergências de uma vida em comunidade. “Vertov não quer apenas filmar os fatos. Ele quer organizá-los em uma coisa-filme que contribui, ela mesma, para construir o fato da vida nova” (RANCIÈRE, 2011c, p.269). A montagem entra aqui, de modo decisivo, para instaurar um conhecimento e um pensamento a respeito das lascas de mundo reunidas em meio a tantas regiões distintas. Destituindo qualquer princípio de cálculo e de ligações com base em causa e efeito, em meio e fim, Vertov trabalha para tornar visível uma comunidade permeada pelos movimentos simultâneos da vida coletiva. “O princípio da montagem vertoviana não é o fracionamento de uma tarefa em um número n de operações complementares. É a apresentação simultânea de atividades normalmente impossíveis. Ele é, nesse sentido, fiel à ruptura cubista e futurista da superfície, que não apresenta somente as diversas faces de um mesmo objeto, mas o dinamismo de forças coletivas que atravessa toda atividade particular” (RANCIÈRE, 2011c, p.271). Esse pensamento vertoviano que interessa a Rancière é emblemático de uma singularidade das operações da montagem.

gestos dos garotos, tanto nos modos de brincar enquanto se dá a coleta de abacates ou de mexericas, mas especialmente no momento preciso do duelo musical entre os dois, carregado do improviso. No filme de Uchoa, o gesto de cada personagem surge propiciado pelas articulações do trabalho da imagem, da elaboração do plano e da intervenção da montagem, mas numa íntima contaminação pelo que existe de poética e de expressividade nos gestos de cada personagem. O cinema vem como que desencadear situações para a emergência de uma força estética vinda desse encontro preciso entre os corpos dos garotos e a operação de filmar.

Os pequenos acontecimentos que rondam a estrutura do filme inserem, portanto, aproximações demoradas diante de gestos e uma abertura estrutural, que corrobora uma entrada no bairro tendo por base a multiplicidade. Em determinado momento, Dona Isaura, mãe de Junim, oferece um copo de água ao filho, depois de uma prece, com o intuito de protegê-lo. Em outro instante, é Junim que vai se dedicar a um gesto de cuidado com a mãe, quando pinta as unhas dela, ao que ela responde: “Da hora!”. Com os momentos de cuidado e de brincadeira, *A vizinhança do tigre* nos devolve um variado campo de relações em curso nesse território, numa arte do compartilhamento e da acolhida, elaborando uma complexa rede de acontecimentos – entrelaçados pela montagem e, ao mesmo tempo, vistos muito de perto a cada vez que uma sequência nos convida a se instalar na duração do fragmento.

Nesse jogo complexo entre cinema, território e experiências vividas, vamos nos aproximando do bairro Nacional segundo chaves muito singulares de constituir imagem a partir da periferia. Se não há tentativa de apaziguar violências que circundam essas vidas, há uma aposta formal e ética em adentrar os quintais, as ruas e os quartos de cada um, para acompanhar como se produzem as subjetividades nesses lugares, sem que seja afirmada a falta, mas justo com o interesse em perceber as intensidades de momentos quaisquer. As ocasiões de jogo, de brincadeira ou de duelo musical vão permeando os percursos e tornando inseparáveis a investigação da geografia e as práticas que habitam esses lugares⁴⁵.

45 Discutindo outros procedimentos, ligados ao cinema de Eduardo Coutinho, Consuelo Lins (2002) já observou o princípio de uma “locação única”, como metodologia adotada em alguns trabalhos, como *Boca de Lixo* ou *Babilônia 2000*: por meio desses dispositivos de se inscrever num lugar específico, “a geografia espacial tornou-se fundamental para a realização dos filmes, o que de imediato impõe determinadas linhas ao que vai ser filmado, acentuando o caráter imanente das imagens” (LINS, 2002, p.44). Coutinho extrai de cada metodologia empregada,

Talvez pudéssemos evocar ainda a figura de uma bolsa coletora, como perspectiva de um trabalho da ficção, imagem que certa vez Ursula Le Guin utilizou, em seu ensaio “The Carrier Bag Theory of Fiction”. A bolsa é uma proposição que distancia o trabalho da ficção de dois modelos, o do Herói e o da Ação. Segundo a teoria proposta por Le Guin, ela mesma uma autora de ficções científicas, as narrativas heroicas se orientam segundo o desenho de uma lança, com seu ideal de triunfo, de reta, de apontamento para o futuro. Nesse modelo, o conflito, a competição, a luta e a tensão mobilizam o gesto de narrar. Seguindo outro caminho, as novelas anti-heroicas são arranjadas aos modos de uma bolsa, que recolhe, guarda e expõe ao outro aquilo que foi coletado. Na narrativa assim concebida, não cabe falar nem de conflito nem de harmonia, “uma vez que seu propósito não é nem resolução nem *stasis*, mas processo contínuo” (1996, p.153).

A teoria de Le Guin enseja uma certa concepção de tempo. Ela é propositiva de um gesto de invenção de mundos, marcada pela atenção a tudo o que se passa, para além da organização de uma centralidade, seja aquela calcada no Herói, seja a que toma por primado uma sucessão de ações, concebidas em torno de peripécias, tensões e reviravoltas. O próprio gesto de narrar se vê aqui convidado a elaborar-se noutros termos. A ficção tem a ver com esse recolher feito processualmente, como uma espécie de ruminação, longe de uma escalada célere, conquistadora, dirigida a um alvo. Trabalhar com uma bolsa é também pensar como operar composições de escritura que sejam provedoras de abrigo.

É como se fosse preciso criar formas capazes de acolher aquilo que foi coletado. Mais do que a especificidade da forma-bolsa, poderíamos dizer que Le Guin está interessada em formas-abrigo, em formas que carregam, nas suas bases, toda uma outra configuração sensível, bem distante de qualquer desenho que lembre uma “arma da dominação”, outra expressão que ela chega a usar para caracterizar as narrativas com modelo de lança. Com a forma-abrigo inspirada pela

singular às situações impostas por cada projeto – sem dúvida um dos cinemas, em nossa cinematografia recente, mais empenhados em se avizinhar do mundo do outro, tomando como dimensão fundamental as sabidas distâncias existentes. Na caracterização de Lins sobre essa maneira em especial, a dedicação a um lugar único, me parece rica a elaboração dessa forma atada à concretude espacial, tomada como possibilidade de extrair consequências para práticas mais amplas, que não dizem de uma generalização a respeito dos mundos filmados. “Partindo da geografia, a história e a memória ganham outra substância, ligadas à terra, às pessoas, a suas fabulações, aos encontros, misturados ao cotidiano” (LINS, 2002, p.44). Como caracteriza Lins, trata-se de uma arte do presente: “um certo movimento que faz do cinema uma arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, ao imponderável, ao presente” (LINS, 2002, p.50).

bolsa, é possível extrair todo um conjunto de consequências éticas e políticas ligadas aos modos de elaborar ficções. “É algo humano a se fazer, colocar algo que você quer em uma bolsa, um cesto, ou um pouco de folhas enroladas, ou uma rede feita com seus próprios cabelos, ou o que você tiver, e depois pegar isso e levar para casa com você, casa sendo um outro tipo, mais largo, de bolsa ou sacola” (LE GUIN, 1996, pp.151-152). A teoria de Le Guin é feita num íntimo contágio com objetos e gestos bastante concretos.

Se pudermos aqui tomar essa figura da bolsa como mobilizadora, poderíamos encontrar nas proposições de Le Guin pistas para um modo de conceber consequências políticas a partir de certo gesto de uma escritura. Le Guin oferece figuras visuais bastante concretas – ao alcance da mão, poderíamos mesmo dizer –, para elaborar uma teoria com implicações para os modos de a ficção acontecer no mundo. A caracterização de uma narrativa distante de toda progressão nos mobiliza a tomar a construção das obras de Novais como um modo de composição estética que tanto permite um acolhimento das expressividades dos atores em cena, quanto possibilita uma maneira de narrativa que flexiona, em outras toadas, os próprios termos do narrar e permite interações em meio a uma miríade de elementos a povoar os filmes. Ao retirar da ação o primado da elaboração da ficção, a toada de um processo contínuo, caracterizado por Le Guin a propósito da bolsa, permite pensar distintos ritmos de ruminação, que podem costurar a fabricação de uma narrativa, conforme a singularidade de cada gesto.

Ela volta na quinta expressa na sua cadência a elaboração concreta de um tratamento da ficção que faz da forma-abrigo um *modus operandi*. Na sua atenção aos detalhes e acontecimentos variados, o filme contribui, à sua maneira, para afirmar a ficção como uma produção de grupo, numa pulsação comum de microeventos e de retratos alternados entre os personagens. Se o próprio ato de filmar a família, de um modo mais amplo, já pode vir carregado pela convocação de uma dimensão coletiva, aqui as maneiras de transitar entre aqueles que coabitam a cena revelam uma dramaturgia marcada pela possibilidade de que cada um instaure na cena uma presença singular, trazendo um modo de falar, um repertório de gestos, um conjunto de histórias, para dar corpo a essa grande bolsa que é a própria casa.

Capítulo IV: Relações de vizinhança

Em *Dersu Uzala* (1975), de Akira Kurosawa, o espectador é apresentado ao encontro singular entre dois homens e entre dois modos distintos de se relacionar com o espaço. Kurosawa encena o processo de aproximação entre o capitão Arseniev, geógrafo russo que realiza com seus soldados uma expedição na região da Sibéria, e Dersu, caçador nômade da etnia *nantai*, que surge para os exploradores no meio da floresta, confundido pelo olhar deles inicialmente com um urso, e passa a ser uma espécie de guia para essa comissão que percorre um mundo desconhecido. A franca heterogeneidade de mundos entre Arseniev e Dersu se transforma no mobilizador por excelência do projeto narrativo do filme de Kurosawa – e da dinâmica mesma de elaboração das relações entre corpo, paisagem e trajetos no quadro. O encontro é aqui, de imediato, entre cosmologias bastante distintas, uma separação constantemente evidenciada entre modos de conceber o caminhar, o habitar a floresta, o ocupar a terra. Não à toa, a missão do Exército é imbuída de uma tarefa exploratória clara e tão típica da época em que se situa o enredo do filme, o início do século XX: percorrer o território, para bem conhecê-lo, para produzir mapas, para catalogar informações sobre os modos de vida, a fauna e a flora. No capitão Arseniev, se encarnam as figuras do militar e do pesquisador, gerando a condição de chefe de uma exploração do território calcada na íntima contaminação entre projetos de saber e de poder.

Serge Daney (2007) já extraiu, de modo bastante emblemático, algumas consequências que nos parecem interessantes de retomar a respeito desse filme. Comentando primeiro uma obra anterior de Kurosawa, *Dodeskaden* (1970), Daney já inicia seu texto declarando algo muito central a respeito desse cinema: trata-se de perceber, nesses dois filmes do realizador japonês, “o encaixe impossível de espaços diversos” (2007, p.123), a impossibilidade de sobrepor um espaço a outro e de constituir um terceiro espaço como resultado, que seja de síntese ou homogêneo. As lições que o crítico vai extraíndo da tessitura do filme são, sobretudo, produzidas a partir dos modos pelos quais cada corpo traça e concebe distintas maneiras de ocupação no espaço.

Para Arseniev, em sua condição de geógrafo oficial e capitão do exército russo, o método consiste sempre em esquadrihar o espaço segundo os

parâmetros da geometria, das métricas e da linha reta. A esses procedimentos, Dersu vai contrapor uma outra lógica, a do desvio (DANEY, 2007, pp. 123-125). Duas cenas são emblemáticas para Daney a esse respeito. Numa delas, Arseniev e Dersu encontram um velho habitante chinês da floresta, solitário e sempre recuado na sua cabana. A imediata reação do capitão russo é atravessar um espaço aberto, caminhando em linha reta, rumo à cabana do outro homem, para lhe oferecer um chá quente e buscar uma primeira aproximação: na confusão dos gestos entre os dois, o chinês se assusta com a súbita chegada do estrangeiro, recua diante da oferta, atrapalha-se e acaba derramando o líquido trazido pelo militar. Depois disso, Dersu alerta a Arseniev que o homem solitário estava envolvido em seus pensamentos e que era importante não incomodá-lo. Dirá Daney diante da cena: “A linha reta é o mais longo caminho para ir de um homem a outro” (2007, p.125).

Noutro momento, uma das cenas mais emblemáticas do filme, Dersu e Arseniev exploram um amplo lago de gelo, ultrapassam uma hora possível de retorno, até que se encontram isolados e distantes dos demais membros da comissão, enquanto uma nevasca se arma para chegar. Dersu vai conduzir Arseniev à preparação urgente de um abrigo feito com arbustos coletados em meio à paisagem gelada, antes da chegada da tempestade, que traria também a morte para os dois. É diante dessa sequência de sobrevivência e de luta que Daney vai enfatizar algo que nos parece central:

Durante a exploração do lago de Khanka (trecho de bravura justamente admirada), ele [Arseniev] ignora as preocupações de Dersu e avança sem cuidado em direção ao coração dos espaços gelados. Sua segurança é a bússola que indica sempre a boa direção, o norte, a linha reta. Ele não previu que a superfície plana do lago gelado fosse um *falso plano*, vivo, afetado por mudanças incessantes. O caminho que ele tomou na ida tornou-se impraticável na volta: não é mais o mesmo. Aos dois homens ele impõe um *desvio*: a linha reta não é jamais a solução (DANEY, 2007, p.125).

O desvio e a linha reta são, no filme de Kurosawa, duas formas sensíveis distintas de compor mundos comuns. A questão é como cada forma investigada – muitas outras são possíveis – complica a possibilidade de um espaço homogêneo. Considerar o “encaixe impossível de mundos diversos”, ainda na expressão de Daney, nos provoca a pensar a invenção de uma aproximação, feita em meio aos variados desajustes, desencaixes, fraturas e fendas que são constitutivos da nossa experiência cotidiana. Talvez seja esse um desafio que as formas cinematográficas

têm a enfrentar: permeadas pelas fissuras que marcam a vida social, elas podem insistir em costurar vizinhanças entre os mundos, mas assegurando os afastamentos e evitando todo tipo de organização fusional. Fazer-se vizinho pode ser um gesto traçado entre mundos não coincidentes, que asseguram suas singularidades, sem se sobrepor um ao outro, sem se moldar um conforme o outro. A lição que o filme de Kurosawa nos dá parece encontrar uma misteriosa ressonância com uma importante consideração feita, certa vez, por Levinas: “A curvatura do espaço exprime a relação entre seres humanos” (1988, p.271).

Tomamos, mais uma vez, um filme deslocado do nosso *corpus* de partida, dessa vez com o intuito de pensar essa pedagogia da imagem, pedagogia de Dersu inserida na *mise-en-scène* de Kurosawa. A lição é formal e ética: ela nos faz pensar no desvio e na linha reta como duas figuras distintas para construir uma aproximação. Ela nos convida a pensar, especialmente, que uma proximidade se faz também com os desafios de manter uma distância, com o empenho em assegurar as singularidades e a força do heterogêneo. Se o encontro entre o capitão Arseniev e o velho senhor que habita a floresta acontece carregado de acidentes, é também por uma crença de que a aproximação pode acontecer como pura vontade daquele que chega, sem trabalho de elaboração, sem costurar uma relação.

Desloquemo-nos um pouco mais agora do filme, para seguir com esse desafio de compor uma vizinhança entre os seres, que lida diretamente com a tarefa de assegurar as distâncias. Em uma publicação intitulada *Vocabulário político para processos estéticos* (2014), um conjunto de artistas e críticos de arte se reuniu para propor breves caracterizações de palavras importantes para seus trabalhos, além de alguns relatos em torno de experiências estéticas. Valeria destacar aqui um dos momentos dessa publicação com espécies de verbetes situados no entremear da estética com a política. A palavra “Vizinhança” é assim descrita por Enrico Rocha:

A partir do seu lugar, possivelmente, você perceberá o lugar do outro. Sua reação pode ser de quem reconhece uma ameaça, o mundo pode estar cheio delas; ou um vizinho, o mundo pode ser uma imensa vizinhança. Diante de uma ameaça, não há muito o que fazer, ou você foge dela ou você a enfrenta, geralmente com violência. Em uma relação de vizinhança, você negocia o que é comum, as aproximações e também as distâncias necessárias. Aqui, a vizinhança poder ser considerada o lugar que você mora, a cadeira do ônibus que você compartilha, a rua que você ocupa em dias de manifestação etc. Bom pensar que uma boa política de vizinhança deve partir de relações recíprocas.

Bom acreditar que entre a guerra e a diplomacia colonizadora há outras relações de vizinhança possíveis. Em qualquer escala (ROCHA, 2014).

Falar de vizinhança, como temos visto, teria, então, uma oscilação entre lugar e gesto. Essa palavra nos confere um vocabulário do espaço para considerar a dimensão sensível e ética implicada nos modos de habitar: trata-se de pensar em que medida as contiguidades podem reverberar relações, de que modo a coabitação espacial pode desdobrar mútua afetação. Se a vizinhança não é apenas o exterior, as redondezas de um lar, a concretude de um bairro e de casas contíguas, ela será aqui também uma postura, uma maneira de elaborar proximidades e distâncias. Como dizíamos a respeito da casa, trata-se de uma noção que em muito extrapola a dimensão física. Essa ideia já vem sendo percorrida aqui e tentaremos insistir mais nela a partir do encontro com cenas mais específicas de três filmes: retomamos *Ela volta na quinta* e *A vizinhança do tigre* e trazemos agora também o curta *Mauro em Caiena*. Se os filmes constroem suas metodologias a partir de territórios íntimos – a morada familiar ou o entorno já percorrido tantas vezes –, gostaríamos de discutir mais de perto o que contagia o cinema desde essas proximidades e, simultaneamente, como ele formula o seu trabalho, posicionando-se diante dos familiares ou dos vizinhos, da casa habitada ou do bairro vivido, para tanto acolher as formas expressivas que emergem do mundo e das pessoas filmadas quanto formular uma heterogeneidade.

Sem ser a imposição de uma forma ao que existe no mundo⁴⁶, o cinema coloca-se ao lado: desde essa postura, é alterado pelas vidas que existem antes dele

46 Trata-se aqui de pensar a arte como algo para além da imposição de uma forma ativa a uma matéria inerte, ideia que, nas suas bases, remonta às *Cartas para a educação estética do homem*, de Schiller. Não vamos nos deter aqui nos meandros dessas formulações, mas resta dizer que o autor lançou bases importantes para que a concepção de estética não seja tomada apenas como ligada aos objetos da arte nem seja dissociada de uma perspectiva ético-política. Em alguma medida, vamos nos interessar por essas formulações, na medida em que elas já apontam para uma dissolução de dicotomias. O estético, em Schiller, complica qualquer dualidade – entre razão e sensibilidade, entre ativo e passivo, entre forma e matéria. Ele é o estado no qual o ser humano reconcilia suas faculdades e torna-se capaz de fazer uma passagem para o estado ético. E se o termo “educação” surge nas Cartas, não é à toa: a experiência estética é inseparável de uma pedagogia, que não diz respeito apenas à sensação, mas é inalienável de um saber, de um conhecimento. A experiência estética é esse elo entre faculdades humanas cindidas, e a empreitada do filósofo consiste em identificar como essa condição humana pode ser composta, já que se trata de, a partir dela, atingir um momento de conexão com os outros ao redor. Poderíamos dizer que o estético exerce um caráter mediador no processo de relação do homem com o mundo e com o social: “para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético” (SCHILLER, 1995, p.26). E a busca desse momento humano pleno consiste em problematizar tanto as divisões entre modos de relação com o mundo quanto uma

e contribui, a partir do trabalho conjunto com o mundo, para produzir uma imagem que reenvia ao mundo um pedaço desse encontro tramado. Aliada às vidas filmadas, a máquina cinematográfica vem colaborar com a produção de formas de aparição dessas vidas, marcando também descontinuidades. O cinema pode levar grupos, indivíduos e espaços implicados na cena a um duplo movimento: tanto a se encontrarem nas imagens quanto a se descobrirem segundo novas potências, inventando-se no mútuo engendramento com o aparelho. Talvez assim, o cinema tente construir modos de se fazer vizinho, valendo-se das expressividades da experiência cotidiana e retornando a ela uma renovada energia política.

Naquela leitura de uma carta, que abria *A vizinhança do tigre*, talvez já tenhamos um desses primeiros princípios de um método para compor com o sujeito em cena um trabalho compartilhado. Essa primeira cena do filme se articula como que segundo o diapasão de um envio. É um envio de um pedaço do mundo lá fora para aquele que se encontra na prisão, Cezinha, amigo de Junim. Simultaneamente, junto a essa dimensão contida na narrativa, a carta a Cezinha guarda também a possibilidade de outro destinatário: um envio ao próprio espectador, que se vê, à sua maneira, concernido por um endereçamento. Posta na

concepção de arte que consistiria no trabalho de impor uma forma ativa a uma matéria inerte. Desde uma perspectiva estética, do mesmo jeito que já não cabe a dualidade entre forma e matéria, entre forma e vida – Schiller instiga a pensar uma “forma viva” –, também não se pode mais aceitar o “poder do Estado sobre as massas”, consequência retirada por Rancière (2010, p.26). No centro da argumentação de Schiller, surge a noção de jogo e de impulso lúdico – o que, em nossas análises, já surgirá numa operação junto aos filmes. O jogo, nesse autor, tem a ver com a própria articulação de uma vida em comum: é a maneira mesma de evitar a cisão entre duas humanidades – uma das sensações e outra do conhecimento, uma do corpo e outra do espírito, uma do trabalho material e outra do pensamento. Com a completude do conceito de humanidade, sempre segundo uma dinâmica não apaziguada, será possível pensar maneiras de lidar com a desafiadora arte de viver, como diz Schiller na Carta 15, em uma passagem central: “Pois, para dizer tudo de uma vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga. Esta afirmação [...] suportará, prometo-vos, o edifício inteiro da arte estética e da bem mais dificultosa arte de viver” (SCHILLER, 1995, p.84). No seu comentário para a décima quinta carta, Rancière (2011b) explica que, em Schiller, o jogo “tem menos a ver com ação e mais a ver com interrupção. Não é o domínio de uma prática, mas a própria quebra do domínio” (RANCIÈRE, 2011b, p.170). Diria aqui, já com alguma liberdade diante dos autores e mobilizando-os de uma maneira interessada: na medida em que o impulso lúdico rejeita uma cisão entre humanidades, ele guarda potências de problematizar e interrogar as segregações impostas por processos históricos de desigualdade. De saída, ele tem uma envergadura política, nesse sentido. Se falamos estético, não estamos circunscrevendo essa experiência apenas ao artístico, mas aos estilos pelos quais as vidas se empenham, constantemente, em operar redistribuições numa paisagem concretamente marcada por distribuições desiguais e por privilégios, conforme os processos de subalternização e de precarização das vidas – uma distribuição desigual da condição precária e uma diferenciação na caracterização mesma do que é uma vida, nos termos de Butler (2015). A cisão entre humanidades é a marca dos modos pelos quais os diversos poderes operam na gestão do social, a produção de desigualdade é o ponto de partida das formações históricas concretas.

abertura do filme, é como se a carta pudesse abri-lo a “um salve”, sinal ao mundo, emissão dos instantes na vida de um bairro.

Junim, deitado no sofá, lê o texto que escreveu, enquanto nós, espectadores, acompanhamos essa leitura em voz alta e podemos visualizar um pouco dos escritos feitos no caderno. “Com rasuras e rabiscos, marcada pelo registro coloquial e pela gíria dos jovens da periferia, a carta sofre um pequeno – mas significativo – deslocamento, ao ser lida em voz alta”, já disse César Guimarães (2017, p.18), em texto que dedicou a *Vizinhança*. A carta fala de como estão os amigos em comum dos dois, da vida no bairro, dos desafios em retomar o trabalho e do desejo de que Cezinha também possa conquistar em breve sua liberdade condicional. “As hesitações da leitura e as descontinuidades do ritmo fazem com que o texto passe por uma alteração, já separado daquele que o redigiu com seu próprio punho” (GUIMARÃES, 2017, p.18).

Nessa forma de carta, Junim *se envia e se altera*. Ele transmite ainda um mundo desejado a partir do mundo vivido. Estamos também lançados, de imediato, em um mundo no qual as políticas de encarceramento do Estado estão em curso e em que as trajetórias de Junim – marcas de bala, relações variadas de trabalho, orações de proteção feitas pela mãe – serão rondadas por essa ameaça constante, mas sempre colocada também no extracampo. A carta ao amigo na prisão é marca de um endereçamento. Ela vem abrir *A vizinhança do tigre*, assinalando tanto a partilha de mundos com Cezinha quanto a projeção das vidas junto aos corpos dos espectadores. Estamos aqui convidados a entrar nesse universo onde Junim, Neguim, Menor, Eldo e Adílson coabitam a imagem para inscrever no cinema o aparecer de suas vidas, lastreadas intimamente com o real, mas também diferidas pela ficção, *performadas* pela imagem, devolvidas ao mundo como sinal de partilha entre os sujeitos inscritos na cena e aqueles que são olhados pela imagem. O endereçamento faz desse filme uma espécie de “Salve” a uma comunidade de espectadores.

Lembremos aqui, mais uma vez, de algumas passagens de Rancière, desta vez ao comentar o cinema de Pedro Costa, especialmente a carta de Ventura em *Juventude em Marcha*. Trata-se, dirá Rancière, de uma *performance* artística de Ventura, que queria recitar esse texto para outro personagem do filme, o Lento. A carta, que aborda uma separação e o trabalho nos canteiros de obra longe da

amada, “é a performance da arte de compartilhar, da arte que não se separa da vida, da experiência dos desfavorecidos, de seus meios de preencher a ausência e de aproximar-se do ser amado. Mas, de igual modo, ela pertence tanto a Ventura quanto ao filme” (RANCIÈRE, 2012, p.155).

Se pensarmos, especialmente, no fato de que Pedro Costa misturou na composição do texto fragmentos de duas cartas, a de um trabalhador imigrado e a do poeta surrealista Robert Desnos, é possível constatar a urdidura conjunta, em um mesmo plano comum, dos proletários e dos poetas, como que a ativar as capacidades de qualquer um. Rancière verá aí a expressão de “uma arte em que a forma se liga à construção de uma relação social” (2012, p.158). O que se destaca nesses processos – não sem alguns limites – é o desafio de uma arte em se marcar pela reciprocidade, pela tessitura mútua. “Também é preciso que o que é tirado na ternura da riqueza sensível, de força da palavra e da visão, da vida e do cenário daquelas vidas precárias seja-lhes devolvido, seja posto à sua disposição, como uma música que elas gostem de ouvir ou uma carta de amor cujos termos possam aproveitar para seus próprios amores” (2012, p.158).

Carta ao tio

Tomando esse elo com a ideia de um envio, passaria, então, ao gesto de base contido em *Mauro em Caiena*, de Leonardo Mouramateus, feito aos modos de uma carta, que se endereça ao tio do realizador, Mauro, que se mudou para Caiena há algum tempo. Ao alinhar o filme por meio da voz, o cineasta concebe, de saída, uma tonalidade de endereçamento, que coloca esse curta-metragem sob o signo do envio. O texto já indica seu interlocutor, nos primeiros instantes em que surge: “Sabe, Mauro, de todos os seus sobrinhos, Marquinhos é o que melhor sabe imitar um cachorro”. *Mauro em Caiena* produzirá, então, sua forma nos intercâmbios entre existência familiar, modos de morar – em uma casa e nos arredores –, e a capacidade de invenção imaginativa, justo a partir da observação do entorno e da intimidade de uma família. Aqui poderíamos dizer que o gesto fabulatório se torna o princípio mesmo de partilha das histórias: de lembranças que a avó conta, de percursos vividos pelo tio, de perambulações que o realizador faz nas ruas, da convivência com os primos. A palavra, dita em voz *over*, oferece às imagens vetores

de deslocamento. Se a câmera confere, por vezes, uma espécie de testemunho das transformações na cidade, permitindo a aparição de fragmentos da vizinhança, ou uma observação do cotidiano doméstico, ao abrigo de uma família do próprio realizador, haverá um complexo entremear dessas imagens, as vistas, junto a imagens outras, geradas pela voz.

O recurso dessa narração confere ao filme camadas subjetivas e de memória, conforme ela evoca o que nunca está imediatamente ali, fazendo coabitar na escritura as lembranças dos outros junto às do narrador, as especulações imaginativas diante do vivido, os gestos poéticos de um texto que não cessa de recriar elementos que rondam a vida, transfigurando, a todo instante, o real, a partir da elaboração da palavra. Meditação imaginativa e testemunho se entrelaçam no trabalho do cinema: ao captar o presente em movimento, o curta também especula sobre uma memória em escala particular, ligada a essa casa espalhada pelo bairro, de familiares que parecem estar muito próximos uns dos outros. Simultaneamente, o filme nos ensina que a ficção pode emergir na própria observação da vida cotidiana, do entorno.

É isso que aquela frase primeira ouvida no filme já nos diz. Se ela marcava o envio, chamando um fora-de-campo, já faz imediatamente também a ligação com o que acontece ali, em campo: *“Sabe, Mauro, de todos os seus sobrinhos, Marquinhos é o que melhor sabe imitar um cachorro”*. Marquinhos surge, de imediato, com o rosto inteiro a tomar o quadro, quase como se pudesse lambe a câmera, lambe a imagem. Em seguida, ele logo está subindo uma árvore. Nos seus gestos lúdicos, na sua capacidade de jogar, o garoto opera a transformação, atua no real, imita o que existe e o que poderia existir, produz um gesto do “como se”: a criança marca no filme o vivo processo de jogo e de ficção que existe no mundo – e que ao cinema cabe aprender como acolher. O primo de Mouramateus, que se torna uma presença marcante ao longo do filme, acentua a presença da imaginação na trama mesma do vivido. *“Admiro pra caramba essa capacidade, Mauro, de se transformar em outra coisa, como um dinossauro ou uma lembrança”*. A frase que o narrador engata logo nessa sequência é talvez a expressão de um traçado de trabalho. Talvez, não à toa, ela se torna mesmo a sinopse que o filme adota, por ocasião de suas circulações. Ela é a ênfase em dois gestos constitutivos do curta: estão aí, a um só tempo, o vocativo daquele a quem se endereça, e o programa de metamorfose

(como se pudéssemos falar de um programa performático) que o filme vai perseguir. É como se ao espectador, fosse dado o convite para se instalar, de imediato, nos tons das cartas e dos processos de transformação que os desvios pela ficção permitem.

Morada da imaginação

Uma série de fotografias surge logo na sequência de abertura de *Ela volta na quinta*, de André Novais Oliveira. Oriundas de um arquivo familiar, elas emolduram esse filme francamente ficcional e traçam com ele um jogo intrincado. O material que carrega rastros do tempo, inscrições de memórias afetivas, feito lastro e vestígio do vivido, entra em relação aqui com toda uma dramaturgia de uma história inventada, fabulada, elaborada em roteiro, experimentada em casa, na parceria criativa entre o diretor e os próprios familiares que compartilham uma morada – no filme e para além dele. Ao reempregar o arquivo doméstico, o filme desvia os rastros de vida e de tempo para uma trama de ficção, integra-os à tessitura do drama, transformando o passado vivido em passado imaginado, esse que vem a configurar-se, a partir daí, como preâmbulo para a história narrada no filme, aquela de uma crise de relacionamento entre Maria José e Norberto.

Se os filmes de André Novais se esquivam de leituras que tenham por base uma demanda pelo vivido, é preciso ver aí que uma articulação entre cinema e morada pode ganhar novas dimensões de inventividade formal, inseridas nesse campo de uma aberta imaginação. Porque caberia então justo pensar, para o universo da ficção, as consequências dessas relações inevitáveis de proximidade que contagiam o filme. *Ela volta na quinta* extrai seu método, à sua própria maneira, daquilo que temos caracterizado, ao longo desta tese, como uma abordagem implicada no espaço filmado, uma demora na morada, por assim dizer. Aqui, como temos destacado, a casa é uma força ampliada, que ultrapassa um lugar físico e mesmo a esfera do privado. Ela se torna o princípio de um filme, que ao se dedicar a relações familiares, torna pensáveis escalas mais largas da vida em comum, a partir das interrogações lançadas por uma pesquisa formal em torno de um ato ficcional feito em gesto imanente com a duração cotidiana.

Digamos, então, de um recurso, aquele dos planos que acolhem tempos mais alongados, tão caro a esse filme. Eles agem para permitir uma duração em que as vozes, as palavras e as expressões de cada personagem possam se instalar, permitindo que contem histórias demoradas, cheias de detalhes, ou muitos pequenos casos entrecortados: são tempos habitados pela palavra, que transita numa quebra de hierarquias entre o que seria principal e o que seria secundário para a narrativa. Há, em especial, dois momentos em que essas duas dinâmicas tornam-se emblemáticas: em um deles, André conversa com Renato, seu irmão; no outro, a conversa acontece com sua mãe. Nos dois casos, alguns planos gerais preparam a situação do diálogo, contextualizam o espaço da casa, até que se instala uma atenção a um rosto. Tanto Renato quanto Zezé têm esses momentos: em cada um deles, André passa a ficar no fora-de-quadro, enquanto o irmão, num caso, e a mãe, no outro, emergem na cena, tendo suas falas pontuadas por pequenas intervenções do interlocutor. Vejamos como se dá um desses dois blocos do filme, a conversa com Renato, em que os assuntos se interpenetram densamente, como se o filme repusesse, na unidade da cena, os princípios mesmos que norteiam a composição da sua estrutura.

No quarto

É noite. André acabou de chegar a casa, vindo de uma viagem. Entre a cozinha e o quintal, ele conversa brevemente com a mãe. A janta está perto de ficar pronta. Como a luz está acesa lá dentro, e a de fora apagada, o quintal é iluminado levemente pelo fecho de luz que vem de dentro. Saindo desse limiar, entre cozinha e quintal, André sobe uma escada de madeira, que liga o quintal ao quarto do irmão, localizado na parte de cima da casa. Logo no início desse encontro entre os dois, André e Renato assistem a vídeos na internet: são todos disponibilizados no You Tube, resultantes de incontáveis remixagens, a partir de situações de base. Distribuídos e refeitos em escala viral, são marcados pelos efeitos cômicos que gestos, expressões, falas podem adquirir.

A cena nos instala junto aos dois irmãos, nesse lugar de espectador dos vídeos no You Tube. Entramos no quarto com André, para esse instante de compartilhamento. Um primeiro plano, mais aberto, mostra Renato de costas e

André de frente, permitindo que o espectador possa justamente visualizar a tela do computador em que são exibidos os vídeos selecionados. Junto aos dois irmãos, nesse acolhimento do quarto, o espectador também assiste a esses vídeos carregados de comicidade, ágeis e habilidosos em extrair, de uma proliferação de imagens do mundo, pequenos momentos que são serializados ainda mais.

André e Renato buscam esses vídeos, para exibir um ao outro, e riem das situações vistas. No primeiro deles, cena de família, o ex-boxeador Rocky Lockridge chora diante de declaração de amor feita pelo filho, em um *reality show* da TV dos Estados Unidos. Tradicionalmente, o programa, intitulado *Intervention*, lida com a dramatização de histórias que envolvem ex-usuários de drogas. Nas suas bases, o vídeo expõe então uma história privada, centrada nas transformações pessoais passadas pelo convidado escolhido, em encontro com a família, no presente. O instante preciso recortado pelo vídeo é o momento de intensificação dramática desse encontro. Já em choro, o filho de Lockridge diz ao pai: “Eu ainda te amo”. Lockridge responde com um choro de tal modo expressivo que o título de muitas das versões remixadas no You Tube foram chamadas de “Best Cry Ever”.

Depois desse vídeo, André sugere outro. Primeiro, vemos a fonte, o breve vídeo que depois foi multiplicado. Basta digitar: “ovelha grito”, e essa busca direciona os dois ao instante de um intenso berro de uma ovelha. Como uma matriz, esse vídeo passa a ser incorporado a uma série de outros, introduzido em momentos específicos, especialmente em videoclipes: no instante preciso em que um pico de voz se acentua, vem o *insert* do grito da ovelha. Uma dessas primeiras remixagens exhibe os termos do jogo: em um clipe de Justin Bieber, a canção é interrompida no exato instante em que o berro da ovelha pode se agregar perfeitamente ao canto de Bieber. Para ver essa operação em larga escala, André sugere, então, outro vídeo, mais longo, com cerca de vinte minutos, que mistura videoclipes variados com inserções desse mesmo grito da ovelha. Como o vídeo não carrega imediatamente, a pausa motiva um corte e um desvio de assusto: dos memes, os dois irmãos irão conversar sobre outras questões.

É nesse instante de corte que entramos na relação mais direta com o rosto de Renato. A ambientação de toda a cena, a partilha de vídeos tão ligados à cultura da internet, exhibe um pouco do gesto do filme, que não distingue grandes e

pequenos momentos. Durante o plano prolongado de *close* no rosto de Renato, o gesto de contar histórias segue o tom da própria estrutura do filme.

Enquanto fuma um cigarro, Renato percorre várias histórias cotidianas, entre as quais estaria aquela que poderia ser aparentemente central: a questão da crise de relacionamento dos pais. Mas, se a cena poderia existir submetida a certa função dramática e narrativa, de oferecer ao espectador pequenos elementos sobre o que vem rondando as vidas dos habitantes daquela casa, essa possibilidade encontra-se já desmontada por toda a rede de eventos que Renato vai contando, traçando um percurso de completa coexistência entre eles.

Da ida a um show a possíveis dias de folga, passando por comentários sobre fotografias na parede (em extracampo), que não vemos nem sabemos bem de quem são, os dois irmãos conversam sobre inúmeras questões que se alinhavam ali na cena. Existe uma completa integração entre o fio condutor mais amplo do filme e todo outro pequeno acontecimento. André pergunta sobre Carla. Os dois falam sobre a situação no trabalho e sobre a viagem de André. Há uma infinidade de assuntos que povoam a conversa, que acabam permanecendo, em larga medida, opacos para o espectador.

Mas eles passam a compor ali as vidas dos personagens, um conjunto de questões nas quais eles se veem enredados. De repente, eles voltam ao vídeo que finalmente carregou. O *close* no rosto de Renato já se desfaz, e retomamos o primeiro plano dessa cena, na qual vemos o conjunto do quarto, mais abertamente, os dois interlocutores e a tela do computador. O compasso cômico repentinamente retorna. Como numa moldura, os dois já estão rindo intensamente, mais uma vez, diante dos *inserts* com uma ovelha gritando, postos em meio a vários videoclipes.

O que desponta como uma das forças dessa escritura estaria nos modos como a dramaturgia se faz porosa e consegue acolher os gestos, os modos de dizer, as expressividades daqueles que coabitam uma casa e uma cena fílmica – daqueles que, antes do filme e depois dele, costuram laços – e aqui, especialmente, laços que dizem do parentesco. Se uma zona de contágio com o real existe aqui, ela se dá menos por uma suposta mistura entre as histórias vividas e aquelas performadas, e

muito mais pelos procedimentos de que o filme lança mão com o intuito de traçar seu projeto ficcional, em meio aos ritmos daquela casa e dos seus habitantes⁴⁷, também transformados, negociados, junto com a fabricação cinematográfica.

No caso desse filme, uma casa pode criar uma situação singular para a produção de uma imagem: marca da convivência, ela se transforma em uma espécie de abrigo para a invenção compartilhada; marca de repetições cotidianas, ela pode contagiar um ritmo para a montagem; marca de hábitos, ela pode inspirar o cinema a desenvolver, elaborar, certa forma de pulsação da vida cotidiana. Em *Ela volta na quinta*, a invenção tem por base uma espécie de negociação de um ritmo, que se produz a cada cena – e também naquela tessitura do conjunto.

Na sala

Como a cadência que a dramaturgia constrói junto ao tempo da dança tateante entre Zezé e Norberto, cena que me parece emblemática do filme. Numa sala de estar, um longo plano acolhe a duração de todo um jogo de encontro. Zezé e Norberto encenam diálogo e dança, que têm toda a sua construção intimamente amparada e acolhida pela escolha de compor um quadro fixo dessa sala: é sem se mover que a câmera possibilita a energia do plano. Tudo se passa com solicitação de paciência. Estamos na dinâmica do tateio. Entre a tentativa de lembrar e o convencimento para dançar, o quadro fixo adquire mobilidade interna: ele se mobiliza pelas palavras trocadas, pelo esforço de memória, pelas idas e vindas no instante da dança. Zezé e Norberto estão situados em regiões distintas de uma sala, mas pouco a pouco irão se reunir no primeiro plano do quadro, ao som da canção “Olha”, de Roberto Carlos. Tanto a reunião dos dois para a dança quanto a própria lembrança da canção acontecem aos poucos.

47 Aqui valeria retomar as proposições de Goetz a respeito do alargamento de sua concepção sobre as casas, quando o autor propõe um íntimo contaminar entre expressividade e morada. Uma casa enseja um *habitus*. “A vida desenvolve sua expressividade na construção do território da casa” (2011, p.21). Pensar uma casa é desdobrá-la em sua dimensão antropológica, que engendra modos de comportamento, e ligá-la, ainda, a certo dinamismo espaço-temporal, marcado por um *pathos*. Ainda nas proposições de Goetz, questão fundamental, *o espaço precisa ser considerado como um drama*, como se a constituição de uma cena fosse constitutiva das operações do habitar. Para as escritas da cidade, como para as escritas da casa: cena sobre cena (retomando aquela ideia proposta por Cezar Migliorin).

Ao fundo, Zezé está sentada a uma mesa, diante de um notebook. Ela pesquisa uma música que lembrou pela manhã, mas que lhe escapa à memória. Norberto, sentado no sofá e diante da televisão, ajuda na rememoração, cantarolando os trechos lembrados por Zezé e precisando o nome e o compositor da canção. A música inicia, então, tocada do notebook e espalhada pela sala. Norberto instiga: “é boa pra dançar”. Zezé demora a aceitar o convite, porque não considera que dança bem. Norberto insiste, levanta e vai em direção a ela, que aceita o desafio, embora sempre reclamando: “Dançar é bom, mas quando a gente sabe”. Os dois dançam, enquanto conversam sobre esse ato mesmo, tateante, que vai tentando encontrar o passo, o ritmo, a medida.

Zezé interrompe a dança por um momento, e os dois chegam a se distanciar por um breve instante. Mas Norberto insiste uma vez mais. Eles retomam o passo, enquanto Zezé lembra que a canção era ouvida na casa da avó, em dias de festa. Os corpos reunidos dançam tendo a sala de estar da casa como lugar de manifestação. A dança é muito calma, lenta, como já dizia Norberto a respeito da canção, enquanto ele e Zezé estavam sentados. O ritmo dessa dança é também permeado por esses pequenos gestos de dúvida, de hesitação, que resvalam ainda na própria elaboração da cadência.



Traço constitutivo do trabalho da cena neste filme: com recorrência, um plano fixo e longo escoa e permite aos corpos desdobrar um encontro paciente. Podemos estar diante da escuta de uma conversa ou dessas ocasiões em que o gesto de uma dança emerge da situação cotidiana, em meio a uma sala de estar. O espaço familiar se transforma em morada da imaginação. Os gestos de ficção que permeiam esse trabalho de André Novais nos convidam a adentrar uma espécie de amálgama entre a casa e a imaginação, entre morar e imaginar. As materialidades dos hábitos desenvolvidos nesse espaço e o próprio modo de falar de cada personagem se veem entrelaçados com uma invenção de narrativas e situações. Gestos e vozes passam a construir uma existência fílmica, existência já diferida pela dimensão mesma da escritura.

Narrar a família e a cidade

Se em *Ela na volta na quinta*, o prólogo que emoldura o filme traz um material mais atrelado ao arquivo familiar e aos rastros do vivido, fazendo justo um jogo com essa materialidade, poderíamos dizer que *Mauro em Caiena* tem início com um gesto noutra direção. Aqui, a abertura se dá por meio de um filme que nos atira em meio à ficção científica: um fragmento de *Godzilla Raids Again*, de Motoyoshi Oda, abre *Mauro em Caiena*, com toda a sua toada imaginativa de nível fantástico. Começamos, assim, de imediato, na chave de um mundo especulativo, em que um monstro destrói uma cidade e traça nela um caminho de caos. A montagem convoca um material que nos mostra um conjunto de recursos e artifícios de que o cinema dispõe para fazer imaginar tal situação, com um ser gigante que, emergindo do oceano, espalha perturbações por todos os lados. Do rosto do Godzilla, com sopro destruidor, a montagem faz um corte e traz, repentinamente, o rosto de Marquinhos, em seu poderoso face a face com a câmera, a imitar um cachorro e a exhibir o mundo da ficção pelas potências do próprio corpo, todo um processo do transformar a si mesmo.



O corte é incisivo. A música e as imagens do fragmento do filme reempregado são interrompidas bruscamente, introduzindo uma quebra repentina no fluxo do material, para nos instalar em outra atmosfera. Ao mesmo tempo em que o corte é demarcador do contraste, ele é propositivo de uma aproximação entre gestos e entre figuras, naquilo que as duas visualidades podem convocar, tão flagrantemente, quando postas lado a lado. Saindo do rosto do Godzilla, vamos para o rosto de Marquinhos, e para o bairro da Maraponga, ao fundo, com esse gesto de intervenção, que explicita a própria operação da montagem. Muito além de um encaixe, a transição de um plano a outro explicita a disposição em aproximar gestos heterogêneos, que são aí reunidos por uma articulação entre energias. Como já observou Aline Portugal (2016), o filme é “uma maneira de tornar o presente possível, um espaço heterotópico que torna avizináveis termos imprevisíveis, como Godzilla e retroescavadeiras” (PORTUGAL, 2016, p.109).

Inserido em um universo familiar, *Mauro em Caiena* é uma meditação sobre os caminhos de diferentes membros dessa família diante dos desejos em se mudar, em lidar com os destinos, em intervir nas próprias trajetórias. Existe uma espécie de diálogo geracional, que se elabora por meio das camadas distintas que o filme produz. É um gesto que já lida diretamente com as ressonâncias entre o privado e o político, entre a intimidade – as memórias pessoal e familiar – e as possibilidades de uma cidade, de um espaço público, de uma vida coletiva, em meio às transformações que incidem num território. Nessa cidade, que parece surgir em meio a escombros, acumulam-se rastros das experiências subjetivas de cada um dessa família.

No diálogo geracional, o filme se empenha em alinhar, por diferentes maneiras, as formas de presença dos primos Marquinhos e Júnior, do próprio narrador e realizador, do tio Mauro e da avó Albaniza. Junto a essas costuras feitas

no seio de uma família, as experiências histórica e urbana também são rondadas, emergindo de modo enviesado, mas sempre à espreita: elas têm uma escala mais ligada ao próprio local em que se mora – bairro da Maraponga, imediações de uma casa – e às transformações nessa paisagem urbana. Esses processos de alteração incidem abertamente na imagem e também se fazem perceber, muitas vezes, pelas articulações temporais que faz o texto da voz *over*, ligando lembranças de uma mesma cidade em épocas distintas e marcadas pelas trajetórias singulares.

A sondagem de um local, pelas vias dessa escala familiar, perpassa a própria configuração da cena fílmica, constituída, nas suas bases, pelos jogos entre campo e extracampo, para os quais colabora, decisivamente, a disjuntiva composição entre imagem e palavra, entre aquilo que se faz visível e aquilo que o texto permite emergir noutras chaves, como se pudéssemos participar da escuta de uma produção de imagens. No jogo estabelecido pelos termos do filme, há as pessoas e espaços que estão ali: em campo, filmados, observados, enquadrados pela câmera e há também algo que se passa alhures, numa constante convocação do fora-de-campo, que mistura as experiências do realizador aos acontecimentos que se associam ao tio Mauro – estes que são acessados, no mais das vezes, por procedimentos indiretos e, nesse caráter mesmo, já carregados da dimensão fabulatória tão cara ao tom do filme.

A voz do cineasta é responsável por projetar essas imagens, trazendo também um estilo de elaborar a tessitura mesma do texto, elemento constitutivo da experiência estética de acompanhar essas imagens e sons. Estando nesse campo da articulação entre imagem e palavra, é preciso considerar a própria composição dessa matéria textual que povoa a faixa sonora e é decisiva para a ambientação que as imagens adquirem. Pois é por meio também de um estilo de lapidar a palavra que o filme encontra sua forma.

A narração é carregada de detalhes e contribui para toda uma proliferação de imagens. Em muitos momentos, um plano fixo nos apresenta um campo visual aberto, sem que seja decupado cada elemento ou aspecto do visível, preferindo tomar uma cena pelo seu conjunto; em contrapartida, o texto nos leva a imaginar uma infinidade de elementos numa cena que a palavra materializa, matizando nuances, observando pequenos gestos, compondo uma ambiência. “Até hoje quando você liga, eu imagino você numa cabine telefônica no meio da rua, numa

rua escura e deserta, a luz, as lâmpadas incandescentes, colocando fichas a cada minuto”. Ouvimos os aspectos de uma cena imaginada, suas miudezas, enquanto um plano se prolonga, de um *outdoor* prateado, brilho fulgurante no escuro de um pedaço desse bairro. Um garoto caminha em direção ao fundo do quadro, chegando até a área mais próxima da grande placa cor de prata. Ele caminha lateralmente até que se instala um tanto mais ao centro. É no exato instante em que o garoto começa a correr, vindo do fundo ao primeiro plano, é como se uma lembrança ressurgisse, e a narração retoma:

E mais forte do que todas as outras imagens, você correndo pela floresta amazônica, com os vários colegas caçadores de ouro, em meio aos disparos da polícia da fronteira. E todos os colegas sendo capturados para passar para o outro lado, menos você. E mais forte do que todas as imagens, você escondido na floresta amazônica durante três dias, se alimentando de frutos do mato e água das plantas. Porque é assim que a vovó me fala, que o Mauro sobreviveu comendo frutos do mato e água das plantas, antes de passar para o outro lado. Mas que lado?

A história parece ganhar tons de aventura. Muito além do regime do falso ou do verdadeiro, como já nos ensinou toda uma tradição de documentários tão marcados pelo gesto fabulatório, e ainda todo um denso vocabulário teórico que se tornou contribuição fértil e rica para pensar a fabulação⁴⁸, *Mauro em Caiena* se investe de tonalidades ficcionais, que se tramam entre o sonho e a lembrança, entre a narrativa familiar, contada pela avó, e a imaginação criadora do sobrinho, que reconta, ao seu modo, a história que acompanha uma família – quase ao modo de uma lenda, que virá a percorrer gerações, como força de ensinamento. O narrar vira uma trama adensada de elementos, com acontecimentos fortes e intensos, enquanto a imagem nos oferece um gesto simples, quase também aos modos de uma pequena performance. Sem razão aparente alguma para acontecer, sem qualquer funcionalidade, esse garoto expõe um gesto a uma inscrição pelo cinema. O plano nos apresenta a permanência de um corpo em cena, que atravessa o quadro, com gestos banais, transita na sua profundidade em vai-e-vem, e acaba por passar também, assim como Mauro, para um outro lado, entre o campo e o fora-de-campo, quando de súbito, vem desaparecer quase no antecampo, saindo diagonalmente de quadro, após sua corrida em disparada, do *outdoor* para o ponto onde se situa a câmera.

48 Ver, sobretudo, o capítulo “As potências do falso”, de *A imagem-tempo*, de Deleuze.

Outro elemento fundamental a se observar nessa narração é que ela tem ainda como uma das fontes uma espécie de narração de base, como se nos fizesse supor uma cena de escuta matriz, aquela em que esse narrador da voz *over* estaria à escuta de sua avó, e mãe de Mauro. O discurso de Dona Albaniza pontua a fala de Leonardo nessa sequência e em vários outros momentos do curta-metragem, sendo sempre remetida por ele segunda uma fórmula, que percorrerá o filme, com algumas variações: “É assim que vovó me fala...”; “Vovó conta que...”. A frase introduz, dessa maneira, o relato de um terceiro, a avó, e se torna marcadora das entradas de alguns dos casos narrados pelo filme. Esse recurso salienta algo como a presença de um relato em segundo nível, aos modos de um discurso indireto, como se estivéssemos constantemente diante da retomada das narrativas da avó a respeito do tio, desde os dias em que vivia ainda ali no bairro até o processo de chegar a Caiena, em meio àqueles desafios enfrentados na floresta amazônica, para atravessar a fronteira. Nessa sequência em particular, quando o episódio é contado, o texto imbrica discursos direto e indireto. O ato de interlocução da voz muda: o “você” como sujeito da ação da frase é substituído pelo nome próprio, “Mauro”. Pelo tom da voz e pela sutil marca do texto, é como se, nesse momento, houvesse mesmo uma espécie de incorporação da própria fala de Dona Albaniza, como se fosse ela mesma a dizer, pela voz do neto: “O Mauro sobreviveu comendo frutas do mato e bebendo água das plantas, antes de passar para o outro lado”.

As histórias contadas pela avó e ouvidas pelo narrador são, então, recontadas, quase como num gesto de sustentar a sobrevivência de uma narrativa oral, que se atualiza na cena, já sempre com margens de invenção. Nesse segundo nível de relato, esses casos já podem ser cruzados com as lembranças do presente, pontuados por comentários do narrador, remontados e reinventados em alguns momentos. É assim que numa carta em primeira pessoa para o tio Mauro, os gestos da autoficção e da interlocução se transformam ainda pela acolhida de um terceiro, este também sempre mobilizado pela possibilidade fabulatória: o discurso da avó entra como uma terceira pessoa a povoar a voz que organiza o relato. Ele é simultaneamente passível de uma constante metamorfose, gerada pela sua própria repetição cotidiana, uma vez que o filme nos faz imaginar uma recorrência dessa partilha de lembranças de Dona Albaniza, a lampear sempre em casa, partilhadas com os que estão a seu redor.

Dona Albaniza, narradora indireta de causos sobre Mauro, aparece, efetivamente em cena em um momento mais pontual do filme, que é dedicado aos próprios sentimentos que ela tem diante da distância do filho. Primeiro, ela é observada em algumas atividades na casa: corta uma carne, prepara o almoço. Em dado instante, ela é vista no quintal, sentada em uma cadeira de plástico, à escuta da canção *Deus me livre*, do grupo Raça Negra. “Ixe, que coisa parecida com o Mauro!”, diz dona Albaniza, voltando o rosto para o fora-de-campo. Ela fala com alguém que está logo ali ao lado: “não é do Raça Negra?”. Podemos ouvir a confirmação de uma voz feminina: “isso”. “Eita, me lembro dele...”, comenta.

Logo adiante, a carta de Leonardo a Mauro comenta os instantes em que Albaniza fica em silêncio, após terminar uma das histórias que conta. “Se está em silêncio, é porque pensa em você”. Vemos a avó, nesse instante, deitada na cama, nesse momento silencioso, a ouvir alguma canção no rádio, que pouco pode ser distinguida dessa vez. Mauro, nos diz o texto, é o único filho que foi embora, é dos filhos homens, o mais novo e é também aquele que, já na idade de Marquinhos, falava em ir atrás de uma aventura. O tio paira por vezes como um fantasma, evocado, convocado, confundido. As silhuetas de Leonardo e de Mauro são semelhantes para a avó, que abraça o neto com a forte lembrança do filho, como se fosse possível conceber uma confluência entre a chegada da faculdade, por Leonardo, e o retorno de Caiena, por Mauro: para a avó, é o mesmo andar.



Se Mauro mobiliza, então, essa instância do extracampo e, muitas vezes, desencadeia uma evocação nostálgica, que assinala saudades, distâncias e ausências, Marquinhos é como que uma ação viva no presente. Visto nas suas brincadeiras cotidianas, ele sobe árvores, escorrega em pneu no monte de areia, produz, como já assinalava a cena de abertura, variações de si e do espaço: à sua

maneira, e em meio a outras crianças da vizinhança, ele inventa sentidos para aquele espaço escavado por tratores. Marquinhos é como que a ponta mais nova de uma interação geracional, sempre remetida como base dos paralelos elaborados. Quando se rememora os momentos em que Mauro já falava de viver uma aventura, a referência ao primo surge. Ou ainda: diante das brincadeiras de Marquinhos em cena, o relato também traz episódios pessoais, do próprio narrador, que também permite a emergência de suas próprias trajetórias em extracampo: “Quando eu tinha a idade do Marquinhos, eu saltava com meus primos, os muros das casas que estavam sendo construídas, para brincar de esconde-esconde e fingir que aquilo era um labirinto”. A configuração das casas e a movimentação pelo entorno são sondadas pela narração, enquanto seguimos com momentos lúdicos em meio a montes de areia. “Até que um dia apareceu um vigia com um dobermann”, conta o narrador, sobre o dia de uma interrupção imposta às antigas brincadeiras.

No transitar entre Marquinhos, Júnior, Mauro, a avó ou a própria cidade, a experiência subjetiva do realizador vem, irremediavelmente, para a cena do relato, seja quando ele descreve momentos de percursos pela cidade ou quando expõe a própria perspectiva diante da ida do tio para Caiena, esse país que ele apontava para os colegas de escola no mapa, enquanto podia se gabar, ao mesmo tempo em que não sabia bem as razões de uma ida para a Guiana Francesa, e não para a França, propriamente. Se a câmera, no mais das vezes, resguarda uma posição mais recuada, em regime de observação dos eventos cotidianos, é por meio da elaboração da palavra que se faz presente o engajamento do realizador na cena filmada e narrada. É por essa maneira que ele evidencia sua íntima implicação no que está em jogo, os modos pelos quais está preocupado pelas histórias familiares e pelas transformações na cidade.

Aos poucos, o próprio diretor vai se colocando como que na iminência das movimentações feitas outrora por Mauro, meditando sobre chegadas e partidas, sobre os voos dos parapentes – que ensinam sobre a dificuldade maior em sair e em chegar, uma vez que o voo, o momento de estar no ar, é mais fluido. A cada comentário diante da experiência cotidiana ou das lembranças da avó, o filme segue um intrincado processo de cruzar memórias, camadas de tempo e relações com o morar ali, em meio a tratores que cortam a paisagem, a árvores derrubadas diariamente, a processos de partida de amigos. Um dia, a mãe de Leonardo chama

para filmar uma árvore da infância dela e de Mauro, que estava sendo derrubada. “Eu não queria filmar essa árvore, mas eu já estava filmando tudo, desde que minha vida tinha se tornado essa ficção científica grosseira, com tratores atravessando o silêncio que havia na rua, os carros que fazem racha na madrugada e os amigos sendo abduzidos por oportunidades novas em lugares novos”.

Nesse momento, o engajamento no presente em movimento surge como emblema de uma íntima contaminação entre memórias familiar e coletiva. Filmar uma árvore com implicações afetivas para um grupo é já filmar um pedaço de uma cidade à beira da destruição, uma árvore que pode concernir a outros grupos, a todo um coletivo mais ampliado, que extrapola o núcleo familiar. O laço afetivo de um grupo a uma árvore da vizinhança é constitutivo do esforço em preservar a cidade de sua destruição. Trata-se, efetivamente, de um duplo movimento, num ir e vir indissociável: o laço é implicação com algo público, exterior ao privado e ao íntimo, mas também resulta do processo de constituição do mundo lá fora, do entorno, a partir daquilo que é íntimo, dos rastros singulares das brincadeiras de uma família. Longe de toda lógica da propriedade ou da apropriação, a árvore viria a ser o emblema da construção de um bem comum na rua. Trata-se aqui de como uma vizinhança pode ter instâncias de partilha, que passam a concernir a famílias singulares, de maneiras sempre diferentes, assim como cada família inscreve, em retorno, suas experiências em cada elemento partilhável da rua, justo por também constituí-los ao seu modo, por ter pedaços de sua história atravessando as histórias que povoam o entorno.

A proposição feita pela mãe ao filho expõe o limiar de uma das pragmáticas constitutivas do filme, que se põe a transitar constantemente entre a demanda por assegurar uma memória de grupo e a tarefa de pensar como lidar com a transformação de uma cidade. Diante do desaparecimento das coisas, o cinema tenta se colocar, com todos os seus limites, às voltas com o desafio de se colocar diante daquilo que variadas forças teimam em apagar. O pedido da mãe de Leonardo é solicitação de que se faça um registro, ainda que uma imagem seja sempre precária, para guardar uma lembrança, uma possibilidade de evocação daquilo que uma vez esteve ali. Diante dessa tarefa tão difícil posta ao cinema, uma saída do filme é inserir essa imagem no trabalho de uma montagem: ao espectador, não se revela apenas a derrubada de um pedaço daquele mundo, o que se seria a

pura exposição da destruição, mas se envia uma situação. Quando nos conta do contexto de solicitação da mãe, o realizador agrega elementos à aparição daquela árvore singular, sugere um laço que ela perfaz em meio a uma família. Além da voz, componente fundamental da montagem, há também o próprio circuito traçado com outras árvores em processo de desaparecimento.

Antes mesmo de mostrar uma árvore ser derrubada, o curta compõe uma série de imagens, expondo outras árvores na vizinhança, troncos marcados com cruzes, estas que indicam a iminência de mais destruição e derrubada. É depois dessa inserção num conjunto – uma série, um inventário –, que vai surgir a imagem central em questão, a de uma árvore posta lentamente ao chão, quando a voz comenta o próprio modo desse acontecer. Nesse dia, o narrador aprendeu que uma árvore não é derrubada com um corte no tronco, como imaginava pelos desenhos animados, mas por meio de vários cortes no alto, de cima até abaixo, dos galhos até a raiz, aos poucos.



Se o filme lida com esse desafio em captar aquilo que desaparece, ele não cessa de retomar a Marquinhos, que alimenta algo como uma reserva de energia para introduzir outras variações no presente. Em um momento final do filme, Marquinhos e Júnior estão na cama de um quarto, que vinte anos atrás foi o de Mauro, como conta a carta. Entre pontapés, agarrados e sorrisos, os dois brincam de lutar, enquanto a câmera percorre de modo íntimo aquela cena, bastante próxima aos corpos dos dois garotos. Se o plano guarda uma fixidez de início, mais aberto e recuado, ele passa a se mover com o tempo e se torna mais recortado, salientando não mais o conjunto, mas os aspectos. A câmera passa a se deslocar pela cena da brincadeira e a recortar fragmentos dos corpos dos dois garotos. A voz tenta elaborar reflexivamente em torno dos lampejos do passado, das variações do presente e das possibilidades de futuro, enquanto os dois garotos parecem se ocupar dos instantes vividos de modo imanente, agarrados ao que se pode transformar de um espaço pela própria ação do corpo no cotidiano. Voz e imagem não cessam de lidar com essa costura de vetores em direções múltiplas. Sobretudo quando o quadro é agitado pela energia das brincadeiras das crianças, há uma espécie de efeito de distância, entre a dinâmica da imagem e a atividade da palavra. Marquinhos e Júnior estão como que amalgamados nessa ocupação do quarto de Mauro. Enquanto isso, a câmera, especialmente no seu instante de mobilidade, torna-se também mais próxima, participando e se engajando no ritmo das sensações. Com outro tom, na faixa sonora, a palavra, tomada pelo recuo reflexivo, produz uma especulação sobre um possível encontro entre Leonardo e Mauro, em que ambos poderiam tomar uma cerveja.

Pelas operações do filme, Marquinhos e Júnior passam a se configurar também como hipóteses de futuro. É o que se explicita, especialmente, em uma cena na qual a voz especula sobre um filme futuro que Marquinhos viria a fazer. Enquanto são aventados alguns mundos possíveis para essa dramaturgia por vir, sempre carregada de pedaços de histórias compartilhadas com o espectador até ali, vemos Marquinhos sentado em um sofá, a olhar para o fora-de-campo e para o fora de casa. Por força dessa aproximação entre especulação de futuros, pela voz, e olhar para o fora, na imagem, é como se a cena passasse a configurar uma promessa de futuro, ainda que permeada de incertezas.

Fico pensando se o Marquinhos um dia não vai fazer um filme sobre minha fuga para um lugar tão estranho como Caiena. Ou um filme mais interessante, sobre um monstro gigante que cospe radioatividade e que varre a cidade de lado a lado. Ou um filme ainda mais interessante, sobre alguém que liberta os dobermanns de seus vigias. Ou sobre um grupo de crianças que convocam a chuva na hora que querem, quando estão juntas.



Mauro em Caiena permite uma visada para uma cidade por meio desses cotejos entre membros de uma mesma família, fraturando a centralidade da voz e fazendo-a deslizar para muitas perspectivas. O filme é constituído do diapasão de um constante ir e vir: além de traçar variações entre as histórias de cada familiar, ele tem como gesto constitutivo a transição entre a narrativa a partir do ponto de vista pessoal do narrador e o relato indireto a partir da perspectiva da avó. Por essas maneiras, os processos de contar de si e do outro – e também a partir de si e do outro –, acontecem aqui de modo coengendrado, como se qualquer fronteira mesma fosse já posta em falso. Falar de Marquinhos implica o cotejo com a própria trajetória. Pensar os percursos pessoais na cidade é agitar a memória em relação ao tio “que liga em horários estranhos e está há tanto tempo fora que tem um jeito engraçado de falar”. A operação do curta trabalha justo no sentido de montar um emaranhado de perspectivas e estabelecer entre elas um jogo.

Se a voz, em alguma medida, desponta como estruturadora do filme, ela não cessa de convocar constantemente um movimento de variação, sendo constantemente perspectivada, fraturada pela voz e a vida do outro – um outro familiar, habitante de uma mesma casa, por assim dizer, mas também, em alguma medida um outro mais distante e imponderável, que comporia um coletivo mais ampliado, quando se trata dos toques que o filme dá na tessitura da cidade. *Mauro*

em *Caiena* expressa como que uma pesquisa em abrir a narração a uma experiência transversal – como se via, por outras formas, em *A Festa e os Cães*.

Duelos e duetos

Junim e Neguim

Há uma sequência que nos parece bastante emblemática para as estratégias de encenação de *A vizinhança do tigre*, na sua maneira de organizar constantes pares entre os personagens, que passam a interagir por meio de provocações e desafios entre si. Tomaria aqui mais de perto um momento no qual se desenrola uma espécie de duelo travado entre Junim e Neguim. Esse confronto surge motivado por provocações feitas em cena imediatamente anterior, quando os dois garotos começaram as zoações em torno do que saberiam fazer na vida, de quem seriam no mundo, do local onde seus nomes estariam inscritos, tudo manifestado de modo completamente integrado ao simples fluxo de um cortar laranja. Basta a Junim observar que Neguim descascava a laranja de maneira errada – “Feriu a laranja toda”, provoca – para passarmos ao ir e vir do diálogo, numa escalada que nos lembra jogos de crianças, sempre tentando trazer elementos a mais para compor o desafio: “Ô Neguim, eu nunca vi seu nome nem na caixinha de fósforos!”, diz Junim em um instante, enquanto Neguim, dali a pouco, vai dizer: “Seu nome, eu nunca vi nem em palito de fósforo”.

A partir daí, a dinâmica do desafio a ser travado se estabelece pela narrativa, de um modo bastante simples, sem que haja necessidade de amarras muito rígidas na construção do roteiro. Basta uma conversação cotidiana para disparar uma ação, neste filme que parece estar interessado exatamente na potência de aparição dos corpos, no presente de uma inscrição viva em cena. “Ô Neguim, você acha que sabe mais do que eu?”, diz Junim, que recebe a resposta: “Lógico que sei!”. “Então vamo ver!”, dizem os dois juntos. Estabelecido o fino disparador da contenda, passamos para o fora da casa, em um espaço que parece abrigar um campo de futebol na vizinhança – logo ao fundo, podemos ver as traves e a paisagem aberta das casas. É do fundo do quadro que Junim se dirige,

caminhando firme, em continuidade direta com as provocações que encerravam a cena anterior: “Qual é, ô, Neguim, você não falou que você que era o vida louca?”.

Junim chega a um ponto diante da câmera e interrompe sua caminhada, ele se fixa num momento exato em que se deixa enquadrar quase ao modo do universo de filmes *western*, no que estaria muito próximo de um plano americano. Também num eco com esse jogo dramático e formal caro a esse campo do cinema clássico, teremos, logo em seguida o contraplano, quando vemos Neguim, enquadrado em medida semelhante, braços cruzados, que se abrem em alguns momentos, a responder as provocações do outro duelista: “Eu sou melhor que você, seu arrombado”. Se esse esquema inicial joga com frescor com os pactos formais de certo cinema clássico, lançando mão do plano/contraplano para apresentar o palco da disputa, ele nos serve tanto para estabelecer a dualidade do esquema dramático, com o qual se brinca, como para também inscrever os corpos junto à própria paisagem do bairro, captada ao fundo dos dois personagens.

Estabelecida a situação cênica, algo distinto também logo se processa diante dessa disposição mais clássica. Ao plano que nos exhibe Neguim da cintura para cima, teremos uma contraparte já em tudo diferente da configuração formal que apresentava Junim. O corte nos dirige, de imediato, ao detalhe de uma perna, a de Junim, já com o dedo apontado para uma cicatriz, a explicar a origem de cada marca que tem na pele. A câmera, muito próxima dessa parte do corpo do ator, acompanha a narração de uma memória – entre o vivido e o imaginado – que convoca, inevitavelmente um extracampo de violência que também compõe, sem nunca determinar, as experiências dos jovens. Se as marcas de Junim são de balas, como ele segue a indicar (com locais de saída e de entrada no corpo), as de Neguim, que veremos em seguida, trazem outras histórias: um machucado em casa, bem perto do joelho, e outra cicatriz sobre a qual ele não encerra a elaboração, já próxima do peito. Logo que apresenta essas inscrições na pele, surge a provocação de Junim: “Nossa, a sua ficou paia de mais”. Neguim responde: “Ficou, né, Zé?”. Inevitável efeito cômico que surge, em deslocamento produzido na interação singular entre os dois jovens e convivendo com toda sorte de dureza que as narrações de Junim evocam. Deslocamento imediato da ferida, que os dois desviam para um processo lúdico, que sem apagar cicatrizes, marcas, consegue

reelaborar memórias, ou momentaneamente deslocá-las, dentro da situação peculiar que a cena fílmica permite surgir.

Diante dessas distâncias entre as experiências inscritas nas peles, Junim seguirá exibindo mais algumas cicatrizes, enquanto ouvimos Neguim reagir: “Credo, Zé, todo furado”. Nesse retorno à pele de Junim, a câmera parece se revelar ainda mais tátil, numa imagem que olha como quem toca⁴⁹, subindo das cicatrizes na perna até o rosto, em um plano que nos parece singular por essa aproximação sensual entre câmera e corpo. Essa imagem tão carregada de contato revela não apenas uma proximidade, aqui em sentido um tanto imediato e literal, entre quem filma e quem é filmado, mas compõe ainda um campo de contágio gerado com o próprio espectador. Se a atenção íntima dada à pele segue, inicialmente, a narração de uma história, ela também tem continuidade até o rosto, quando já não se trata mais de ilustrar o que é dito pela voz. A câmera e a montagem optam por seguir no corpo, habitando-o por um instante, se demorando por um tempo na pele de Junim, o que colabora para contagiar a câmera e o próprio lugar do espectador por essa intimidade corpórea.

A imagem é contagiada por cicatrizes, essas marcas na pele dos atores, que são traços das singularidades existentes entre os dois, vestígios de algo longínquo, extracampo trazido ao campo pela palavra. Mas também elas são matérias de um vivido posto já em defasagem – a palavra que narra é também já afetada pela ficcionalização que compõe a cena, trazendo a memória para uma dinâmica de reelaboração. Inscrição que contagia a imagem, interessada pela presença ali da marca. Cicatriz pode ser traço, vestígio, memória, mas também reelaboração da experiência. Como já disseram Cristiane Lima e Carla Maia, atentas ao interesse de *A falta que me faz*, de Marília Rocha, para as inscrições que povoam o filme, a inscrição alia permanência e mudança (2015, p. 27).

A inscrição carrega a presença do gesto que a cria. Cicatriz, traço, ranhura na superfície do mundo, ela pode ser motivada pelo desejo de expressar algo (um amor, um ideal, uma revolta), de alterar a aparência das coisas (um muro ou o

49 Ou mesmo desloca a imagem para uma dimensão háptica, como já propôs Laura Marks (2000): “Visualidade háptica é distinta de visualidade óptica, que vê coisas de uma distância suficiente para percebê-las como formas distintas numa profundidade: em outras palavras, como nós usualmente concebemos a visão. Visualidade óptica depende de uma separação entre o sujeito que vê e o objeto. Olhar háptico tende a mover pela superfície do seu objeto, em vez de mergulhar em uma profundidade ilusionista, não tanto para distinguir uma forma quanto para discernir textura. Está mais inclinado a mover do que a focar, mais inclinado a roçar [*graze*] do que a olhar [*gaze*]” (MARKS, 2000, p.162).

próprio corpo), ou de simplesmente demarcar uma passagem (“fulano esteve aqui”). Ela é índice de um “aqui-agora” destinada a um “lá-depois”, posto que permanece para além do momento em que é criada. (LIMA e MAIA, 2015, p.27).

A partir desse primeiro lance entre os duelistas, quando os corpos ainda estão distanciados, os desafios feitos entre si vão se acumulando e se organizam numa espécie de três esquetes, instantes bastante pontuais em que as brincadeiras se alternam: cantar, “banhar”, lutar. Primeiro, os dois são vistos reunidos num só plano, um de frente para o outro, distante do esquema do plano/contraplano inicial. Nesse instante, mais uma vez, retoma-se a estratégia constante no filme, a da batalha cantada, quando um celular entoava uma música, que serve de base para o entoar de provocações mútuas entre os meninos. Essas falas cantadas são criadas sob o calor da improvisação, não sem algumas hesitações, que seguem incorporadas ao filme, dando a ele o frescor mesmo desse fazer da cena, com os garotos, longe de toda dramaturgia rígida que imporá aos atores um texto demasiadamente rígido a ser seguido.

Em seguida, da cena de embate mediada pelas palavras, passamos para outro esquete, na qual os personagens se disponibilizam uma ao outro para espécies de “banhos”, que um daria no outro, dentro do espírito da zoação: a disposição do jogo consiste na imobilidade de um enquanto o outro traz seu elemento do desafio. Primeiro, é Junim, enquanto Neguim surge de fora do quadro para espremer laranja e derramar suco no outro; no momento do seu turno, é Junim que chega de fora para dentro, arremessa pipocas no corpo de Neguim e também dá-lhe um banho completo logo em seguida. Finalizando essa sucessão de jogos de provocações, a cena se abre ao duelo de espadas, também sempre entremeado pela força de *gags*: se Junim já chega com dois grandes espetos de churrasco, Neguim se mune de duas pequenas facas de cozinha. Para fazer da disputa mais justa, os dois acordam a necessidade de uma troca: um espeto para Neguim, uma faca para Junim. Assim estarão dentro das devidas condições do duelo. A troca vai se dar no ar, conforme a condição posta por Neguim. É nesse momento que a brincadeira leva ainda a um contato corporal mais efetivo entre os dois, chegando a um agarrar-se no chão.

A câmera é aqui submetida à própria energia da luta, como se a cena sensível do encontro entre os corpos fosse responsável por dar as coordenadas de

como será preciso se movimentar, qual espaço e posição encontrar, para filmar esse encontro. Câmera tomada pela força da cena, por assim dizer: ela mergulha, atraída por esse campo de forças, sai definitivamente da abordagem fixa que marcava os planos iniciais, aqueles que abriam os primeiros lances do duelo, para agora circular, percorrer, conforme os personagens se movem. Também a fragmentação marca o próprio gesto da montagem, sem que o plano experimente um escoar, revelando também certa economia narrativa, pela montagem, na própria exposição da luta – cortada em algumas partes, ela é submetida a saltos e mostra o choque corporal por meio de momentos, que rompem a integralidade de um só plano contínuo. Irresolvida, ainda que Neguim comemore uma vitória (por meio de recursos sagazes na dinâmica do jogo), a luta teria ainda algo como um prolongamento virtual, dessa vez muito alhures daquele espaço recortado pela câmera – fora dali, as vidas seguem. Ao final de todo esse bloco, composto por uma série de variações em torno do corpo e da voz daqueles que aparecem em cena, os dois seguem para o fundo do quadro: num salto, Junim e Neguim partem em direção a outras partes do bairro, o primeiro ainda no encalço do segundo.

Há nessa sequência um conjunto de componentes recorrentes nos procedimentos de base de *A vizinhança do tigre*. Ela também expõe algo constitutivo da dinâmica que se instala nesse filme, a todo tempo traçando maneiras de acolher a criação que vem dos jovens filmados e afirmando o trabalho do cinema, a investida formal que o caracteriza – ecos de uma história do cinema que chegam aqui, ao mesmo tempo sem necessariamente resvalar no primado de um lugar do criador. Dizendo de outra maneira: o trânsito entre o trabalho do cinema – as formas de um filme específico em diálogo com uma história das formas que o antecedem – encontra a medida de sua elaboração a partir deste embate ali com outras formas, no aqui e agora da cena, da experiência com os sujeitos filmados, permitindo que a própria forma cinematográfica varie, se renove, se singularize, a partir do que se passa no acontecimento da filmagem. Fazer um filme é se inserir em um ritmo do habitar, que também tem suas formas, suas maneiras: é nessa negociação entre formas que o encontro se dá. Clarisse Alvarenga (2014) já observou que há no gesto de *A vizinhança do tigre* algo mais do que a necessidade de fazer um novo filme, entendida aí como meta, como finalidade. “Fazer o filme é, nesse caso, algo anterior a fazer um filme” (ALVARENGA, 2014, 122). Íntima

contaminação entre trabalho do cinema e estilísticas de viver que transbordam o cinema e o alteram. Retomo algumas palavras do realizador: “Queria fazer um filme que fosse, ao mesmo tempo, uma experiência de vida e de cinema. Quis fazer do *Vizinhança* um atestado da força do sonho dos meus amigos do bairro Nacional e um filme no qual cada imagem tem o valor de uma cicatriz” (UCHOA, 2014, p. 94).



O momento do duelo entre os dois personagens indica ainda que a escritura do filme elabora, como procedimento que lhe é constitutivo, uma sorte de teatralização do cotidiano. Concentrada nas atitudes do corpo, montada sobre o ritual que ele cria, a câmera tenta estabelecer suas posições junto aos meninos, que têm a casa ou o bairro como palco para suas encenações – se ampliarmos essas considerações para o filme no seu conjunto. Em muitas ocasiões, transitamos de uma posição que enquadra de modo mais fixo, buscando uma justa medida para estar ali, seja no espaço da sala de estar, do quarto, do quintal ou da laje. Se tomarmos a leitura da carta para Cezinha, ela é um dos momentos em que a câmera resguarda sua posição, diante de Junim deitado no sofá: permanece próxima daquele que lê sua carta e se disponibiliza à presença da palavra dele – escrita (vista), lida (ouvida).

A composição de um quadro se faz, no mais das vezes, a partir de um desenrolar de gestos miúdos na cena, atos e posturas que não têm funcionalidades narrativas ou significações que pudessem enquadrar os meninos em papéis já concebidos. As coisas se fazem a partir do insignificante, se pegarmos de empréstimo a acepção bressoniana do combate à significação: “Dedicar-me a imagens insignificantes (não significantes)” (BRESSION, 2005, p.23). Cada gesto

miúdo é também ritualizado: a brincadeira, o cantar, o coletar mexericas se transformam em cerimônias. O que o filme vem dizer é, sobretudo, da produção dessa vida de uma juventude. E parece nos ensinar que a possibilidade de estar à altura de uma tal tarefa seria indo repetidas vezes ao encontro de cada corpo, reatualizando os rituais, aprendendo com a expressividade que cada personagem pode doar à existência de um filme. Se pudermos fazer ainda outro paralelo cinematográfico, talvez seja Cassavetes um eco fundamental aqui, na possibilidade que o improviso gera, na necessidade de um cinema do corpo, se retomarmos a leitura já paradigmática feita por Deleuze: “Quando Cassavetes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um ‘espetáculo’, uma teatralização ou dramatização que vale para toda intriga” (DELEUZE, 2005, p.231).

Junim e Neguim, em outros momentos, não cessam também de fazer duetos para cantar as melodias que os mobilizam. Sentam, ligam o celular e passam a acompanhar o som, reelaborando as canções conforme a disputa que sempre tentam travar um com o outro. Os cantadores encenam seus duelos e vêm ser abrigados pelo cinema, como sujeitos falantes, cantantes e participantes de um gesto de criação. Tocadas pelos celulares, as músicas podem ser amplificadas também por um funil que se coloca junto ao aparelho, como mostra uma outra cena na qual eles cantam o *rap Bactéria FC* do grupo Facção Central: “Não adianta blindar carro, pôr vigia na porta / Seu pior inimigo ataca via onda sonora / Os decibéis da nossa dor vão estourar seu tímpanos / Vim pra por estricnina no seu whisky envelhecido”⁵⁰.

Neguim e Menor

Passemos também a outro dueto que compõe o filme, entre Neguim e Menor, cuja interação também confere novas variações ao modelo de relação

50 Romulo Fróes (2017) toma um dos versos desse *rap* do grupo Facção Central, para o título de um belo texto que publicou a respeito de *A vizinhança do tigre*, sobretudo com foco nas diversas músicas que povoam a escuta do filme. Ver: *Os decibéis da nossa dor*, disponível em: <https://outroscriticos.com/os-decibeis-da-nossa-dor/>. Último acesso: 06.01.19.

lúdica criada pelo filme. Nessa abordagem tão atenta às singularidades dos jovens, a dinâmica do encontro também passa por alterações, conforme a dupla já se faz outra, com jeito distinto de se relacionar. Uma vez mais, tomaríamos um instante no qual o jogo passa pela pele, agora pelo gesto de pintar-se, quando os dois garotos fazem marcas junto ao cabelo ou ao rosto inteiro, com traços de tinta branca, aquela dos corretores líquidos para apagar escritos feitos com caneta.

Estamos na cozinha de casa, aberta ao quintal, numa fresta que se faz também com o entorno, com outras casas. O *liquid paper* vira material para que eles produzam outras inscrições no corpo, aqui novamente em meio ao lance de provocações. Por um lado, a pintura começa como convite: Menor faz uma fina tinta branca contornar o cabelo de Neguim, pacto aceito pelo amigo. Os dois estão sentados, e a câmera permanece muito próxima ao rosto de Neguim. Em meio a essa pintura, os dois conversam sobre a vontade de fazer *dreads*, sobre uma festa que virá, fazendo a cena ser coabitada pela experimentação do instante e um conjunto de especulações sobre uma variedade de outros desejos e ações, a entremear o cotidiano dos jovens. Feita a pintura, a empolgação quanto ao resultado será em tudo distinta, entre os dois. Menor elogia o próprio desenho: “ficou doido!”. Neguim não cessa de duvidar: “Você fez cagada, né?”.

Ele ergue-se, para se olhar no espelho, mas faz isso lentamente, como se um suspense fosse necessário – para ele, para o filme. O ajuste do quadro, por meio de um corte, se antecipa ao levantar-se de Neguim. Agora, o ato de enquadrar se antecipa ao posicionar do corpo: Menor já está de pé, mas o espaço destinado ao amigo permanece, por alguns segundos, não preenchido, como que em suspenso. Ele vai se erguer, mas faz isso ainda de costas: também o gesto do ator corrobora a dinâmica da expectativa. Ao finalmente defrontar-se com o espelho, Neguim não gosta nada do resultado – “parece aqueles mutantes”, diz, indignado.

No jogo do desafio sempre devolvido, Menor deverá, ele também, ter seu rosto pintado. A cena seguinte mostra o próprio garoto fazendo os traços, pintando detalhes variados, cobrindo sobrancelhas, desenhando barba, bigode, contornando os olhos e a boca por inteiro, sempre sob a cobrança e as provocações de Neguim, a respeito do resultado dos desenhos: “doença frenética!”. Os dois se põem diante de um espelho. Por vezes, Neguim dá algumas instruções sobre a pintura a ser feita,

mas Menor parece bastante satisfeito em preencher o rosto inteiro de desenhos, bastante livre tanto das determinações quanto das críticas do amigo.



Menor desenha na própria pele a inscrição “mix”, a mesma que não cessa de fazer nas superfícies do mundo. Espécie de assinatura, o traço se faz ligado ao próprio nome, Maurício. Na conversa com Eldo, os dois chegam a ter suas inscrições postas lado a lado, quando o amigo mais velho escreve, ao lado de “Mix”, a assinatura que costumava fazer nas ruas, em outras épocas, “Santim”,



Em momentos mais solitários, desse que talvez seja o personagem mais introspectivo de *A vizinhança do tigre*, captado às vezes em olhares para o fora-de-campo, rosto impassivo, ele também desenha traços no interior de uma casa, com cacos de vidro que quebra para extrair daí uma ferramenta de escrita.





De volta à interação entre Neguim e Menor, estamos em um bloco formado por mais alguns componentes – mais uma vez, o ponto de partida se desdobra em variações, como acontecia naquele duelo travado entre Junim e Neguim. Após a brincadeira com as pinturas, já com os traços feitos nos rostos, Neguim e Menor irão atuar em dois momentos nos quais a música e a dança passam a compor a expressividade dentro de casa. Um plano mostra o detalhe de duas mãos, que ao unir os fios desencapados de uma caixa de som, acionam a trilha sonora. Em um primeiro momento, a câmera os observa de modo mais distante, os dois sentados lado a lado, emulando os gestos de quem tem uma guitarra nos braços ou uma bateria diante de si. Recortados pela moldura dos tijolos da casa, Neguim e Menor estão sentados e trazem para o corpo o contágio com a música: acompanham com a voz os trechos da canção, nunca param as provocações um com o outro e incorporam, com vigorosa energia, os momentos de explosão dos sons. Eles escutam, com volume nas alturas, a canção *No Association*, da banda de rock Silverchair, a mesma que entoava outra canção, *Freak*, em uma cena anterior dos dois garotos, quando preparavam a comida.

Em seguida, feito um corte, outro plano nos leva para uma nova toada musical. Agora ouvimos o “Passinho do menor da favela”, de Mc Vakão e Mc Sabará, Os garotos estão em pé, agacham e sobem: travam, ali na casa, uma batalha do passinho. “Vem na Dancinha do Frevo com Funk / Vem na Dancinha do Frevo com Funk”. A câmera acompanha de perto os trajetos corporais dos meninos, capta o desenho que os pés descalços fazem no chão, se contagia por subidas e descidas, movimentos de braços, gingados dos corpos. O interior da casa é uma festa. O plano, sem cortes, é tomado pela energia da dança, esta que se torna maneira de habitar a casa: movendo-se no espaço entre os corpos e também em torno deles, a

câmera aprende, mais uma vez, a encontrar posições numa cena, para captar as *performances* de cada um, indo de um a outro ou filmando os dois em conjunto. Carregado pela energia que se cria nesse acontecimento, o plano se transforma numa combinação de forças, feita do duelo dançado, do aprendizado com o espaço, do campo afetivo que se cria, entre o cinema e as ressonâncias dos corpos.

À medida que a câmera circula junto aos garotos em dança e habita aquele instante com eles, podemos ver também aspectos variados do espaço interior da casa, em meio ao lusco-fusco da cena pouco iluminada, com uma luz que chega do exterior e que é tomada como material de trabalho para a imagem. Por entre as janelas, perpassa uma luz discreta que chega ali, elaborando a cena junto aos movimentos. Como que por relances, podemos ver frestas do fora da casa, fragmentos da cozinha ao fundo, uma cama desarrumada logo ali, uma televisão ligada, que mostra outros garotos dançando o passinho. A energia do plano se sustenta nessa íntima atenção à batalha expressa pelos corpos dos garotos, que chega ao corpo fílmico e se endereça ao corpo do espectador. “Agachando e subindo / Vem no duelo batendo o pezinho”, segue a música.

Da pintura dos rostos com *liquid paper* ao duelo do passinho, Menor e Neguim habitam, assim, o espaço da casa, ocupando o tempo com invenções variadas, em meio às metamorfoses que traçam nos rostos, à imaginação de guitarras e baterias para tocar, à dança dentro de casa. Os dois garotos não cessam de transformar o cotidiano, fazendo das brincadeiras modos de morar. Em momento mais adiante, a dinâmica lúdica chega a propiciar, em certa medida, uma aparição deslocada de certas marcas da violência. Me refiro ao instante de um perambular por ruínas, feito um jogo de esconde-esconde, quando os dois meninos têm armas na mão: Neguim carrega um revólver sem balas, e Menor anda com uma faca. Tenho a impressão de que, longe de reforçar um imaginário da violência que incidiria sobre os jovens, a sequência revela muito mais aquilo que eles fazem como deslocamento dos signos da violência, revelando que, por um lado, as brincadeiras podem também ser contaminadas por elementos mais duros do cotidiano, e por outro, o apropriar-se desses elementos revela uma maneira dos jovens em se relacionar com eles, levando-os para outra arena. A evidência da própria natureza cênica desse transitar pelo espaço nos sugere que o filme instala

com os personagens um campo de imaginação, que pode ser atravessado pelas fraturas que compõem a vida social, mas também expõe uma reserva de invenção.

Repetir, variar: se avizinhar

De modo geral, ao longo de todo o filme, nunca se trata de ocultar toda sorte de elementos que rondam o cotidiano, fazendo o lúdico conviver em meio aos aspectos mais instáveis da vida: a própria situação de Junim na narrativa, em prisão domiciliar e em dívida pelo empréstimo do revólver, é uma exposição constante da dureza das vidas, ainda que o desvio seja sempre configurado pela fulguração de infindáveis gestos de jogo. Era assim com as marcas de bala em Junim. É o que podemos ver ainda no momento em que ele pinta as unhas de Dona Isaura, cena do cuidado que é perpassada pelos comentários da mãe sobre os tiros que escuta ao longe, quando ela chega a comparar a região em que mora ao Complexo do Alemão, na Zona Norte do Rio de Janeiro.

Se não se trata de obliterar esses elementos, ou de apaziguar a cena diante das parcelas brutais de violência que incidem no cotidiano de diferentes periferias – dentro de uma distribuição desigual da violência, como temos insistido, e de um processo de extermínio dos jovens, sobretudo negros, nas periferias brasileiras, como sabemos –, o projeto do filme escapa em tudo da afirmação de imagens da violência como definidoras do cotidiano do bairro. Ele constitui seus procedimentos junto à riqueza sensível desse habitar dos meninos, sabedores das durezas variadas a serem enfrentadas, mas promotores de uma invenção constante para os modos de habitar. É como se fosse preciso lidar com a complexidade de aspectos que rondam as vidas dos jovens, sem resumi-los a uma tipificação.

E aqui poderíamos voltar a dizer mais diretamente da singularidade processual desse filme e de como a decantação do encontro parece fornecer condições para se situar nessa complexidade. Em alguma medida, o filme parece nos expor, na sua montagem, o próprio processo de repetição, em uma dinâmica de estar com os meninos. A dinâmica das variações, à qual nos referimos, parece ser uma maneira que expressa esse tempo dos ciclos, tão caro ao acontecer cotidiano. Na estrutura desses blocos, entremeados pelo fio tênue da trajetória de Junim, o filme parece encontrar uma maneira possível de devolver ao espectador a prática

de aproximação decantada junto às alterações miúdas na experiência vivida. O cotidiano de repetições é uma marca do elaborar da experiência moradora, que o filme acompanha, com demora.

Nessa toada das variações, *A vizinhança do tigre* parece, então, nos enviar algo da proximidade construída. Cada bloco atualiza uma nova potência de corpo dos garotos, exhibe as suas performances renovadas, em relação com a casa e com a vizinhança. Dinâmicas de cena se repetem e, simultaneamente, se diferem infinitamente. Se não há aqui, na dimensão da diegese, o passar concreto do tempo ligado à experiência vivida para filmar, há um passar das vidas com o cinema, um constante ressurgir de uma nova cena na qual Junim e Neguim irão colocar um celular e cantar, como se o esquema repetido-renovado nos fizesse, a cada vez, chegar um pouco mais perto. A repetição desse constante variar de si, tramado na duração do tempo, gera um instalar da vida dos personagens na vida dos espectadores, uma intimidade que se instala internamente (corpos em cena) e para o corpo do espectador⁵¹.

Dessa maneira, a escolha por diluir uma intriga e a centralidade de um protagonista, fazendo do filme uma circulação, se articula aqui com a lógica da proximidade tão cara ao filme. Quero dizer: ao nos instalar nesse fluxo, nessa passagem entre momentos de uma constelação, montados numa certa perspectiva de coexistência, o filme parece encontrar uma forma para indicar a reiterada apreensão das fagulhas de um cotidiano. Na espessura da duração de um filme, que condensa outra duração, aquela bem mais larga da filmagem, o cinema encontra uma medida para instalar o espectador na espessura da experimentação cotidiana, entremeada sem um fio contínuo, feita e refeita, reiteradamente. O espectador está de passagem naquele encontro duradouro. Essa passagem variada pelos instantes vividos pelos garotos contribui para aquela sensação já apontada por Clarisse Alvarenga (2014): “Assistir a *Vizinhança do tigre* é ver sua vida ser marcada com a força das experiências vividas por seus personagens. Não há como sair do filme sem carregar na memória cada um deles” (p.123). A terceira das *Teses sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, é retomada pela autora, num cotejo que me parece preciso: “O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem

51 Retomarei essa perspectiva da relação entre corpos em outra toada mais adiante, para outros filmes. De saída, ela me chega, sobretudo, a partir de textos de Mariana Baltar, em torno da noção de afetos.

distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história”.

E aqui tentaria retomar uma proposição: avizinhar-se não implica ignorar as distâncias, as separações e as singularidades constitutivas entre as experiências dos sujeitos, mas fraturar o pressuposto de uma divisão de humanidades e enfrentar as distribuições desiguais de violência e de precariedade no jogo social, a partir de uma ética da coabitação. Há sempre um incomensurável entre os mundos, que não cabe resolver ou apaziguar consensualmente. *A vizinhança do tigre* não confunde a sensualidade da câmera diante dos corpos filmados nem a atenção ao ritmo das falas de Junim, Neguim ou Menor como resolução de uma infinidade de litígios em torno do gesto de arrancar uma imagem dessas existências. Não se trata de atingir uma pura transparência entre a máquina e a complexa trama social na qual ela se insere. O que interessa chamar atenção é que essas modalidades de recortar os corpos no quadro e de combiná-los pela montagem se aliam intimamente à expressividade dos modos de morar, de falar, de dançar e de brincar desses personagens.

Lição fundamental de *A vizinhança do tigre*: fazer cinema não é apenas atribuição daquele que tem a câmera e se coloca a filmar o outro; fazer cinema é pensar como o corpo do outro reelabora uma cena e age na presença da máquina, como os gestos criam a ficção a partir das suas trajetórias nas ruas. A experiência estética é aqui radicalmente tributária do mundo social que constitui os corpos de Neguim, Junim, Menor, Adílson e Eldo e também se lança à relação social e estética a se fazer com o espectador.

A ficção irrompe da escritura, ao forjar uma cena na qual os sujeitos se elaboram para além das marcações que lhes são impostas, trabalhando a partir de vivências uma escrita de si que questiona a própria suposição do que eles poderiam ser. Essa ênfase naquilo que irrompe e é forjado a partir de uma política da ficção é o que nos interessa muito concretamente ao apostar na ficção como constituinte de uma vizinhança. Nosso cuidado em considerar esse gesto como permeado por fraturas é também para dizer que não há apaziguamentos no encontro: a aproximação preserva sempre as distâncias, e o avizinhamo acontece entre mundos não-coincidentes, já que o próprio realizador – morador do bairro, mas não necessariamente participante da mesma vida que a dos filmados –

precisa também elaborar com o outro a emergência de um comum, que não seja a abolição das diferenças, mas a possibilidade da relação.

Engajar-se nas vidas de Junim, Neguim, Menor, Eldo e Adílson, é atentar para os modos de aparição de cada um, pelo que seus corpos e gestos provocam na própria experiência da máquina cinematográfica. O sujeito filmado, nesse sentido, pensa a cena, pensa o cinema e, simultaneamente, nos devolve um olhar, pensa o próprio lugar do espectador. Isso quer dizer que uma cena é feita aí pela apropriação sensível que cada corpo realiza do espaço-tempo do cinema, da dimensão do quadro, da força que uma dança e um duelo adquirem ao se articularem na duração do plano. Se a noção de *auto-mise-en-scène* é sempre tão cara para Jean-Louis Comolli, é porque interessa estar disposto ao que a presença do outro elabora no encontro, para além de toda determinação de *mise-en-scène* vinda do realizador e de toda expectativa carregada pelo espectador.

Quando Menor e Neguim brincam de pintar os rostos um do outro, eles elaboram aí suas próprias máscaras de ficção, provocam um ao outro e criam na máquina cinematográfica um espaço para exprimir o que seus corpos pensam, o que seus traços elaboram na pele, o que seus gestos experimentam do espaço. Somos provocados, a todo instante, a imaginar como se dão essas vidas antes e depois dos filmes, ao mesmo tempo em que somos pensados por elas, quando nos enviam cinema, segundo suas maneiras singulares de aparição.

Apostamos que *A vizinhança do tigre* trabalha, em cada jogo e brincadeira, em cada cena de desafio, a recusa de enquadres formulados pelas dinâmicas organizadoras e distribuidoras das possibilidades no campo social. A abordagem ficcional abole um consenso sobre aquilo que compete a cada sujeito fazer do seu tempo: a ficção é justo o que cinde qualquer amarra entre um sujeito e uma função. Na companhia da ficção, Junim, Neguim, Menor, Adílson e Eldo não estão destinados ao trabalho ou a caminhos inexoráveis em suas vidas. O investimento pelo avizinhamo consiste em se deixar contagiar por aquilo que, nas experiências vividas, escapa às demarcações dos papéis, potencializando também uma escritura que vai imaginar destinos e sortes outras, travessias diferidas, reelaborações das memórias, das histórias individuais e coletivas e do espaço vivido. Talvez haja aqui uma estratégia, tão provisória quanto contingente (jamais regra ou receita), para fazer do cinema uma arte vizinha do mundo do outro.

PARTE III: DIANTE DAS CISÕES

Ao menos ele [o espectador] ficará, eu espero, desconfortável e em guerra. Isto é, ele estará imerso na situação inquieta do mundo. Não é bom se alguém está tranquilo o tempo todo.

Pedro Costa. Uma porta fechada que nos deixa a imaginar.

Capítulo V: Reivindicar a casa

Na missão, com Kadu, de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito abriga em sua montagem um episódio de urgência. Em 19 de junho de 2015, uma caminhada de moradores das ocupações da região de Izidora, em Minas Gerais, percorre a rodovia MG-010, Linha Verde, rumo à Cidade Administrativa, sede do governo mineiro. Mas o percurso viria a ser interrompido violentamente pela polícia militar do Estado. Bombas de gás lacrimogêneo, balas de borracha e *spray* de pimenta foram atiradas pelo batalhão de choque da PM contra a população em marcha, composta por adultos, jovens, crianças e idosos. Kadu Freitas, militante e morador da ocupação Vitória – uma dessas ocupações em caminhada – filma o episódio com uma câmera de celular e capta desde instantes de expressão da alegria de uma luta, com companheiros que jogam futebol, ao súbito desencadear do processo de violência policial contra a manifestação, vinda por todos os lados.

Nas imagens feitas por Kadu, testemunhamos a pregnância de uma inseparabilidade: trata-se do vínculo incontornável entre o ato de marchar, lutar, se reunir, para demandar moradia, e o gesto de filmar, como modo articulado à caminhada, um engajamento em uma ação vital. *Na missão, com Kadu* nos apresenta a urgência de um embate, a tensão vivida por corpos em confronto com a polícia militar de Minas Gerais, que reprime e atropela sujeitos em luta pelo direito à moradia. Além de expor essa fratura constituinte de nossa história, o filme se organiza ainda para elaborar a própria experiência do ver junto, que me parece passar por uma elaboração formal bastante simples, mas com ricas consequências, tramadas na própria fatura do filme. É uma obra que permite pensar o gesto do documentário no calor dos acontecimentos e o próprio lugar do espectador, este que é tanto interno à cena fílmica quanto exterior a ela.

Esse curta nos mobiliza a fazer uma inflexão, então: o que pensar sobre o morar quando a possibilidade mesma de elaborar uma casa e de constituir uma

moradia digna é negada, em meio a uma vida social cindida, que faz do morar um privilégio? Falar de casa nos demanda uma inflexão fundamental, que se articula às urgências do presente vivido por quem se coloca em uma luta constante contra as ameaças ao próprio morar. Falar de casa implica pensar as intermitências daqueles que precisam exatamente tomar a moradia como pauta de reivindicação e fazer de uma ocupação o lugar político de invenção de formas para o morar, de recusa à situação produzida pelo Estado e de chamado à necessidade de uma reconfiguração dos planejamentos urbanos feitos em completa distância da perspectiva de um bem comum. Trata-se aqui, dessa maneira, de pensar a casa segundo o diapasão de um conjunto de demandas coletivas, constituídas em articulações cotidianas, justo em defesa de um lugar para morar. Tais batalhas diárias podem encampar ações sociais e estéticas, e é nesse entremear que queremos pensar a escala de colaboração do cinema.

“Enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito”: eis uma frase mobilizadora de uma série de articulações e movimentos por moradia no Brasil. Se o cinema pode ser um aliado dessa luta, gostaríamos aqui de cotejar *Na missão, com Kadu* a outro trabalho também concernido diretamente por históricos processos de segregação territorial e de violência estatal contra aqueles que buscam cotidianamente formas de morar. Passaremos a um filme que tem escala e gesto distintos do curta feito junto às ocupações de Izidora. Mesmo diante das singularidades, arriscaremos essa aproximação, por uma aposta nas consequências para pensar modos de engajamento a partir de uma necessária reflexão sobre políticas de habitação e de elaboração da casa como questão que concerne, diretamente, a processos históricos e de implicações públicas, passando, inclusive, pelas forças do que costumamos chamar de políticas públicas e de ações institucionais ligadas aos governos.

O filme que traremos é *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós, que nos permite uma espécie de perspectivação histórica daquilo que, em *Na missão, com Kadu*, se configura como atenção urgente aos embates vividos. Ambos os filmes estão intimamente engajados no clamor do presente, e o gesto de *A cidade é uma só?* estaria justo nos oferecendo um cotejo histórico de envergadura mais ampla para a experimentação dos desafios que atravessam as vidas. É um filme que se faz tendo como base mesmo o constante jogo entre passado e presente. E se

pensarmos que todo ato comparativo é como uma montagem de uma sessão para ver junto, diríamos que o filme de Adirley permite um gesto de historicização de um processo específico – mas que compartilha traços com formações históricas de outras segregações –, nos oferecendo linhas de força para montar imagens e energias de filmes distintos, engajados na composição conflitiva do presente.

A cidade é uma só? trabalha, com invenção singular, uma mútua contaminação entre procedimentos documentais e ficcionais e permite uma visada histórica para a própria formação de Ceilândia, que tem suas origens nos processos de remoção dos moradores da Vila IAPI, no entorno do Plano Piloto de Brasília. Essa retirada dos moradores foi finalizada no início de 1971, a partir daquilo que o governo do Distrito Federal chamou de Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) – de onde surge, inclusive, o nome da cidade-satélite. É tomando esse ponto de partida de *A cidade é uma só?* que gostaria aqui de fazer um movimento comparativo, apostando na complementariedade das ações dos dois filmes na nossa paisagem cinematográfica brasileira recente.

Um deles, *Na missão, com Kadu*, permitiria analisar um episódio histórico recente, situando o espectador, simultaneamente, no calor do acontecimento e também poucos meses depois, para a elaboração do que foi vivido, junto com a comunidade, com uma distância temporal de escala mais curta; o outro, *A cidade é uma só?*, lança-nos em uma perspectivação histórica de recuo temporal um pouco mais alargado, podendo mesmo nos apresentar duas gerações distintas de moradores: a de Nancy Araújo, que em sua dimensão testemunhal, rememora o passado do processo de remoção, e a de Dildu (Dilmar Durães) e Zé Bigode (Wellington Abreu), estes que assumem o caráter mais explícito de personagens de ficção, produzindo no presente trajetórias pela cidade. Nesses dois filmes, subjetividade e experiência histórica também se veem enlaçadas: em boa parte das operações estéticas de cada um, o liame tecido entre dinâmicas do morar e elaboração do presente e do passado passa por uma trama subjetiva, pelo prisma de singularidades, já também sempre implicadas nos processos de grupo.

Poderíamos considerar que os dois filmes narram as experiências vividas, desde o ponto de vista de um engajamento daqueles que são implicados pelos acontecimentos. Cada um a sua maneira, eles elaboram táticas de compartilhamento com quem luta cotidianamente e incorporam, na cena, os

indícios dessa implicação. Além do diferente enfoque temporal, *Na missão, com Kadu* tem ainda outra particularidade em relação ao filme de Adirley: trata-se de um filme feito na colaboração entre aqueles que visitam e aqueles que ocupam. O início do curta é emblemático a esse respeito, quando nos expõe uma parte da equipe no momento de chegada à Ocupação Vitória. Aqueles que chegam se apresentam: Aiano Bemfica vai falar com Kadu, que se dirige ainda ao antecampo, cumprimentando Luisa Lanna, no som direto, e Pedro de Brito, na câmera. Trata-se aqui de um processo cruzado entre quem habita e quem chega. Ele vem abrigar uma relação de conversa, em rememoração, sobre o episódio traumático, na casa de Adão e Aninha, onde mora Kadu – sequência que traremos mais adiante – e as imagens feitas por Kadu, na situação de urgência, diante da polícia.

No título, o filme parece indicar uma frase que cifra o seu gesto compartilhado, frase que também é dita, logo no início, por Yan, garoto que guia Aiano até Kadu. Creditado também como diretor, Kadu é filmado e filma, e o curta se alia a ele, por meio desses cruzamentos: se põe, assim, na missão – com o militante e com Izidora, podemos dizer. Se o filme expõe justo aquele processo de chegada é porque se trata também de trazer o modo mesmo de elaboração dessa aliança: tudo ali, em verdade, será como que uma preparação para ver o filme feito pelo morador da ocupação e confrontar-se com as imagens carregadas da urgência daquele episódio e da violência que o compõe – que vem junto, sem dúvida, ao gesto obstinado de Kadu em empunhar a câmera como modo de afirmar, na sustentação dessa tomada, uma recusa a calar-se diante da repressão do Estado.

Trazendo outra posição nessa situação, Adirley Queirós faz parte mais diretamente da história de Ceilândia e, no próprio ato de filmar, evidencia pouco a pouco a sua íntima implicação no universo social que toca o filme. Aqui o cinema é feito desde esse lugar de compartilhamento da vizinhança. “Acredito que o cinema é assim a esquina da minha casa e, no nosso caso, uma esquina do outro lado de Brasília” (QUEIRÓS, 2012, p.80). Cláudia Mesquita já desenvolveu uma análise para o filme, da qual retomo a discussão sobre as formas de participação de cineasta e equipe na cena fílmica, justo por meio da combinação que o filme opera entre recursos formais, o que permite instantes de algum distanciamento crítico e momentos complexos nos quais cineasta e equipe participam da cena dramática – evidenciando a partilha de um universo com as vidas e histórias postas em cena.

Notadamente a partir da distinção entre forma dramática e forma épica, a autora oferece uma leitura aos lances de coexistência entre essas duas estratégias na tessitura de *A cidade é uma só?* (MESQUITA, 2012). Essas instâncias não cessam de se contaminar e teriam como um dos momentos fundamentais a sequência em que Adirley adentra a casa de Nancy, que apresenta diretor e equipe a Dildu e Dandara, fazendo da equipe uma personagem, mais do que figura mediadora (MESQUITA, 2012, p.56). No cotejo que Mesquita faz com *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade e *Conterrâneos velhos de guerra* (1992), outros dois filmes também dedicados a expor a cisão constitutiva da formação de Brasília, fica evidente o lugar de distância produzido pela enunciação nessas duas obras anteriores, marcas de uma trajetória histórica do cinema brasileiro, sobretudo pelo não-compartilhamento das experiências dos realizadores com aqueles que habitam o entorno de Brasília.

Dentro da perspectiva que é tão cara a esta pesquisa, interessa-nos vivamente as consequências que Mesquita extrai dessas diferenças, o que a permite afirmar: “a perspectiva dos pobres é construída de maneira marcadamente diversa em *A cidade é uma só?*” (MESQUITA, 2012, p.67). Essa distinção emerge em cena, na própria maneira pela qual os procedimentos dramáticos do filme de Queirós permitem abolir a “separação sujeito-objeto” e abalar “o ‘pôr-se frente às criaturas’ que caracterizou a mediação documental, tradicionalmente” (idem, p.68). A análise de Mesquita permite visualizar, na própria forma fílmica, o que seria constitutivo de um processo tramado pela “proximidade a um universo social” (idem, p.68). As estratégias fílmicas “sugerem uma coincidência de horizontes – equipe, sujeitos filmados – que parece traduzir uma outra perspectiva de relação e realização, um processo de fatura e de vida compartilhados (cineasta, filmados)” (idem, p.68).

Sem deixar de “historizar”, a investida dramática de *A cidade é uma só?* é responsável, em boa medida, pelos lances que bloqueiam um olhar excessivamente distanciado, que cercasse os pobres de compaixão, projeções externas, padrões e idealizações. Na contramão, ela sugere a vida presente como invenção, sem abrir mão das marcas do passado, tampouco de temas e signos fundamentais na vivência complexa, pelos pobres, das “cidades” que coexistem na atualidade de Brasília. (MESQUITA, 2012, p.68).

Essas proposições de Cláudia Mesquita são seguidas de perto por André Brasil, que toma essa trilha profícua de argumentação, trazendo como elemento de

destaque a exposição do antecampo, como aquilo que acentua um compartilhamento do drama entre equipe e personagens. Ao se colocar como uma espécie de diretor-personagem, saindo da parte anterior ao campo, Adirley Queirós vem compartilhar na cena o presente dramático dos personagens, numa operação complexa e que vai muito além da reflexividade fílmica, como já disse Brasil, procedimento tão caro a variados cinemas modernos, quando se trata de expor o mecanismo da representação para produzir um efeito de distanciamento crítico. Trata-se muito mais de uma “*mise-en-abyme*, que permite ao diretor tornar-se personagem afim, a compartilhar o mesmo drama dos demais, acompanhando suas perambulações pela cidade” (BRASIL, 2013, p.96).

Se, por um lado, de fora da cena, o diretor coloca a realidade em perspectiva, distanciando-se criticamente; se, nesse distanciamento, ele vincula o passado histórico ao presente da Ceilândia, ao se inserir como personagem no drama ele mostra como esse discurso crítico é compartilhado com aqueles que compartilham também, com ele, a difícil realidade da periferia. Nesse sentido, o filme se torna, ele também, uma prática de engajamento, um discurso de resistência que se soma aos outros, encampados pelos demais protagonistas do filme. Na verdade, *A cidade é uma só?* mostra esse lugar liminar de um diretor que tematiza seu próprio universo social, sua vizinhança, seus afins. De um lado, para filmar, ele deve tomar distância (não se filma totalmente dentro da cena). No caso deste filme, trata-se de um distanciamento crítico. De outro lado, ele filma a si mesmo, na medida em que participa da comunidade tematizada. Que Adirley faça isso no âmbito da ficção – que incorpore esse papel liminar à própria cena, à própria narrativa, valendo - se de estratégias dramáticas – esse é um dado que merece atenção (BRASIL, 2013, p.97).

Tendo em mente, então, essas duas distinções de base entre os filmes, seguirei a seguir para uma análise mais pormenorizada de alguns aspectos deles, apostando na dimensão de uma ressonância dos gestos de ambos em certo horizonte de embate com as gestões dos poderes nas formas urbanas de habitar. Por conta da amplitude de elementos que tento destacar em *A cidade é uma só?*, a discussão a respeito desse filme ficará um tanto mais extensa que a de *Na missão, com Kadu*. Trata-se aqui, efetivamente, de tomar os filmes em conjunto para destacar uma postura, no cinema brasileiro recente, que assume um engajamento menos discreto, uma radicalidade mais proeminente, e menos “acanhada”, para usar uma expressão que é cara à dissertação de Raul Arthuso (2016), com recorte em outra cena contemporânea de filmes brasileiros, feitos entre 2005 e 2011 (ano que é exatamente o lançamento de *A cidade é uma só?*).

Esse seria o momento de trazer para campo a necessária reflexão sobre as situações em que as variadas formas de violência de Estado e de precarização das

vidas insistem em inviabilizar condições materiais de habitação ou ainda corroborar para precarizá-las. É quando não se tem a possibilidade mesma da casa, ou ainda quando populações são removidas das suas moradas para ceder lugar a outros projetos, deslocadas de um lugar para outro, conforme a decisão dos poderes em curso na organização do espaço urbano. Há uma paisagem muito concreta, historicamente construída, em que as moradias dos pobres se veem sob constante risco, à beira de uma expulsão ou de uma precarização, rondadas por uma violência articulada entre a máquina estatal e os interesses privados de vários tipos, ligados à operação do capitalismo. Diria, valendo-me aqui de uma discussão mobilizada por Judith Butler (2015), que o cinema pode se colocar como um aliado de uma luta pela “ampliação da crítica política da violência de Estado, incluindo tanto a guerra quanto as formas de violência legalizada mediante as quais as populações são diferencialmente privadas dos recursos básicos necessários para minimizar a precariedade” (BUTLER, 2015, p.54, 55).

Nessa paisagem em que o Estado opera, articulado a uma rede de demandas privadas, para decidir sobre as formas de distribuição do solo, variadas são as forças sociais que corroboram para produzir a condição precária de uma parte daqueles que habitam uma cidade. Diante desse cenário, as formas do cinema podem, a cada gesto singular, fornecer bases estéticas para pensar as situações vividas e fornecer, à sua maneira, uma possibilidade de intervenção no presente histórico e na fratura expressa em nossas cidades, atravessadas por déficits habitacionais e por repressões ao gesto político de ocupar, para reclamar moradia. Trata-se aqui menos de como os espaços internos das casas ou os hábitos nelas erigidos conformam as *mise-en-scènes* dos filmes e mais de como os filmes elaboram estratégias formais para lidar com os processos de expropriação das casas. Dizendo de outra maneira, cabe pensar como o cinema se engaja para colaborar com a luta pelo direito mesmo a ter uma morada, traçando estratégias para enfrentar as violências do Estado para remover ou privar comunidades da possibilidade de uma moradia digna.

Trata-se, podemos dizer, de um horizonte que diz mesmo respeito a lógicas mais amplas de urbanismo. E aqui nosso gesto com os filmes aposta que as intervenções deles, desde as experiências locais que lhes concernem, permitem interrogar justo para modelos de cidade, historicamente constituídos, que não

cessam de desvincular as formas do urbano dos modos de vida das populações, como já disse Clarissa Moreira (2005). Poderíamos remeter a uma situação de *tábula rasa*, que parece percorrer a paisagem urbana das cidades brasileiras. Clarissa Moreira (2005) destaca a importância dessa noção para pensar o urbanismo. Quando se trata de estudar a cidade, os projetos e as ações nela em curso, esse é um desejo que se traduz em práticas sempre voltadas a uma obsessão pela novidade, com o intuito de interferir na história de uma cidade, nas configurações da sua paisagem. Está em movimento aqui uma dupla acepção de *tábula rasa*, tanto como uma ruptura com estados precedentes quanto como uma tela branca pronta a ser preenchida (MOREIRA, 2005, p.17). Fazer da cidade *tábula rasa* se torna um modo de gestão constante dos projetos modernos de reforma urbana, voltados para destruir pedaços do urbano ou mesmo criar cidades completamente novas. “Seria a intenção de transformar a cidade e de criar algo ‘novo’, de decidir sobre seu presente e seu futuro (e também sobre seu passado) e, para tal, por vezes, destruir partes ou, em seu auge, destruí-la completamente ou abandoná-la, e fazer uma nova cidade ou novas partes dela” (MOREIRA, 2005, p.18). Nessa racionalidade administrativa e econômica pautada pela novidade, mesmo as práticas de preservação se orientam dentro de uma paradoxal relação entre conservação do patrimônio histórico e implantação de modelos de inovação da paisagem, como nos mostra Moreira: “para preservar o que se considera patrimônio histórico, dentro do modelo econômico capitalista, muitas vezes é necessário suprimir usos e população e inserir novos usos e público economicamente mais valorizados” (MOREIRA, 2005, p.61).

Diante das remoções

Ceilândia é uma cidade que surge a partir dos processos levados adiante pelo poder público, em articulação com os interesses privados do mercado imobiliário, no sentido de organizar o espaço tendo por base a expropriação daqueles que foram exatamente os construtores de Brasília. É cidade que surge já sob o signo da violência de Estado, que mobiliza uma “erradicação” daqueles que vivem nas proximidades do Plano Piloto. Nesse projeto marcado pela separação e pelo estabelecimento de uma distância, encontra-se o emblema de uma política de

gestão do urbano, que busca afastar os pobres sempre mais e não permitir a eles a participação nos projetos de cidade postos em movimento. Essa história é contada, em *A cidade é uma só?*, pelo testemunho de Nancy, que se insere como narradora interna daquilo que foi vivido pelos moradores removidos. O discurso dela, captado segundo o gesto documental mais tradicional, entra, pela montagem, constantemente em confronto com os arquivos oficiais. Com narração precisa, ela evidencia, frontalmente, as bases de um projeto. “Eles queriam achar um lugar para jogar aquele monte de pobre”, diz Nancy, logo após a inserção de um vídeo da propaganda do governo, material de arquivo que comenta o processo de remoção dos moradores para um lugar que se preparava para receber a população. O governo buscava retirar os pobres do trajeto de voos que chegavam constantemente a Brasília e poderiam ser confrontados, desde a vista aérea, com a eloquência de um projeto contraditório de cidade. O movimento se deu rumo a uma terra sem a infraestrutura prometida e que estava completamente sem preparo para acolher os moradores que vinham da vila do IAPI.

Nancy, criança naquela época, foi uma das escolhidas, em uma escola do local, a Escolinha do Zaru, no centro da vila, para entoar um *jingle* publicitário que fazia parte da campanha do governo do DF para promover as remoções. Gesto perverso do Estado: um coral de crianças é formado em escola da própria comunidade que será removida, para entoar o canto que se associa à sua própria remoção. Na canção, como em todo gesto oficial, o elogio à união e à harmonia, ficção estatal de uma integração que entrava em descompasso eloquente com os processos vividos de segregação:

Vamos sair da invasão
A cidade é uma só
Você que tem um bom lugar pra morar
Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar
Para que possamos dizer juntos
A cidade é uma só
Você, você, você
Você vai participar
Porque, porque, porque
A cidade é uma só

Na canção, o argumento parece cíclico e reiterativo, perfazendo, como que num beco sem saída, o ideário de uma comunidade fusional, perfeitamente integrada e harmonizada: 1) vamos dar as mãos para dizer que a cidade é uma só; 2) é preciso participar, porque (três vezes “porque”, vale observar) a cidade é uma só. Uma unidade consensual é princípio e fim desse comunitarismo forjado pelas narrativas oficiais, que escamoteiam os gestos intrínsecos de separação imanentes a seus projetos. A tarefa que o filme abraça é expor uma fratura constitutiva desse processo: de saída, como diz Cláudia Mesquita, “a tomada de distância já está no título, que sapeca uma interrogação ao final do refrão do *jingle* pela remoção: *A cidade é uma só?*” (MESQUITA, 2012, p.58).

Como numa linha melódica e rítmica a desferir quebras na harmonia desse canto das remoções, Dildu, personagem mais marcadamente ficcional dos três, trabalha para construir outra canção. Trata-se aqui de outra canção para outra campanha também, totalmente distinta daquela que operava na lógica da erradicação. Dildu é faxineiro em Brasília e candidato a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN), com propostas que incluem cinema a um real e indenizações para os antigos moradores da Vila do IAPI, que foram “abortados para Ceilândia”, como diz em um de seus percursos pelas ruas.

Por meio dessa campanha eleitoral imaginada, a ficção adentra a trama urbana e opera uma complexa dramaturgia em meio ao mundo, para, a partir da atualidade vivida, lançar um projétil que estilhaça qualquer possibilidade de rememoração nostálgica de um sofrimento. Como se a ficção pudesse ser devolvida imediatamente ao mundo, no seu próprio processo de elaboração, o filme cria um candidato da quebrada a irradiar propostas, voz e gestos, colocando-o no corpo a corpo com as pessoas que efetivamente estão ali nas suas vidas cotidianas, seja na rodoviária de Brasília, seja durante uma caminhada por ruas menores, seja na tentativa de colocar o Santana do cunhado, Zé Bigode, para funcionar.

Dilmar Durães, ao interpretar Dildu, com esse gesto ficcional atravessado pelo real e arremessado na cidade, se torna, em alguma medida, um *performer*, que coloca o próprio corpo em exposição na cidade, submetendo a *performance* que realiza às intermitências dos encontros, lapidando um personagem a partir do improvisado e do imprevisto. Além dessa acolhida ao mundo, no contágio que o corpo instaura com a rua, ele é também uma espécie de intervenção na experiência

cotidiana, sobretudo nos atos de campanha que colocam Dildu em contato com seus eventuais eleitores: nos momentos de interpelação de cada passante com a presença de suas propostas, é como se o filme testemunhasse a ação performática do ator a provocar os sujeitos e o fluxo habitual da cidade. Se nos interessa essa chave de uma candidatura como “programa performativo”, para usar de empréstimo a expressão de Eleonora Fabião (2008, 2013), trata-se justo do caráter liminar que a autora atribui a esse gesto de criação: “O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre cena e sobre presença justamente por ser cena-não-cena” (FABIÃO, 2013, p.9). O trabalho de atuação de Dilmar Durães faz cena diretamente em contágio com a cena da cidade: sem que seja possível parar o curso do mundo, a ficção acontece em meio a ele, com ele. Aqui veremos etapas variadas dessa campanha, intercaladas ainda pelos momentos de trabalho de Dildu e dos deslocamentos que precisa fazer entre Brasília e Ceilândia. Nesse programa performativo e ficcional encampado por Dildu, o filme opera uma intervenção na cidade e faz uma espécie de ação direta pela ficção.

Zé Bigode é o personagem que permite ao filme transitar pelo presente da especulação imobiliária. Ele percorre as ruas, negociando lotes no entorno de Ceilândia e é também cunhado de Dildu, unindo-se a ele em muitos dos percalços do processo de campanha eleitoral. Sempre transitando pelas ruas e indicando as transformações de uma paisagem, ele opera, em larga medida, como um mediador do filme para tratar das rápidas mudanças urbanas de Ceilândia: janela do carro⁵² vertida para o mundo, ele comenta o desaparecimento de uma antiga área de brejo logo ali, a perspectiva de emergência de lotes mais adiante. Vista como uma paisagem em movimento, por vezes de modo lateral, outras vezes em avanço frontal, Ceilândia é filmada, com alguma frequência, por essa perspectiva do carro em movimento. Diante de uma casa construída no improvisado, ele se pergunta como ela teria sido enfiada ali e emenda, dirigindo-se aos interlocutores que o filmam nesses trajetos: “O povo quer morar, rapaz”. Quando estamos em Brasília, o percurso de dentro do carro acentua o sentido de desorientação: os diálogos entre Dildu e Zé Bigode são, especialmente, gestos críticos ao próprio modelo de

52 Felipe Mussel (2016) já desdobrou, na sua análise para o filme, consequências para esses momentos que expõem o “papel do automóvel como ponto de vista privilegiado para se filmar a cidade” (MUSSEL, 2016, p.26).

urbanismo da cidade, à “síndrome de tatu”, como diz em dado momento Zé. “Como é que sai daqui?”, grita Dildu.

Zé Bigode se situa, em alguma medida, como o personagem mais liminar, que não cessa de se dirigir à equipe, de ser indagado em alguns momentos e mesmo de propor que determinado encontro, ligado a suas negociações, não seja filmado. A câmera, nesse instante, se abaixa. Já o acompanhar de Dildu guarda um recuo maior da enunciação, à exceção do momento de gravar o jingle, em que a evidência de um aparelho de filmagem rompe com qualquer transparência, aqui sendo muito também parte do próprio jogo ficcional, como se estivéssemos diante de uma equipe que acompanha o candidato, como de algum modo é o acompanhar de Zé Bigode.

Se a campanha de Dildu insere um frescor singular nos modos de narrar o presente de Ceilândia, ela parece nos dizer sobre a necessidade de habitar a cidade a partir de uma energia que evita retomar o passado com lamento. Retomo o que já disse Adirley, em entrevista sobre o longa posterior, *Branco sai preto fica*, que me parece contaminar não só aquele filme: “Constantemente estávamos tentando contar uma história que fugisse daquele lugar imaginado do ‘bom periférico’. O ‘bom periférico’ é sempre um corpo em busca de redenção, portanto historicamente ele representa um pensamento reacionário” (QUEIRÓS, 2014, p.90). Nos momentos em que Dildu faz referências explícitas ao passado, já há uma dobra naquilo que foi vivido: o “X” que estampa a candidatura é, como diz ele mesmo em dado momento, uma ressignificação da marca norteadora das remoções dos moradores da Vila do IAPI.

Se o filme não cessa de afirmar a importância da elaboração histórica, tendo por guia a narrativa de Nancy, o presente é tramado com o empenho de expor uma persistente invenção do morar. Chegamos mesmo a ver Dildu e Dandara em meio a momentos lúdicos, como numa ida ao parque, ou a experimentação do candidato em meio a uma festa. Em outros instantes, uma ida a Brasília impulsiona gestos simples de confronto com a configuração da cidade, a partir de enquadramentos dos corpos diminutos em meio à paisagem da cidade modernista, postos entre arquitetura grandiosa e deserto que não acolhe: se os prédios da sede do poder estão bem ao fundo, a perder-se de vista, o plano também reforça a sensação de descampado para aqueles que caminham no primeiro plano, em meio a comentários

com humor agudo, da parte de Dildu, que interroga sobre as formas erguidas no deserto. Zé Bigode, por sua vez, já vislumbra possibilidades de negociações de lotes ali na área aberta.

Ação direta

Situada ao norte de Belo Horizonte, a região de Izidora fica na fronteira com o município de Santa Luzia e tem sido historicamente alvo de variados processos de especulação imobiliária, ao qual um conjunto de ocupações – Rosa Leão, Vitória, Esperança – têm respondido com outra lógica de produção de espaço⁵³. *Na missão, com Kadu* se insere, ao seu modo e com sua escala de contribuição, nessa luta pelo direito à moradia, abrigando, pelo menos, dois gestos distintos de imagem. Um deles consiste no que poderíamos mesmo considerar uma ação direta de uma imagem diante das urgências da história, quando Kadu insiste em sustentar sua câmera no limite do visível, os próprios olhos tomados pelo gás lacrimogênio, o próprio corpo na situação de risco. Em seu alto caráter performativo, essas imagens chegam-nos como participantes do próprio acontecimento que registram, teimosas em se fazer, radicais na sua sustentação. O outro gesto estaria ligado ao próprio processo de articular essas imagens intensamente contagiadas pelo real a outros tempos da comunidade, quando o filme instala momentaneamente o espectador nos modos de vida da ocupação, mas ainda sob o mote do episódio de repressão. A partir desses dois gestos complementares, o curta colabora para os processos de constituição de um lugar, em composição com as práticas moradoras que confrontam as estratégias do capital e do Estado em seus modos de fazer cidade.

O evento traumático é inserido no curta-metragem por volta da metade de sua duração, após instantes em que o espectador é posto como que numa situação de escuta de quem vive aquela luta cotidiana e esteve naquele dia, agora rememorado. Paula Kimo (2016) já bem salientou a existência de três distintas temporalidades na tessitura do filme: o “tempo da comunidade”, quando somos colocados na companhia de uma conversa, na casa de Aninha e seu Adão, junto ao

53 Remetemos aqui a um material de consulta possível a respeito do histórico e complexo processo de lutas na região de Izidora, disponibilizado em página do grupo de pesquisa Indisciplinar, da UFMG: http://oucjh.indisciplinar.com/?page_id=696. <http://pub.indisciplinar.com/izidora/> . Último acesso em: 06.01.2019.

próprio Kadu, com um posterior preparo da projeção das imagens que ele produziu no dia 19; o “tempo do conflito”, quando o espectador passa a ver junto, com os integrantes da ocupação, o filme feito por Kadu durante a repressão à marcha de moradores; e o “tempo do fim”, em que o filme expõe uma cartela preta sobre o assassinato de Kadu, expondo “o luto da luta” (KIMO, 2016, p.260), além de convocar para a elaboração de uma memória, que prossegue a possibilidade de intervenção no presente.

Essa articulação de momentos distintos nos possibilita ver no filme uma inserção na própria comunidade, para ocupar com ela um espaço e disparar uma energia possível para seguir uma experiência de luta. Na cena inicial da conversa, Aninha pontua o aprendizado com o episódio de repressão policial, para adquirir experiência sobre as próprias táticas de resistência – ganhar experiência e ficar mais forte pra luta, diz ela. Kadu concorda com ela. A conversa rememora a situação vivida e, não só isso, vai compondo uma maneira de se relacionar com esse passado próximo, tomar a experiência para seguir, com inabalado frescor, uma atuação no presente. Pouco a pouco, é como se o filme se transformasse numa instância para suportar o peso imposto pelo trauma.

Foi fundamental filmar a passeata e a repressão, gesto de Kadu recuperado na parte final, e simultaneamente busca-se articular essa experiência – manifestar, por assim dizer, o filme junto com a comunidade, construindo um espaço com outros corpos, quando se expõe o vídeo feito no calor do acontecimento e se acompanha a imagem sendo vista, o episódio sendo rememorado, as múltiplas conexões que aquelas imagens produzidas no dia da marcha passam a ter com outros tempos vividos pela comunidade.

Em seu gesto militante, o filme traça uma série de estratégias que imbricam a invenção de formas a processos urgentes do presente. Um dos eixos articuladores da prática do filme diz respeito à possibilidade de uma imagem ecoar uma situação, de fazê-la reverberar. Em grande medida, ele nos faz pensar sobre os destinos de uma imagem, sobre uma espécie de posterioridade do visível fabricado, especialmente na sua capacidade testemunhal de expor a violência do Estado – o que, como veremos, é já considerado no próprio ato de tomada. A esse respeito, Paula Kimo também já sinalizou com precisão: Kadu “convoca o futuro da imagem na sua própria gênese” (KIMO, 2016, p. 259). No momento de ver junto, no

seio da comunidade, é como se uma virtualidade ganhasse já uma possível atualização. Veremos, por breves instantes, as reações dos moradores da ocupação Vitória. Quando o filme feito por Kadu se encerra, o corte brutal e seco já nos leva para o silêncio e para os créditos. Mas poderemos considerar aqui quais consequências estariam nesse ato de expor o filme sendo visto e de, simultaneamente, nos abrir a imagem, fazendo-a, então, ser vista pelo espectador não morador.

Exibida junto aqueles que são diretamente concernidos pelo evento de repressão, uma imagem pode, simultaneamente, expor uma distância, pela sua inerente defasagem e dimensão mediadora (por mais direta que seja), e atualizar, no ato ver, a presença, em cena, daquilo que foi vivido no próprio corpo. Porque ver, nesse caso, já é situar-se no acontecimento pela perspectiva de alguém, de um companheiro da luta, de uma posição física específica no espaço, de uma forma de engajamento de corpo, de uma maneira de apontar a câmera.

Se Aninha e Kadu parecem estar de acordo com a perspectiva de que o episódio fortaleceu a luta, poderíamos mesmo ensaiar aqui que uma imagem do evento traumático pode retornar como uma renovada força política, por meio de uma rememoração liminar do vivido há tão pouco tempo. Poderíamos arriscar dizer que ver junto, em comunidade, o próprio episódio vivido com dor é uma forma de costurar feridas, de armar táticas e de traçar formas de luta, no seio da própria luta. Simultaneamente, para aqueles que estão fora e que também passam a ver junto, a imagem se envia como que no empenho em instaurar uma vizinhança: trata-se de traçar uma possível ligação, sempre marcada por distâncias, entre aqueles que ocupam e moram num território e aqueles que são convidados a se engajar nessas práticas e lutas moradoras, para que se vejam concernidos pelas questões engendradas nesse visível partilhado: mais ainda, *interpelados* por elas, para retomar uma chave de discussão proposta por Amaranta César (2017), junto a esse mesmo filme.



Embates de cantos

Diríamos que há em cada processo de encenação de *A cidade é uma só?* uma espécie de efetuação da queima do Plano Piloto, que marca a primeira imagem do filme. Nos grafismos que se desenham, vemos um processo de formação das linhas e traços que caracterizam o esquema cartográfico da cidade de Brasília, projeto desde uma vista do alto. Diante da cidade erguida na superfície de um papel, esquema posto daquele urbanismo concebido, haverá uma intervenção: um fogo se dispara, e aquele desenho que acabara de ser desenhado é posto em ebulição. Em grande medida, fazer o projeto ordenador de Brasília entrar em chamas é um projeto gráfico perseguido pelo gesto cinematográfico de Queirós. Dessa primeira ação no âmbito das representações cartográficas, ele vai seguir para um efetivo embate por meio dos recursos de filmar e de montar, no cruzamento entre escavação arqueológica e ação direta da ficção no real.





No cotejo entre o *jingle* que Nancy precisou entoar, junto às outras crianças da escola, e a proposição do filme de elaborar um novo *jingle*, agora para a plataforma de campanha do candidato fictício Dildu, o filme encontra uma forma de tensão entre dois cantos. É como se uma das frentes de uma disputa por elaborar o presente fosse orquestrada em torno de uma tensão que se estabelecerá entre os distintos gestos dessas duas canções, produzidas de maneiras bastante diversas: ao filme, caberá, de um lado, o trabalho de analisar a gestação da canção do poder, examinar os arquivos, sondar o passado, para permitir uma espécie de legibilidade entre as ações do Estado e as reverberações na vida social; de outro lado, trata-se de promover não apenas a aparição das marcas do passado, mas de produzir, a partir do presente, toda uma outra ocupação por meio de gestos, palavras, cantos. Como já sinalizou Hannah Serrat (2016), um dos cerne da investigação deste longa-metragem de Adirley Queirós consiste na relação entre espaços e palavras, densamente arranjados nas seqüências analisadas pela pesquisadora do caminhar de Dildu, já ao final do filme, enquanto canta.

Em um desses momentos, que se configura como plano final do filme, Dildu percorre um terreno de chão batido, com uma estrutura metálica da cobertura de uma quadra. Ele se dirige até o fundo do quadro, sem ser acompanhado pela câmera, que permanece fixa. Um grupo joga futebol logo ali, junto às marcas do inacabamento. Ouvimos a voz de Dildu, que se entoa como canto, um *rap*:

“impacientemente, estamos juntos / Curte aí os grave... / Grave, grave, grave / só os mala, só os mala, só os mala que comandam aqui... / Deus é forte, tira os ói de mim, / Deus é forte... só quem já viveu o que sofri...”. Enquanto a voz de Dildu vai sumindo, e seu corpo se perdendo no campo visual, emerge a locução de um narrador, que já havia aparecido em outro instante do filme, quando esse mesmo personagem fazia seu trajeto cotidiano de ônibus entre o Plano Piloto e a Ceilândia. A narração é um arquivo sonoro, extraído do cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon: “Os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul... Todo um vasto sistema circulatório de um país, cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura”.

O canto de Dildu, sublinhado por Serrat, participa do que ela já caracterizou como um movimento bastante caro ao filme, que se recusa simplesmente a enquadrar o espaço com suas marcas, mas toma para si como tarefa fundamental “a ligação com a experiência dos sujeitos que vivenciam a cidade” (SERRAT, 2016, p.108). Mais adiante, após cotejar o filme a outras imagens, e também relacionar o plano final aos que o antecedem, a autora desdobra ainda mais a energia que as canções articulam ao gesto de caminhar por essa paisagem, à maneira de uma força que permite ao personagem seguir seu percurso no espaço:

com essas músicas, é possível suportar a dificuldade de prosseguir vivendo em uma cidade que não o acolhe. Não é, portanto, apenas uma memória afetiva que é convocada pelas canções, mas uma elaboração consciente da própria experiência. Pensados dessa maneira, os cantos são convocados em consonância com o espaço visível. Eles ressoam nessa aridez e perdem-se nela, como Dildu, que desaparece ao fim do filme nesse horizonte. (SERRAT, 2016, p.110).

A partir desse modo particular de articulação entre corpos, cantos e quadros, o filme afirma uma composição entre subjetividade e espaço, ainda que sempre permeada por uma franca heterogeneidade. Um dos modos de contaminação do filme pelos modos de vida de seus personagens perpassa um pensamento constante a respeito de como acolher os cantos, que carregam oralidades, vínculos, memórias, ritmos, modos de caminhar. Se uma das dimensões dos arquivos institucionais retomados é sonora, um dos manejos fundamentais de *A cidade é uma só?* consiste nesse operar das escutas, das sonoridades. Assim, se uma das manifestações desse vínculo com a experiência sonora de atores e

personagens consiste em compor cenas nas quais eles são postos a retomar os cantos que lhes são caros e atualizarem, no plano, a chama que acompanha essas canções para eles, gostaria de sugerir ainda que o filme guia a composição do *jingle* do candidato a deputado distrital, tomando diretamente tanto as materialidades sonoras que compõem uma comunidade de escuta, quanto as bases dessas canções, suas criações a partir de remixagens, de agregar materiais heterogêneos e o espírito de improviso, que norteia uma vertente de manifestação do *rap*.

Dildu vai até a casa de Marquim para pensar a feitura do *jingle* da sua campanha. Marquim já tinha sido apresentado ao espectador em uma cena de rememoração de *raps* das antigas, em volta da fogueira, uma sequência que surge mais livre da continuidade do filme, já que ela chega a retomar mais adiante, após uma interrupção, ressurgindo depois que já percorrermos algumas rotas com os três moradores que guiam a narrativa. Os dois conversam sobre como será lido o número do candidato, sobre as músicas que servirão de base, sobre a possibilidade de o próprio candidato entoar seu próprio *jingle*. Nas deliberações, eles chegam a uma canção. Marquim pontua, no momento das gravações do *jingle*: “eu fiquei raciocinando em como fazer um lance legal, agradável e gângster”.

Como acontecerá no longa posterior de Queirós, *Branco sai preto fica*, a produção de uma sonoridade desde a perspectiva moradora é uma força que carrega o lastro da experiência de uma comunidade e a perspectiva de uma intervenção. Nesse segundo longa, veremos mais adiante, trata-se de uma bomba sonora, com implicações de ataque ainda mais frontais. Tanto em um filme quanto no outro, a dramaturgia elabora momentos em que o próprio processo de feitura dos sons tem lugar na cena, em que existe uma espécie de circunstância especial para discutir a criação musical, feita a partir de referências compartilhadas entre os atores, embora com resultados carregados de uma toada imaginativa, bastante própria ao próprio universo do filme. É como se houvesse uma constante sugestão de uma íntima contaminação com as sonoridades em movimento num território, ao mesmo tempo com desdobramentos que extrapolam os estilos musicais já existentes e fazem com eles invenções inusitadas, como é a bomba sonora em *Branco sai preto fica* e o *jingle* de Dildu, em *A cidade é uma só?*. Há uma musicalidade nos trabalhos de Adirley Queirós, que perpassa variados momentos das escrituras filmicas, sendo mesmo princípios de íntima vinculação com o

território. A realização de um curta anterior, *Rap: o canto da Ceilândia*, nos sugere certa aliança entre o fazer fílmico e o fazer da cena musical de Ceilândia, o que se manifesta nas parcerias com atores que são também artistas desse espaço musical. Há um constante povoamento musical de músicas no filme, junto a esse eixo dramatúrgico que concentra esforços para a realização do *jingle*⁵⁴.

Entretempos, entre campanhas

A tensão entre os dois cantos é uma das partes do confronto entre campanhas e entre tempos, gesto de base que se delinea ao longo do filme. Na montagem de *A cidade é uma só?*, poderíamos elencar, para um mergulho mais específico, um momento em que se torna emblemática a oscilação pretendida pelo longa-metragem, entre uma necessária elaboração do passado e uma simultânea reinvenção do presente, por meio das próprias situações dramatúrgicas que o filme possibilita. No projeto do filme, não basta deixar correr o fluxo da rememoração: é preciso produzir uma sorte de interrupção do passado por meio dos processos em curso no presente, e neste caso que vamos considerar, com a ação performática proposta pela campanha a deputado distrital. Se a montagem opera por um gesto de contraste, advindo da alternância, ela teria a ver também com essa possibilidade de expor sempre uma imediata tensão com as ruínas do passado, desde a perspectiva do que se pode forjar afirmativamente no presente.

É dessa maneira que a escolha de um bloco em particular desses contrastes nos ajuda a ver mais de perto algumas das interrogações que são dirigidas pelo filme ao elo de base que o perpassa, no constante transitar entre passado e presente. Esse momento emblemático acontece entre um dos testemunhos de Nancy e uma das caminhadas de Dildu pelas ruas. Aqui, destacamos esse cotejo em particular, porque ele parece despontar como mais marcado, especialmente a partir da montagem a interromper o transcorrer das duas ações desenvolvidas em

54 Curioso notar ainda a retomada de parcerias entre um filme e outro: em *Branco sai preto fica*, Marquim passa a ser um dos protagonistas e vai até o amigo Jamaika, para produzir a bomba sonora. Numa das cenas de *A cidade é uma só?*, vale perceber a brincadeira feita por Dildu com Marquim, dizendo que ele poderia ser o candidato na próxima eleição, quando os dois percorrem as ruas de uma região de Ceilândia, e Marquim cumprimenta algumas pessoas, revelando sua intimidade com o espaço. Efetivamente, de um filme a outro, Marquim irá também fabular sua história, em outras chaves, como veremos.

paralelo, sem que elas necessariamente sejam pensadas como ações narrativas simultâneas, como poderíamos pensar de um recurso como esse no domínio ficcional mais canônico. Trata-se, efetivamente, de um gesto de comentário crítico que a montagem estrutura, para caminhar com o exame dos arquivos, o gesto testemunhal e a dobra das marcas do passado, operada por meio daquela ficção caminhante pelas ruas de Dildu, que interfere diretamente na vida cotidiana: talvez, com diz o candidato a Marquim em determinado momento: “mesmo que não dê nada, é uma lombra massa. Ao menos, uma imagem a gente largou aqui”.

De um lado, Nancy e Adirley revisitam artigos de jornais dos anos 1970, muitos deles já mostrados ao longo do filme – por vezes, foram convocados a preencher a tela, a partir da montagem, outras vezes já confrontados por Nancy durante visita a um espaço que abriga materiais de arquivo. Como ação paralela, acompanhamos as perambulações de Dildu em campanha para deputado distrital, distribuindo santinhos, conversando com as pessoas que estão na calçada e sendo guiado por Marquim até uma casa da vizinhança.

A conversa entre Nancy e Adirley guarda uma particularidade em relação à boa parte dos depoimentos da personagem, mais marcados pelo enquadramento estável e pela predominância da fala testemunhal, sem que as interferências da equipe se tornem evidentes. Há outros momentos de quebra desse estilo mais rigoroso de entrevista, que também salientam uma interação maior de quem filma, e neste caso em particular, trata-se de pontuações de Adirley diante da fala de Nancy. Aqui o dispositivo também se altera ligeiramente, pela disposição dos materiais de arquivo em uma mesa, que geram um interesse da câmera em transitar do rosto às mãos, das mãos ao rosto, como se pudesse também percorrer o manuseio daqueles materiais que ativam a fala. A cena ganha uma dinâmica também distinta, pelo manipular do próprio Adirley: o diretor permanece fora-de-quadro, a fazer pontuações, mas chega a introduzir as mãos no quadro, para também se relacionar com os papéis dispostos na mesa. Toda essa configuração e essa posta em cena dos arquivos, manuseados em conjunto por Nancy e Adirley, deslocam a postura mais recuada da entrevista, indicam uma participação do diretor na própria cena da conversação e, em alguns momentos revelam mesmo uma espécie de mobilizador e de persistente trabalho de historiador do entrevistador, também ele, como sabemos, morador de Ceilândia. “Não é de se

espantar que venha da periferia tão forte desejo de história”, como já disse Cláudia Mesquita (2015, p.4), em texto sobre *Branco sai preto fica*, ao recuperar também o primeiro longa de Adirley Queirós.

Diante do comentário de Nancy, que se surpreende com a quantidade de editoriais sobre a Ceilândia naquela época, Adirley responde: “A gente tava comentando, né? A campanha foi forte mesmo. Mas é tão interessante que ninguém comenta a campanha hoje. O que me impressiona mais é que parece que isso se apagou de uma hora pra outra”. O trabalho de *A cidade é uma só?*, nesse eixo de rememoração, se afirma, com ênfase, como empenho contra os apagamentos históricos. Não que o filme ignore o caráter lacunar de toda memória, sempre atravessada por necessários esquecimentos, mas aqui o empenho é diretamente engajado em examinar o passado, sempre do ponto de vista morador, tomando o trabalho da memória como uma base fundamental para uma intervenção no presente e composição de outros futuros possíveis. O que impressiona Adirley, ao comentar sobre essa memória apagada, seria exatamente a deliberada produção de esquecimento de um gesto de violência implicado na constituição de uma cidade. Restituir ao presente a memória de uma violência perpetrada contra uma população é um processo constitutivo de toda ação política que recusa apaziguamentos e que se empenha em combater os processos de segregação.

Também nessas interações, podemos ver a constante desmontagem que recai sobre o próprio discurso oficial encampado pelos arquivos. Logo no início da conversa, Nancy lê: “Ceilândia está quase completa”, uma manchete de jornal, datada de 1º de abril de 1971. Diante da leitura dessa informação, Adirley logo constata: “dia da mentira, né?”. Nancy concorda, rindo, e indica precisamente que, diante de uma chegada dos moradores em Ceilândia no mês de março daquele ano, seria impossível considerar qualquer completude da cidade. Gesto constitutivo do filme: a rememoração do presente vem constantemente refutar a oficialidade dos discursos, encarnada pelos arquivos visuais e sonoros: “*contra-discurso memorialístico*” do filme, como já caracterizou Mesquita (2012, p.51).

Simultaneamente, Dildu segue a caminhada pelas ruas. A campanha feita a pé pela vizinhança permite se aproximar daqueles que estão sentados na calçada e falar das proposições dessa campanha incrustada na cidade. Além de Marquim, outros dois companheiros auxiliam no trabalho: um deles distribui panfletos,

enquanto o outro dirige um triciclo que improvisa o transporte de uma caixa de som e tem colado na sua estrutura vários santinhos do candidato. Podemos ler “Gil comunicação” nessa estrutura improvisada, em tudo distinta da carreta de Dilma Rousseff, com a qual Dildu, a pé e sozinho, irá se deparar, ao final do filme. O triciclo irradia, com paciência, o *jingle* do candidato pelas ruas. Dildu segue a caminhada. Nos momentos de corte entre uma ação e outra, a sonoridade dessas cenas na rua chegam a invadir aquelas que surgem em plano anterior, da conversa diante dos arquivos. Da conversa para a campanha eleitoral, há sempre corte seco.

Dildu e Marquim seguem, então, pelas ruas. Marquim revela sua familiaridade com a vizinhança: “Falou, irmão! Falou!”, o que rende comentários bem-humorados de Dildu sobre uma futura candidatura do amigo: “Já vai sair candidato na sequência”. Podemos perceber que Marquim já guia a caminhada rumo a uma casa específica, que reúne um grupo de pessoas que, intuímos, já são próximas a ele: “olha lá, aquela rapaziada... Tá vendo lá, ó?”. Dildu fala do pouco dinheiro da campanha. “Candidato na rua, gastando a botina”.

Essas duas ações paralelas, o exame em conjunto de arquivos, feito por Nancy e Adirley, e o percurso pelas ruas, feito pela campanha de Dildu, chegam ao momento de abordagem da própria ação emblemática da remoção dos moradores. Quando Nancy encontra uma imagem,



essa questão vem à tona de modo direto no testemunho. É a mesma propaganda oficial da campanha ligada às remoções, que já tinha sido convocada pela montagem, em outro instante, mais cedo ao longo do filme. Naquela ocasião, ela aparecia de modo a preencher a tela, ampliada e percorrida em pedaços, enquanto

Nancy começava a contextualizar a Campanha de Erradicação das Invasões, no discurso trasposto para voz *over*.



Retomada essa mesma imagem, agora no momento da cena com as antigas notícias de jornais diante da mesa, Nancy aborda mais frontalmente o símbolo emblemático do “X”, como marca da remoção. “Tava lá você no seu barraco, tranquilamente. Aí, de repente, chegava uma equipe e fazia um ‘X’ no seu barraco. E não tinha muita explicação. Você não entendia muito bem o porquê daquele ‘X’. E esse ‘X’ era para indicar que o barraco já estava, de fato, legalizado dentro da vila do IAPI pra ser transferido pra Ceilândia. Quem tinha um ‘X’ no barraco é porque tinha sido sorteado pra vir pra Ceilândia”, diz com tom de ironia, ao abordar essa suposta sorte. Adirley, então, pergunta: “E tinha a opção de ficar? Com o ‘X’ na sua porta, já era?”. E Nancy responde: “Se tinha a opção de ficar lá? Não. Não tinha opção. Eles queriam limpar o lugar. Ou era pra Ceilândia, ou cada um se virava para ir para outro lugar. Eles queriam o terreno. Eles queriam aquele espaço”.

Uma música do plano que virá começa a ser já chamada pela montagem, ainda diante do rosto de Nancy. Quando o corte se introduz, acompanhamos a entrada em uma casa, por meio de um estreito corredor. Agora, a entrada na casa dos moradores acontece mobilizada por outra campanha, que já carrega propostas completamente distintas. Gesto da ficção na relação com o real: vestindo o espírito da campanha eleitoral, Dildu e Marquim adentram uma casa de Ceilândia, em uma cena que é contagiada por toda uma força acontecimental, que parece resultar dessa entrada de personagens e equipe – essa entrada do cinema, com sua fábula em elaboração – no fluxo de uma casa, na qual parecia já haver toda uma atividade em curso. É com esse mundo em movimento, captado no interior de uma casa, que mais uma vez a ficção tem de se colocar às voltas.

Continuamente marcada pelo calor do real, a câmera negocia com o espaço em que adentra um arranjo, uma posição. É como se a ficção precisasse sempre ser

submetida às intermitências do mundo. Tecida em meio à dinâmica mesma da vida cotidiana dos moradores, a máquina imaginativa do cinema busca se ajustar junto aos corpos que já ocupam um espaço. Marquim apresenta a dona daquela casa a Dildu, o que nos leva a imaginar que se trata de uma entrada em universo do que qual ele é o mais próximo, atuando aí como uma espécie de intermediário, que permite à equipe e a Dildu transitar por esse espaço. Dildu cumprimenta a dona da casa e diz que não vai tomar muito tempo. Ele brinca, por um instante: “É ligeiro... É ligeiro e não é, depende do café”. Em seguida, começa a explicar sobre a campanha de deputado a distrital, pelo Partido da Correria Nacional. No ato de elaborar sobre essa campanha, ele volta a confrontar, como fazia Nancy, a história do uso dos “X”, que sinalizavam as casas a serem removidas na antiga vila do IAPI. “A ideia do ‘X’ é a ideia que a gente ressignificou tudo que já rolou de ruim no passado”, diz ele, enquanto a câmera se desloca brevemente do rosto para a camisa do candidato, enfatizando o uso do “X” justo como símbolo dessa nova campanha. Aqui, o personagem evoca uma geração anterior e retoma a experiência do pai, narrando o episódio de quando ele saiu do barraco em que morava e viu o “X” traçado. Na fala improvisada, Dildu atualiza questões históricas do processo de remoção, feito segundo uma série de promessas aos moradores que se deslocavam para uma nova região. Ele enfatiza a importância fundamental que Ceilândia tem para a existência de Brasília desde a formação da cidade, do ponto de vista de quem ajudou a construir e até hoje segue nesse trabalho: “Brasília sem nós é um fantasma”. A campanha dos anos 1970 é expressão direta da formação histórica de uma cidade, que não cessa de segregar e de deixar sempre mais às margens aqueles que dão sustentação a ela. “A cidade para se a gente não estiver lá, mas a gente não tem valor”.

A campanha de Dildu, como emblema do gesto ficcional mesmo do filme, é a expressão de uma vontade de acontecer junto a lutas históricas e coletivas que perpassam a criação de Ceilândia. No acompanhar de cada elemento dessa campanha eleitoral, com seus aspectos de humor, de ironia, de perturbação da rua, podemos ver que a configuração dramática do personagem é muito mais complexa do que um gesto que chamasse, simbolicamente, à participação na democracia representativa. Aqui o dispositivo eleitoral é completamente desviado, para se transformar num conjunto de ações junto ao mundo, conferindo a Dildu

uma possibilidade de circulação, uma mobilidade por espaços e situações. É assim que, a cada ocasião, ele pode desdobrar uma *performance*, pode constantemente improvisar e, com tal gesto, abrir-se ao imprevisto da própria cena. “Embora existisse ali o partido, ele era também uma tentativa de tocar o terror”, já disse Adirley Queirós (QUEIRÓS, 2015, s/p), em uma entrevista. É assim que o filme toma para si o dispositivo de uma campanha eleitoral como mobilizador cênico, gesto que dispara as errâncias das ações feitas em corpo a corpo com o mundo.

Escavar em conjunto

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um *medium*, para a exploração do passado. É o *medium* através do qual chegamos ao vivido (*das Erlebte*), do mesmo modo que a terra é o *medium* no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exacto em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação (*Erinnerung*) deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes (BENJAMIN, 2004, p. 219-220).

“Escavar e recordar” é um texto de Walter Benjamin, escrito em 1932, que consta na reunião de fragmentos que foi chamada de *Imagens do pensamento*. Me parece que esse pequeno texto, tão imagético, do autor, poderia aqui ser convocado, como cena que é, num pequeno cotejo com o que gostaria de desdobrar agora a respeito de um processo de escavação compartilhada, feita por *A cidade é uma só?*, junto a Nancy. De fato, me parece que cada trabalho de Adirley Queirós é imbuído de uma densa operação historiográfica, inventando, a cada vez,

maneiras para que essa tarefa seja feita como trabalho coletivo. A imagem de uma recordação rapsódica, sugerida por Benjamin, parece ter uma composição possível com este filme, nas suas idas e vindas, e especialmente por conta de algo que considerarei agora mais de perto: a própria evidência, no filme, dos modos de operar com as imagens, indicando de onde elas surgem ou como são fabricadas.

Se a montagem é a instância fílmica que comenta de maneira mais distanciada e assinala contrastes, na medida em que convoca os materiais sonoros e visuais do passado⁵⁵, o filme também nos revela que a escavação contra o apagamento se dá na companhia da própria personagem. Os encontros com Nancy revelam a atenção do filme a dois procedimentos historiográficos fundamentais, a escuta do testemunho e a investigação dos arquivos. Com ela, a equipe vai a um local que abriga arquivos para examinar filmes e fotografias antigos, em busca de imagens da Vila do IAPI, da escola em que estudava, das gravações do *jingle* que tiveram de entoar. Poderíamos dizer que o próprio trabalho arqueológico se evidencia aqui como um gesto compartilhado. Nas cenas que expõem o gesto escavador do filme, com a ida ao Arquivo Público do Distrito Federal, vemos que Nancy opera na busca por fotos e vídeos: equipe e personagem compartilham o mesmo horizonte, esse de trazer à tona os documentos e tornar presentes na cena, por diversas maneiras, os arquivos que permitem contar histórias soterradas.

Entre fotografias miniaturizadas e outras ampliadas, dispostas sobre uma grande mesa, filmes em película ou imagens vistas na tela do computador, Nancy atua, com o filme, no gesto de indagar o passado, como se o empenho em narrar a história de Ceilândia fosse um esforço coletivo, que não compete apenas à enunciação fílmica, mas àqueles com quem o filme se faz e para quem ele se devolve, já nesse gesto de partilha.

Dessa maneira, no que tange à utilização dos arquivos, o jogo é permeado, nesses instantes, pela cena da partilha. Nas reverberações entre passado e presente, o filme exerce um papel de historiador, mas se faz em parceria com Nancy. Tomamos a cena de visita ao Arquivo Público e o confronto de Nancy com os materiais, para dizer que os comentários críticos dirigidos pela montagem

55 Como uma instância de exterioridade, a montagem é marcada por um constante paralelismo e acentua contrastes entre os discursos oficiais dos arquivos e os testemunhos de Nancy e as encenações de Dildu e Zé Bigode no presente. Por meio da montagem, o filme opera um distanciamento crítico, como já sinalizou Cláudia Mesquita (2012), na sua análise para o filme.

parecem ganhar uma nova perspectiva com esta exibição de uma espécie de arqueologia compartilhada. Se, em muitos momentos, o trabalho da montagem marca sua presença de alinhavo, e sua distância crítica como operadora do comentário e do contraste, como temos reiterado, o filme parece também nos expor instantes em que os arquivos se inserem na escritura a partir da tomada da câmera: passam a compô-la, assim, para além do habitual desfilhar de imagens de arquivo na trama da montagem. É como se o olho da câmera e o olho de Nancy compartilhassem, simultaneamente, esse instante de apreensão das materialidades que inscrevem no filme os fragmentos do passado.



Em um desses momentos, a tomada de uma fotografia pelas mãos desencadeia a exposição de uma ferida, que chega mesmo a interromper a fala de Nancy. Ela inicia: “Ah, a fila... Isso aqui, Marcelo...”, dirigindo-se ao responsável pelos arquivos. Mas logo o fluxo da palavra se interrompe, e o silêncio toma lugar na cena, quando o testemunho já pode continuar, diante do peso que emerge da história vivida. Nancy não consegue continuar. Na imagem, que vemos em conjunto com Nancy – é a única aparição dessa fotografia em particular no filme –, podemos

distinguir, de modo enviesado, aquilo que ela figura: uma fila de moradores se reúne com latas nas proximidades de uma fonte de água.

Rap: o canto da Ceilândia poderia ser um conector que nos ajuda a montar mais elementos dessa cena. Em dado momento desse curta, conta-se que um dos aspectos da história dos primeiros anos de Ceilândia gira justamente em torno da falta de água, que só veio a se resolver com a construção da caixa d'água de Ceilândia, “símbolo de uma história de luta”, como diz X, um dos *rappers* entrevistados nesse primeiro curta-metragem de Adirley Queirós. Se Marquim já anuncia que o processo de remoção se deu em direção a uma região sem luz e sem água, é durante o relato de X, especialmente, que essa questão toma destaque: outras imagens de arquivo também surgem com essa figuração de uma das faces do processo histórico da remoção da vila do IAPI para uma cidade não preparada para a chegada daqueles que vinham, junto a uma imagem da caixa d'água, que só viria a ser finalizada anos depois da instalação dos moradores.



Mais adiante, veremos que a participação de Nancy se dá não apenas nessa busca dos arquivos, mas também no ato de refazer os registros que se perderam. Na abordagem de um dos episódios fundamentais analisados por *A cidade é uma só?* – a gravação do *jingle* por crianças moradoras da própria vila do IAPI –, é só ao longo de sua duração, que o filme evidencia para o espectador a ausência da materialidade de um arquivo que tenha sido preservado desse episódio. Diante dessa falta de uma imagem e de um som concretos do que aconteceu naquele período, será preciso então elaborar um arquivo, refazer uma cena, compor cada elemento e cantar mais uma vez aquela canção. Mais uma elemento na densa elaboração histórica do filme, a reencenação do episódio vem complicar ainda mais

a clivagem entre arquivo e ficção. Primeiro, a imagem do coral nos é exposta, em textura e cor que remete a uma imagem localizada na época dos eventos narrados, sem que ainda esteja em questão a ausência dos registros. O arquivo ficcionalizado é introduzido no meio do filme, quando ainda não temos mesmo certeza se ele desapareceu, contribuindo, desde já, para todo embaralhamento entre fato e ficção. Diante das artimanhas dessa reencenação, estamos bem além de um regime de veracidade, e *A cidade é uma só?* traça suas operações em meio a uma arguta consciência das potências da indeterminação. A contaminação feita pelo filme entre ficção e documento acontece também para afirmar o caráter ficcional dos próprios projetos vinculados a Brasília, tanto das suas imagens quanto das suas retóricas.



Apresentado primeiro e depois visto como produção no presente, o vídeo do *jingle* tem sua fabricação exposta já perto do final do filme, quando vemos Nancy observar meticulosamente os penteados das crianças e as diferenças entre os bolsos das roupas de hoje e os de outrora. Aqui, a presença de Nancy nessa orientação atenta dos passos da reencenação sugere, uma vez mais, que as táticas de revisita ao passado acontecem tendo a personagem como guia fundamental – literalmente, o próprio canto é reelaborado sob a batuta de Nancy, que surge, em um instante de ensaio, regendo as crianças. Com Nancy, que outrora participou desse vídeo, produz-se aqui uma possibilidade de reencenar o vídeo feito pela máquina estatal. Ela e a equipe do filme o fazem, para poder contar uma história, torná-la pensável por meio da imagem – já não mais com o intuito de entrar na propaganda que o Estado fez as crianças entrarem. Trata-se de uma maquinação que possibilita uma legibilidade da história. A reencenação do evento é já um

desvio feito nele. Diante da ausência dos registros, é preciso *imaginar*⁵⁶, não porque a imagem permita restaurar a experiência de outrora, mas para seguir o empenho do presente de analisar o passado, de examinar os gestos dos poderes, que se manifestaram no fazer cidade e no campo da produção de imagens, de maneira indissociável.

O filme encara essa arriscada tarefa de se relacionar com a memória de um vídeo atravessado pelas operações de uma violência do Estado. Reencenar um arquivo perdido, apagado ou ignorado, é acreditar na necessidade de um reexame de uma cena: é preciso expor aquela imagem, crianças cantando, é preciso imaginar. Reencenar o vivido, que surge em dado momento como se fosse ainda um arquivo é parte da necessidade de elaborar a experiência histórica e de caminhar na luta contra o apagamento, já aludida pela conversa entre Nancy e Adirley, que comentamos anteriormente.

Como já disse Andréa França a partir de um cotejo analítico entre outros filmes brasileiros, reencenar pode ainda “abrir os filmes à duração dos eventos – sejam eles corriqueiros ou grandiosos, ordinários ou extraordinários” (FRANÇA, 2010, p.160). Um dos filmes privilegiados pela discussão de França é *Serras da Desordem* (2004), de Andrea Tonacci, obra igualmente emblemática na história recente do cinema brasileiro, pelos efeitos políticos e estéticos que extrai dos gestos de indeterminação contidos em sua abordagem da trajetória de Carapiru. No filme, França destaca a operação da reconstituição em escalas variadas: entre “os gestos cotidianos da aldeia” e “o massacre como evento traumático e extraordinário na sua dimensão histórica” (FRANÇA, 2010, p.150), o diretor se empenha em recompor, com Carapiru, aspectos do que foi vivido. “Tonacci faz do corpo de Carapiru um lugar ambíguo, lugar daquele que escreve a história e que ao mesmo tempo em que a escreve, a recria também” (FRANÇA, 2010, p.159).

Essa íntima colaboração entre encenar uma vez mais e recriar, reescrever criticamente histórias individuais e coletivas, é um dos princípios que mobilizam

56 Exigência de base que motiva as investigações de Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo*, em debate que tensiona a ideia do inimaginável. A perspectiva é já de partida lançada assim: “Devemos imaginá-lo, esse imaginável tão pesado” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.15). O autor desdobra suas formulações no conhecido ensaio que dedicou a quatro fotografias extraídas do inferno de Auschwitz, feitas por membros do *Sonderkommando*, composto pelos prisioneiros que precisavam gerir com as próprias mãos o extermínio. Trata-se de “pôr freio às mais vorazes vontades de desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.38).

um procedimento de reencenação, a recolocar os atores dessas experiências vividas diante de situações cênicas que propõem um trabalho analítico sobre os eventos passados. “Esse procedimento da repetição pode funcionar como uma estratégia crítica para a reinterpretação da história, se considerarmos que os personagens de um documentário ou os participantes de uma ação/situação estão lá como portadores de uma memória, seja ela do próprio corpo – aquele que viveu o luto e a dor e as repete para a(s) câmera(s) –, seja ela forjada pelos discursos da mídia e da história, uma memória imaginária” (FRANÇA, 2010, p. 153). Esse ato se associa a uma perspectiva de escrita da história que toma por base uma recusa a considerar o próprio ato de ver um arquivo como uma revisita ao passado tal como foi (idem, p.150), recusa que é também, como sabemos, uma das máximas benjaminianas para o trabalho da investigação histórica⁵⁷. O gesto da reencenação se dá, portanto, necessariamente sob a condição de um deslocamento, que se coloca também como exigência ao próprio lugar do espectador, “que precisa experimentar as imagens, não como ilustração de um real preexistente, mas como um campo a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser associado com outros tempos, outras histórias e outras memórias” (FRANÇA, 2010, p.160).

Nancy não reencena no próprio corpo a situação do canto do *jingle* que mobilizava a Campanha pela Erradicação das Invasões. Ela se instala, muito mais, como aquela que orienta a fabricação de uma cena que se perdeu. Em um momento dos preparativos para a reencenação, Nancy e Adirley chegam a conversar sobre as semelhanças físicas entre ela e uma das crianças que entoam o *jingle* no presente. As duas chegam a colocar seus rostos lado a lado e brincam com a ideia dos traços físicos parecidos. Na primeira aparição do coral que entoam o *jingle*, a mesma criança surge também singularizada do conjunto. Aqui uma nova geração de crianças de Ceilândia é convidada a compor um novo arquivo, que poderá compor a memória visual do que constitui um aspecto bastante específico de um processo para expurgar uma população.

Durante uma das sequências no estúdio de rádio, um ouvinte indaga sobre a existência de gravações do *jingle*. É a primeira vez que o filme nos expõe a ausência

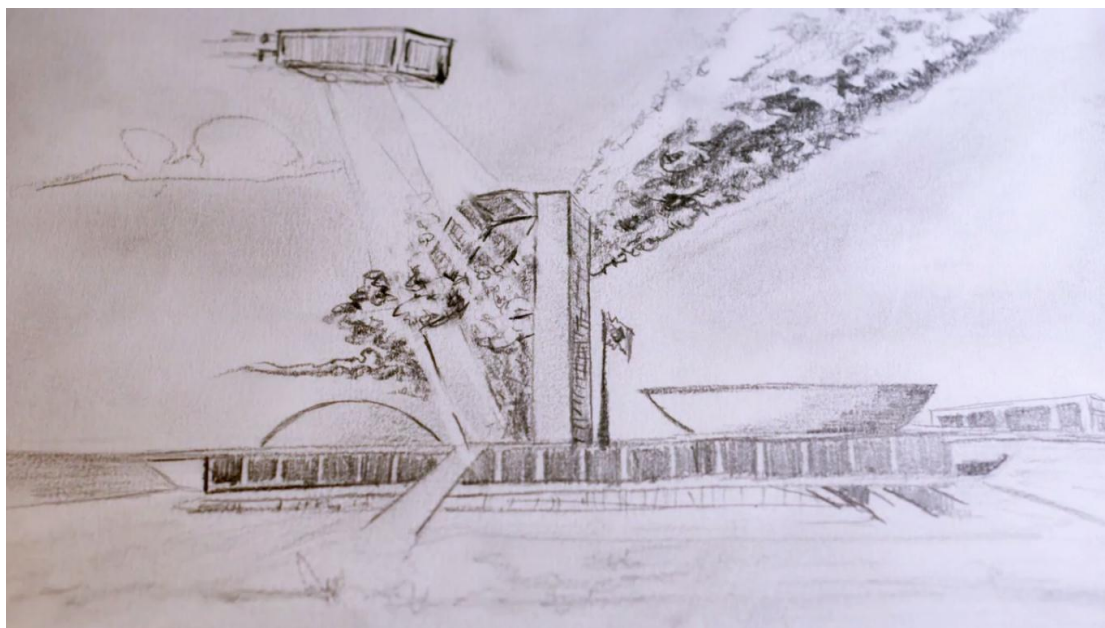
⁵⁷ Ver as *Teses sobre a filosofia da História*, de Benjamin, sobretudo a tese 6: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p.224).

desses registros, a partir da resposta de Nancy. Se o filme promove essa fabricação do arquivo, é como se ele viesse também contribuir para o desejo de que haja aquela imagem, que possa dar outra materialidade à história narrada. Há uma necessidade de que uma cena se faça presente, uma vez mais, para que a imagem refeita se torne aliada do projeto de contra-discurso memorialístico do filme, utilizando aqui uma vez mais a expressão empregada por Cláudia Mesquita. Se o filme se deixa habitar pelas palavras de Nancy, na sua força testemunhal, seria preciso caminhar também por uma indissociável ligação entre atos de fala e atos de imagem.



Filme arqueológico com uma comunidade, *A cidade é uma só?* busca no episódio específico do passado os estratos de uma formação histórica. Ele permite pensar a participação da imagem na composição do imaginário e na intervenção em territórios urbanos. Uma imagem quer incidir nos modos de ser de uma cidade, quer prescrever um campo social. Os arquivos contam uma certa narrativa sobre o morar. Ao filme, com seus procedimentos formais, cabe intervir nos efeitos pretendidos por essas imagens. O gesto de desvio quebra as pretensões dos discursos abrigados nos arquivos e contribui ainda para reagregar subjetividade e experiência histórica. O exame que o filme produz diante de cada arquivo serve para questionar a economia visual de uma imagem, a sua lógica de operação, que quer imperar, no campo do visível, a mesma produção de cidade que faz no mundo.

Capítulo VI: Contra-ataques



Na sequência que faz uma explosão sonora precipitar-se em Brasília, ao final de *Branco sai preto fica*, de Adirley Queirós, um aspecto fundamental precisa ser considerado: a vingança que se tramou ao longo de todo o filme é efetivada em traços de um desenho feito por Sartana, um dos personagens dessa deriva ficcional atravessada pela elaboração do trauma ligado a um episódio específico na história de Ceilândia. Esse clímax do plano arquitetado se dá com um apelo visual que ressalta a própria dimensão de artifício do ataque cinematográfico, feito pelos recursos formais do cinema e do desenho do ator Shokito, num intercâmbio que já demarca, de saída, um íntimo compartilhamento criador em cena. Papel, lápis e desenho articulam a evidência de que a bomba sonora é uma artimanha imaginativa – e com essa fabricação desenhada, o filme nos sugere também que se trata de uma *imaginação compartilhada*, para materializar uma reparação histórica por vias de um processo de cinema feito em conjunto, que se ampara nas formas fílmicas e nas formas criadoras dos atores.

A própria bomba, preparada ao longo do filme, é ainda tributária de uma multiplicidade sonora captada em Ceilândia, como se o filme nos dissesse também que a ficção precisa passar por uma vinculação expressiva com aquilo que habita um lugar. Essa bomba que explode ao final de *Branco sai preto fica* poderia, então,

ser tomada como um paradigma da própria operação cinematográfica, no seu ato de diferir o mundo em toada imaginativa radical, mas sendo feita a partir dele: se ao longo de todo o filme, vemos vários dos encontros para gravar as músicas e outras sonoridades nas ruas, a escuta desse momento final nos permite perceber a própria maneira de remanejar uma miríade de materiais coletados e de desencadear uma explosão gerada pela própria metamorfose do que se recolheu.

O filme dispara, então, um conjunto de processos produtores que não cessam de se reenviar uns aos outros, ao mesmo tempo em que fincam um pé muito forte no real. É preciso dizer, então, que esse filme de Adirley Queirós se articula a partir da experiência vivida em 5 de março de 1986, na Ceilândia, quando a polícia invadiu o baile do Quarentão e atropelou os corpos que estavam em festa. Central aqui é também que essa repressão é direcionada e seletiva, como anuncia o título do filme, recuperado no testemunho performado por Marquim logo na abertura, ator que traz no corpo as marcas dessa violência de Estado. Branco sai preto fica: eis a demarcação que os poderes impõem e que se materializa nas ações da polícia. O trauma do passado é elaborado em cena e será o mote do trabalho produtor da insurgência sonora, que coleta uma matéria ressonante da Ceilândia, para efetuar a vingança coletiva. Se todas essas operações passam ao mundo fílmico, nosso interesse é, então, o de indagar, mais precisamente, sobre como pode o cinema dar forma a esse desejo de insurgência, pela mobilização de um conjunto de recursos expressivos do campo da ficção, a penetrar um ponto de partida documental. É preciso, então, se perguntar por aquilo que se constitui filmicamente na máquina, quando os sujeitos se põem a fabular no limiar entre o vivido e o narrado, entre o vivido e o imaginado.

A operação de *Branco sai preto fica* faz do trabalho da ficção e do artifício uma arma para embaralhar uma cena vivida, que testemunha a repressão de Estado, os processos de segregação territorial e de racismo institucional – nos termos do filme, os “crimes cometidos pelo Estado contra populações negras e marginalizadas”. Nesse jogo de tensão com essa ordenação articulada no campo do real, o cinema pode, em alguma medida, interpor uma nova cena. Pelas artimanhas da ficção, faz-se possível narrar o trauma e empregar a imaginação como forma política de intervenção. E é preciso dizer que essas formas investigadas pelo filme de Adirley convocam o corpo do próprio espectador, se endereçam a ele. Esse lugar

de quem vê é aqui fundamental. Vamos tentar comentar mais adiante a própria dimensão do trabalho de uma ficção como maneira de engajar afetivamente o espectador na cena fílmica. A fabricação de uma imagem, digamos assim, tem a ver, de imediato, com uma implicação do outro.

Neste último ensaio, mais breve e pontual no contato com o filme, sublinharemos procedimentos mais gerais dos seus métodos, e menos pormenorizados⁵⁸, para indagar a respeito dos modos pelos quais a cena cinematográfica pode se transformar em uma condensação de contrabandos de mão dupla, entre os domínios do real e os do artifício, organizados em um gesto que se empenha em reconfigurar territórios, pela criação de experiências sensíveis de aberto combate. Trata-se de pensar, por um lado, em que medida o cinema pode engajar-se no presente e nas experiências vividas e, por outro, de como ele pode suscitar engajamentos afetivos por parte do espectador. Vamos dar destaque, especialmente, à perspectiva corporal que esse trabalho de Adirley Queirós mobiliza como método mesmo de elaborar uma forma cinematográfica que se faz em tensão com as cisões impostas pelas violências do Estado. Aposto ainda nesse filme como uma articulação profícua entre intervenção nas maneiras de gerir os territórios e afirmação de um direito à imaginação, recurso fundamental para o trabalho de interrogação da experiência histórica.

Engajar corpo sobre corpo

Falar em engajamento é pensar como a máquina se engaja no real, no tempo histórico, nas experiências do mundo filmado, não simplesmente para retornar ao

58 Tentarei aqui, no limiar desta tese, retomar um pouco da atmosfera desse filme tão fundamental para nossa cinematografia recente, que me parece rico de imensos desdobramentos, como foi observado pelos textos já escritos por autores que convoco aqui, por outros mais e pelas análises em curso da filmografia do cineasta. O enfoque que sugiro passa, especialmente, pela experiência do corpo. Permito-me ainda fazer uma breve referência a um texto escrito em conjunto com Beatriz Furtado, que tomava também o corpo como eixo, entendido como corpo-arquivo. Cf.: Furtado, Beatriz; Lima, Érico. *Corpo, destruição e potência em Branco sai, preto fica*. Matrizes, vol. 10, núm. 1, 2016. Esse texto teve ainda uma primeira versão apresentada no encontro anual da Compós de 2015. Também devo dizer que este último ensaio desdobra uma primeira redação que esboçava um cotejo com um filme bastante distinto, mas igualmente frontal em seus gestos de ataque, feitos também por meio de um contrabando problematizador dos domínios de real e artifício: trata-se de *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre. Optei, ao final, no processo de montagem desta tese, por não trazer este filme, por sentir um limite maior da análise desenvolvida e por, ao final, buscar também seguir com filmes que acabam por se configurar mais diretamente no contexto de periferias das cidades brasileiras.

espectador uma verdade dessa matéria, e daí propor uma pronta tomada de consciência, mas para fazer essa matéria variar, para *performá-la*. Justo na exposição disparada pela cena, algo do mundo se reordena, se desorganiza. Cabe pensar que estamos falando aqui do trabalho de um corpo, o próprio corpo fílmico, em todas as suas operações expressivas, como um ser que age nesse mundo filmado, para instaurar nele outras cenas. Como diz Cezar Migliorin (2011), ao tratar de figuras do engajamento no cinema brasileiro recente, é fundamental guardar a dimensão de um gesto que entra no que dura e, portanto, se insere na própria variação do presente: não um presente como momento ordenador de um passado e de um futuro, mas um presente de intensidades.

Poderíamos afirmar que só existe engajamento no presente. É na ordem de um engajamento entre um mundo vivido, histórico, sofrido e um mundo desejado, atuado e performado, que atravessa um encontro entre quem filma e quem é filmado, que a inscrição cinematográfica pode ser levada a uma sala de cinema, oferecida a um público. O engajamento nas artes só existe no presente como tensão entre história, memória e mundo transformado, variado com as forças e redes que são colocadas em ação no presente. Na máquina-cinema, o engajamento é um agir com múltiplos tempos na variação do presente. Um agir com múltiplas forças nas forças do presente (MIGLIORIN, 2011, p.17).

Há algo de um *pathos* do mundo vivido, e de um conjunto de restrições que se afiguram para as experiências, a todo instante em vias de constituir um mundo desejado e performado. Essa tensão fundamental indicada por Migliorin diz respeito a um primeiro acesso à noção de formas de engajamento que gostaríamos de salientar, na escritura mesma do filme de Adirley Queirós.

O território que se anuncia como zona de conflito, em *Branco sai preto fica*, tem uma configuração bastante específica, porque estamos diante dos embates de uma população de Ceilândia, em radical conflito com os modos de ordenação do espaço formatados a partir dos processos históricos ligados à construção de Brasília, como *A cidade é uma só?* já mostrava. Esse mundo vivido, no qual o filme se engaja, diz respeito, a uma disputa fundamental que deve complicar a segregação e colocar em contenda o modo pelo qual o Estado projeta as cidades e demarca os territórios, estabelece fronteiras, relegando parcelas de sujeitos sempre mais para as bordas. Aqui o cinema vem se fazer onde há populações atropeladas pelos poderes, lá onde há um desejo de povos a adquirir uma potência própria de aparição na cena sensível da política.

Esses povos estão, no mundo vivido e em nosso tempo histórico, expostos constantemente a um desaparecimento, como sugere Didi-Huberman em um estudo⁵⁹. São, em verdade, procedimentos de gerir a morte, dizendo muito concretamente, a partir de Achille Mbembe (2017). O autor destaca a constituição das democracias modernas atravessadas pelas políticas de inimizade, que separam e matam, na postura de uma necropolítica, que tem como modelo de base a escravidão e a *plantation*. A perpetuação de novos modos dessas políticas é o que investiga o autor, desde a perspectiva de uma crítica à violência das democracias moderna. Em uma refutação à narrativa oficial de que as sociedades democráticas são sociedades pacificadas, afirma que “a brutalidade das democracias nunca foi senão abafada” (MBEMBE, 2017, p.33). E mais adiante ele dirá: “Em larga medida, o racismo é o motor do princípio necropolítico, enquanto este é o epíteto da destruição organizada, o nome de uma economia sacrificial, cujo funcionamento requer que, por um lado, se reduza o valor da vida e, por outro, se crie o hábito da perda” (MBEMBE, 2017, p.65).

Branco sai preto fica nos propõe táticas cinematográficas de reapropriação dos códigos da ficção – sobretudo da ficção científica – para reelaborar a experiência histórica real do trauma sofrido por sujeitos sociais da Ceilândia, constituindo no cinema uma resposta engajada diante das práticas dos poderes em controlar as populações, em segregar os indivíduos, em mutilar os corpos: toda uma resposta, poderíamos dizer, de uma potência do cinema e dos corpos contra o poder gerido pelo Estado. É assim que Marquim e Sartana vão se alternar, inicialmente num paralelismo, como dois personagens que têm em comum os dias de festa no baile do Quarentão e que irão se reunir para fazer a bomba sonora irradiar de Ceilândia para Brasília.

Marquim atua também como personagem que testemunha o episódio de repressão policial no passado, rememorando na sua rádio os acontecimentos, já com uma toada de *performance* e distante do registro de entrevistas, que poderiam ser relacionados mais diretamente à prática documental. Um terceiro personagem, Dimas Cravalanças, introduz mais diretamente uma operação de interpolação temporal imaginativa, ao cruzar o ano de 2070 com o tempo de uma cidade que, na

59 Ver : DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire*, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

narrativa do filme, já se apresenta como a Antiga Ceilândia. Agente terceirizado que vem do futuro, para cumprir a tarefa de investigar os crimes cometidos pelo Estado contra as populações periféricas, ele recolhe arquivos e também testemunhos: vemos, no *container* que atua como máquina do tempo, a projeção de dois momentos que trazem para a escritura instantes mais próximos a entrevistas, com Marquim e Sartana, aqui certamente já deslocados também nessa inserção dentro da trama ficcional, criando as ambiguidades tão caras aos procedimentos de *A cidade é uma só?* Também aqui, vemos que Cravalanças monta um conjunto de imagens do passado, colocadas nas paredes da sua máquina, os rastros da história de uma comunidade: essas fotografias serão também convocadas, pela montagem, na sequência de abertura do filme, quando Marquim lança, de saída, o episódio da repressão no baile do Quarentão.

Aos destacarmos esses elementos que situam o filme, nos seus procedimentos mais gerais e no seu contexto, estamos interessados, especialmente, em pensar o que ele promove numa cena social e política configurada. A noção de máquina que empregamos aqui nos ajuda a insistir no trabalho de variação e defasagem criado pelo cinema. Na esteira dos escritos de Comolli (2012), a máquina-cinema está constantemente sofrendo o real, e ao filmar o mundo, ela também o transforma. “O mundo ‘tal qual é’ não é jamais o mundo tal qual queremos que ele seja. Trata-se, então, de mudá-lo enquanto o filmamos, adicionando às realidades essa dose de cinema que as transformam, fazendo passar do estado da constatação ao da questão, de um dado já-aí ao de um dado do possível” (COMOLLI, 2012, p.38). A ligação íntima com o mundo vivido e com o tempo histórico mobiliza um trabalho intenso de análise do real feito pelas operações cinematográficas, que permitem ao filme, a um só tempo, nos enviar uma história de Ceilândia e produzir, nesse endereçamento, uma proposição crítica, que se ampara no corpo e nos afetos dos atores em cena, reverberando no corpo do espectador.

E aqui valeria dizer em que consiste trazer o afeto como operador conceitual que coabita a noção de engajamento. Esse aporte destaca a potência da imagem em se efetuar como um corpo, que se implica na comunidade e gera um circuito de intercâmbios com um conjunto de matérias heterogêneas. Como nos diz Mariana Baltar (2013), a ideia de afeto diz respeito a “um movimento que se tece

no âmbito do fílmico em direção à mobilização das sensações do espectador. Tal movimento se dá como uma expressão que se ampara no corpo e para o corpo, contudo, um corpo que ultrapassa o desejo de representação, mas que se sustenta na *performance*” (BALTAR, 2013, p.70). A *performance* investe-se de um caráter de emergência: ela é a exposição do corpo, a instauração de uma cena inédita, no seu caráter mesmo de criação, fazendo um corte em qualquer mundo já dado ou pré-concebido (DEL RÍO, 2008, p.4).

E se pensarmos em termos de acontecimentos de imagem, com Del Río, podemos falar de singulares modalidades de aparição de uma imagem, engajada tanto no mundo, para reconfigurá-lo, quanto junto ao corpo do outro, para atravessá-lo e desorganizá-lo, também enquanto um corpo que instaura a experiência de alteridade. Afeto é poder de corpo sobre corpo. Trata-se de enfatizar um acontecimento expressivo-afetivo que desencadeia potências de agir (DEL RÍO, 2008, p.8) – e aqui estamos muito próximos de Spinoza, nas formulações de sua *Ética*, central para essa visada teórica que destacamos a respeito do afeto.

A inflexão dada para a expressão de um corpo como potência se investe aqui de uma concepção ética e, diríamos também, política, para falar de um engajamento afetivo. As potências do corpo criam uma zona de virtualidades, que podem fazer frente às relações de poder da vida social, concebidas no seu caráter de dominância e de paralisação. A potência abre o corpo ao impensado do próprio corpo, ao que ainda pode se efetuar no jogo aberto de um *sensível*, sentido não dado, ainda por se sentir. Traríamos aqui uma formulação de Del Río que nos parece central para esse enquadramento do problema de uma potência do corpo.

O corpo afetivo-performativo é então ligado ao poder em mais de uma visada – ele não só mostra o poder da *puissance* (a criativa capacidade ou o potencial para existência que permite multiplicar conexões com outros corpos), mas através desse mesmo potencial, ele pode em alguns momentos impactar relações de poder (*pouvoir*) em uma dimensão mais social ou institucional, mesmo se esse impacto está confinado ao filme e/ou à desorganização perceptual e afetiva do espectador (DEL RÍO, 2008, p.17).

E aqui nosso problema em torno dos engajamentos nos leva a estabelecer um elo de ligação entre a escritura do filme e as potências de agir que podem emergir desde o encontro afetivo entre corpos, no ato mesmo de ver uma imagem. Se a *performance* é uma forma-força, para dizer com Zumthor (2007), uma forma que não é fixa nem estável, mas um “dinamismo formalizado” (2007, p.29), é

porque ela guarda um caráter irresolúvel, quer dizer, ela não oferece de antemão um modelo de ação, mas um maleável conjunto de forças em travessia, que partem do cinema para o mundo, para atingir variantes regimes de vizinhança com esse mundo igualmente posto em variação. Se existe *performance* e mútua afetação, é porque cada contágio também impõe um percurso dinâmico de um corpo pelas formas e forças de outro corpo. E essas travessias, conforme Del Ríó nos instiga a crer, pode se revestir de uma dimensão social e coletiva, permeada por singularidades. Nossa pergunta, lançada no início, a respeito dos engajamentos do filme com o presente e a vida coletiva, de um lado, e do corpo fílmico com o corpo do espectador, de outro, se reveste agora de uma aproximação interessada em saber como pode um filme compor uma comunidade com o espectador, ao traçar com o mundo uma comunidade de insurgência.

Em *Branco sai preto fica*, a encenação e a montagem ressaltam, constantemente, o caráter de ficção desse mundo que tem, no entanto, uma sustentação muito grande nas experiências vividas. A ficção científica é feita aqui recolhendo pedaços de um território. Aqui a máquina opera por intensificação do artifício, que paradoxalmente adensa a sensação daquilo que se vive nos corpos. Se estamos na cidade-satélite que sofre, na cena do urbano, uma efetiva segregação, cabe à cena fílmica exacerbar o sentimento de isolamento, na fábula dos passaportes que são necessários para permitir o deslocamento entre Ceilândia e Brasília. Se as periferias padecem, cotidianamente, das repressões policiais, aqui temos uma ronda noturna que decreta o toque de recolher, na missão de uma Polícia do Bem Estar Social, a controlar a ocupação das ruas. Esses elementos narrativos são tecidos em espaços de engenhocas improvisadas, fios soltos, portais temporais. A rádio-*bunker* de Marquim torna-se emblemática a esse respeito: ela se transfigura no lugar da fabricação da bomba, com sua localização subterrânea, seus aspectos clandestinos, como se esse lugar pudesse também se performar em cenário de ficção científica. Uma coluna de metal se transforma no objeto constantemente alimentado pelo personagem para aclimatar a bomba por vir. E nas paisagens descampadas, aquele grande *container* ocupado por Dimas Cravalanças especula atmosferas outras, o que o cinema torna possível, capaz de transportar o agente por diversas camadas de tempo.

Como já observou Cláudia Mesquita (2017), há uma íntima apropriação dos próprios materiais desse cotidiano de Ceilândia para questionar a imposição das precariedades pelo Estado, modo de engajamento crítico diante do presente de um lugar. “Na filmografia de Queirós, a crítica ao Estado, indutor de precariedade, não se dissocia das marcas da mesma precarização” (MESQUITA, 2017, p.101). Na construção de um “avesso do futuro”, questão fundamental na discussão da autora, a distopia no universo de *Branco sai preto fica* é componente fundamental de uma análise crítica do presente e dos projetos de utopia modernista, do qual a construção de Brasília faz parte. Retomo aqui o texto mais diretamente:

Em sua figuração de Ceilândia, *Branco sai, preto fica* trabalha as marcas da experiência traumática sofrida por alguns sujeitos – como se esse episódio circunscrito, a repressão policial contra um baile *black* na periferia, pudesse ser tomado como continuação e emblema de um acontecimento mais abrangente: o expurgo dos pobres que está na origem da cidade satélite, atualizado cotidianamente pelo Estado e pelo poder econômico em Brasília. [...] Notável como a ficção vem reverberar, em *Branco sai, preto fica*, a permanência do passado: histórico de segregações e precarizações que não impedem, entretanto, a agência, inventividade e potência dos protagonistas no presente (redistribuindo simbolicamente, com armas e contraversões periféricas, a violência). (MESQUITA, 2017, p.100).

É preciso fabular, produzir a ficção, para que a insurgência e o engajamento no presente se produzam, nessa redistribuição da violência, como destaca Cláudia Mesquita, aspecto que me parece fundamental nessa estratégia de resistência produzida pelo longa de Adirley. Citando mais uma vez César Guimarães: “onde o real instalou o trauma e o mutismo, o imaginário retorna, reanimado pela ficção” (GUIMARÃES, 2014, p.198). É que a operação desse filme de Adirley Queirós encontra nas tramas e atmosferas da ficção o lugar estratégico para envolver afetivamente o espectador e para engajar os próprios atores na fabricação coletiva e na reelaboração do trauma. Como disse Cláudia Mesquita (2015), é como se o documentário precisasse se transfigurar em ficção para fazer frente a uma outra grande ficção que o antecede, a própria idealização de Brasília. E assim, a autora fala de uma contra-ficção em *Branco sai preto fica*, para enfatizar a apropriação que o documentário faz, não sem suspeitas, dos domínios da ficção científica, para gestar esse frontal ataque ao projeto do Estado. É como se houvesse duas ficções, conforme elas estejam apropriadas para a manutenção dos poderes ou pelas irrupções das insurgências. Diferentemente da ficção como simulacro, mundo ideal e projeto de cidade do futuro, encarnada por Brasília, poderíamos pensar numa

outra operação ficcional, de novo estatuto, que põe a primeira em crise. Não se trata de traçar uma mera oposição entre um mundo imaginário e um mundo real, mas justo de enfatizar a tarefa imaginativa como parte da elaboração do mundo, uma força que permite pensar outras relações com os acontecimentos do nosso mundo histórico e das nossas vidas sociais.

Nesse gesto fílmico que desdobra já largamente a ideia de uma infiltração entre ficção e documentário, interessa perceber o quanto a ficção da vingança projetada se afirma como geração de novas camadas ao mundo vivido, a partir do mergulho nos recursos dramáticos do mundo encenado. Atores e personagens entram em um limiar indiscernível no qual já não importa onde começa um e termina o outro, porque é a própria cena que se produz em matéria de cinema e de vida. Quando Marquim, na sequência de abertura, narra o trauma vivido no passado, esse lugar de vizinhança se sobressai, porque estamos diante de uma espécie de testemunho que incorpora toda uma potência dos recursos da dramaturgia e da montagem do cinema, e ainda da própria *performance* de Marquim. Esse testemunho singular toma por base a voz e o corpo do personagem em sua rádio, a retomar os acontecimentos no baile Quarentão.

Sob o embalo de uma música, a montagem convoca também fotografias vernaculares que remontam à festa da época, enquanto Marquim segue narrando o episódio da invasão policial, modulando na voz os diálogos travados e controlando, no ato mesmo da transmissão radiofônica, a trilha sonora para o seu relato. Somos envolvidos por esse embalo sonoro, por essas imagens que se alternam entre o corpo de Marquim na cena e as fotografias reempregadas para remontar a um acontecimento, e finalmente por um grande estrondo que emerge ao final da sequência, após a subida dos sons de helicópteros.

No lugar de recorrer a uma tradicional entrevista documental, a *performance* da fala e o testemunho do sujeito em cena são articulados como trabalho de drama: de um lado, pela reunião dos arquivos contidos nas imagens fixas, e de outro, pela construção sonora de uma ambiência para a cena que não está imediatamente visível, mas nos é sugerida. Gestualidade intensiva de um homem sentado em uma cadeira de rodas, a dramaturgia do corpo de Marquim mobiliza sensorialmente uma elaboração de cinema que toca tanto o presente

quanto a experiência do passado, revivida e recriada na duração da própria exposição desses gestos.

Formas de insurgência

Que exista uma fundamental aproximação linguística entre terror e território, importante resgate que Mariana Souto (2013) vai buscar no pensamento da geografia, isso nos parece central para compreender a estratégia de insurgência em *Branco sai preto fica*. A autora toma uma questão tornada emblemática por Jean-Louis Comolli (2008), ao se perguntar sobre os desafios de filmar o inimigo, e propõe a figura do terrorismo para articular alguns documentários brasileiros contemporâneos: *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista Mar* (Rúbia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugeane Costa, Henrique Leão, 2009) e *Câmara Escura* (Marcelo Pedroso, 2012). Ao se colocarem diante dos inimigos de classe, esses trabalhos engajam-se “numa relação de crítica, conflito ou confronto ataque” (SOUTO, 2013, p.293).

Essa postura de confronto com a alteridade, conforme observa Souto, se insere num cenário de filmes brasileiros em que não parece à toa uma produção intensa tanto de ficções de terror quanto de documentários terroristas. Para citarmos o procedimento de apenas uma dessas obras analisadas pela autora, destacaríamos uma que nos interessa em particular para nosso argumento, o curta *Câmara Escura*, de Marcelo Pedroso. Nesse trabalho, o realizador deixa na porta de casas de moradores de classes altas uma pequena caixa, na qual está guardada uma câmara filmadora. Ele interfona, foge apressadamente, e o filme será a reunião, na mesa de montagem, do conjunto de situações inusitadas disparadas por esse gesto, todas elas marcadas pelo medo dos moradores diante da encomenda recebida. “No filme, a câmera se torna artefato bélico, confundida com uma arma – um aparato de vigilância, um rastreador de localização, uma bomba” (SOUTO, 2013, p.296). Não será nossa intenção comentar mais de perto os desafios dessa operação de Pedroso, mas interessa reter aqui a figura desse ato terrorista, a partir do qual a máquina cinematográfica integra um jogo de combate, como num gesto clandestino de guerrilha urbana. Uma câmera, poderíamos sublinhar no texto de Souto, que se torna artefato bélico.

Essa passagem pelo terrorismo estético desse cinema brasileiro recente nos ajuda a retomar, finalmente, a bomba musical lançada em Brasília por *Branco sai preto fica*, com toda a sua força de artifício. Imaginação posta em pleno funcionamento, a trama não deixa de ser marcada pelo trauma do real, mas agora ela opera os contágios por meio de uma franca incorporação dos filmes de ficção científica, de uma possível agregação afetiva vinda da Sessão da Tarde ou de um *Blade Runner* que injeta o espírito pós-apocalíptico aos cenários noturnos da Ceilândia, esse país exterior, empurrado para fora, como já caracterizou César Guimarães (2014). Vingança de cinema: retomar o imaginário das ficções é a arma que os povos encontram aqui para forjar um ataque cinematográfico a geometrias, ordenações e projetos dos poderes. No cinema, essa misteriosa e mágica máquina de atrações, é possível constituir um abrigo fabular comum, para que as violências padecidas cotidianamente, e não apenas em um ponto específico do passado, possam encontrar uma medida de sobrevivência coletiva. Vingar é gesto de sobreviventes apesar de tudo.

No que concerne mais diretamente aos códigos da ficção científica, Alfredo Suppia (2017) já desenvolveu uma análise a respeito dos modos de apropriação elaborados pelo filme de Adirley Queirós diante da iconografia de “cenários decadentes e poluídos” (2017, p.8), contida em muito do universo desse gênero cinematográfico. Na tessitura de *Branco sai preto fica*, o autor chega ainda a enfatizar a situação fronteira emblemática do filme, que dialoga também com toda uma tradição tão cara a um filão de filmes de ficção científica – a dos *borderlands science fiction films*⁶⁰. No caso singular do filme brasileiro, trata-se, ainda segundo Suppia, de elaborar a fronteira, simultaneamente, como cenário, estratégia, tema e metáfora (SUPPIA, 2017, p.14).

60 Além do próprio artigo de Suppia, e para mais detalhes a respeito desse campo de filmes de ficção científica, remetemos ainda ao texto de Lysa Rivera, ao qual chegamos pelo texto de Suppia. Ver: RIVERA, Lysa. *Future Histories and Cyborg Labor: Reading Borderlands Science Fiction after NAFTA*. *Science Fiction Studies*, v. 39, n. 3, Science Fiction and Globalization, p. 415-436, nov. 2012. Ainda sobre a ficção científica no processo criativo de *Branco sai preto fica*, vale lembrar que Adirley Queirós chega a mencionar, recorrentemente, um livro de contos fundamental como inspiração, *Crônicas marcianas*, de Ray Bradbury. A título de exemplo, ver a esse respeito a seguinte entrevista com o realizador: SUPPIA, Alfredo; GOMES, Paula. Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco Sai, Preto Fica (2014). Doc On-Line, n. 18, Interatividade e documentário, setembro de 2015. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/18/entrevista_2.pdf>.

Branco sai preto fica dialoga com a possibilidade imaginativa aberta pela ficção científica, tanto literária quanto cinematográfica, para se lançar na relação com a experiência histórica e vivida concretamente pelos sujeitos em cena. O que nos instiga é esse gesto de apropriação, que produz uma política da ficção, elaborada em estreito laço com os mundos coletados do real, os testemunhos, as fotografias dos anos 1980, as vozes, os gestos e os rostos daqueles que experimentaram no corpo a repressão policial e, a partir do filme, passam a fabular, com engenhocas, papel, lápis, *bunkers* e bombas sonoras, toda uma possibilidade de reparação.

As formas do artifício em *Branco sai preto fica* se processam como um esforço para convocar a experiência coletiva dos sujeitos da Ceilândia e para possibilitar, no gesto de aparição deles na cena, a emergência de uma vontade de insurgência comum. A bomba sonora, arriscaríamos dizer, se constitui enquanto um bem comum, fabricado pelos sons coletivos e também irradiado da tela como grande explosão de sensações, a serem experimentadas na sua intensa alteridade. O recurso mesmo a um imaginário da ficção científica indica a apropriação coletiva de códigos do cinema, para desmontar essa máquina de fabricar mundos e fazer com ela outro projeto de experimentação da cidade. O interesse do filme é muito mais o de tomar para si esses recursos formais e dobrá-los numa outra ficção, uma ficção constituinte, que engendre outra política do espaço e do tempo. Trata-se de tornar possível a emergência tanto de sujeitos não contados na distribuição de visibilidades estabelecida pelo poder, quanto a de uma cinema inaudito, em fissura também com certa configuração majoritária do campo do cinematográfico.

Ao escrever a respeito do cinema de Huillet e Straub, Serge Daney nos oferece a figura de uma não-reconciliação como procedimento de base dos filmes realizados pelo casal. Essa noção está desde o começo da filmografia dos dois cineastas plenamente engajados, se considerarmos mesmo o título de um dos primeiros filmes que eles dirigiram, *Não-reconciliados* (1964), até as encenações com as quais Daney se relacionava na ocasião de seus escritos, como no longa *Da nuvem à resistência* (1978), no qual os personagens não cessam de se colocar de costas para os espectadores. Era um problema estético central a se investigar, o de saber *a que e como se resiste*. Trata-se, então, de encontrar na disjunção e na heterogeneidade os métodos de trabalho e de promover toda uma recusa a

qualquer mundo anterior, recusa mesmo de qualquer plano anterior, como chega a dizer Daney. “O plano, átomo de base do cinema straubniano, é o produto, o resto, ou melhor, a restância de uma tripla resistência: dos textos aos corpos, dos lugares aos textos e dos corpos aos lugares” (DANEY, 2007, p. 169).

Da instigante demanda que Jane Gaines (1999) coloca para o documentário, a de que ele se engaje ativamente na produção de mudança social, podemos extrair potentes formulações no momento em que ela discute as táticas de guerrilha de vídeos em que a câmera torna-se arma e testemunha nas mãos de pessoas ordinárias. Estamos de volta àquela noção da câmera como artefato de confronto. Partindo da chave de uma mimese política, a autora propõe uma reorientação da discussão sobre o caráter mimético das imagens, distanciado de um puro transplante do mundo para a tela, e intimamente relacionado a um vínculo social com as histórias coletivas. Essa mimese política tem início com o corpo e diz respeito a relações entre corpos situados na tela e no público (GAINES, 1999, p.90). Trata-se de influenciar o presente e o futuro com os poderes mágicos da imagem em resposta às “brutalidades historicamente perpetradas contra pessoas ordinárias em nome do lucro” (1999, p.95).

A autora nos oferece uma interessante construção verbal para pensar alguns documentários de resistência: ela toma alguns vídeos realizados no contexto de revoltas de comunidades negras em Los Angeles como uma poderosa ferramenta “to ‘image back’” (1999, p.96), formulação que faz uma espécie de verbalização do substantivo “imagem” e que arriscaríamos traduzir como um “imagear de volta”, para dizer da ação de uma imagem em seus gestos corpóreos de insurgência. Especialmente quando se trata de argumentar em favor de uma “magia simpática”, essa discussão da autora nos oferece uma interessante chave para pensar um cinema brasileiro recente que se dirige de modo bastante combativo para o mundo e para o corpo do espectador.

Para o documentário radical, uma noção de magia simpática nos permite lidar com o desejo de que as imagens possam mudar o mundo, de que os corpos na tela possam ter sua conexão concreta com corpos no espaço social, seja se os corpos em tela sejam vistos como se performassem o ideal ou como se encenassem o tabu. Finalmente, a noção do mundo e da tela como tendo relações “simpáticas”, um com o outro, nos retira do reino de qualquer conexão mecânica, behaviorista, para colocar no reino da imprevisibilidade, abrindo a possibilidade de transformações miraculosas (GAINES, 1999, p.94).

Se à população de Ceilândia foi delegado um país exterior, nas franjas de uma cidade barrada para aqueles que não têm passaporte, uma política da ficção pode se esgueirar com o cinema, para interpor uma cena de embate às cenas de esquadramento da vida. *Branco sai preto fica* solicita um engajamento, devolvendo ao espectador a intensificação, como artifício, daquilo que se configura no campo social. Esse contágio entre o corpo na tela e os corpos de uma comunidade de espectadores não se dá, como nos instiga Gaines, por mera conexão mecânica, mas num terreno aberto de imponderabilidades. O que nos parece fundamental é que esse retorno do filme ao mundo é parte constituinte da sua metodologia, já que ele é feito como endereçamento muito direto para uma partilha, para projetar na vida coletiva saberes e sensações marcados em corpos mutilados. É como se fôssemos interpelados por um comum fendido e de impossível reconciliação. Mas a recusa a qualquer apaziguamento não é a impossibilidade da partilha, ainda que ela se dê permeada por intervalos e distâncias. Uma comunidade pela imagem, engajada e mobilizada pelas formas da ficção, visibiliza-se, nesse filme de Adirley Queirós, como radicalidade de uma realidade histórica fendida. Expressão de um jogo de alteridades entre sujeitos, e entre filme e mundo, o bem comum constituído pela bomba sonora não é da ordem dos consensos, mas é cindido por experiências que se colocam em relação na sua absoluta heterogeneidade. Disso podemos perceber que o endereçamento ao espectador é como que um chamado ao engajamento diante das fraturas experimentadas nas intermitências históricas e coletivas de nossa vida social.

CONCLUSÃO

O percurso desta tese tentou costurar uma relação com um conjunto de filmes, segundo o diapasão do morar. Casa e vizinhança se alternam, se provocam e se contaminam a cada cotejo, a cada trançado que a escritura tentou construir. Tentamos elaborar uma escritura ao modo de cenas, que permitissem, de um lado, destacar as singularidades de cada trabalho e, de outro, perceber aproximações provisórias. Cada gesto com os filmes foi movido por uma preocupação em evitar algo como um tom mais classificatório ou um movimento de universalizar, de propor um enquadre muito rígido. Em alguns momentos, especialmente na parte II, o cotejo cede lugar a uma espécie de travessia ou de itinerário entre os filmes que são montados.

Nossa tentativa seria, especialmente, a de contribuir, em alguma medida, com as discussões em curso sobre esses filmes, situando-os num problema que tenha uma dimensão aberta a variações. Práticas moradoras, essa formulação que encontramos, se investiu, sobretudo, de uma preocupação com uma questão de fundo que atravessaria a produção dessas imagens. Tentamos perceber, a cada análise, os modos pelos quais o cinema elabora sua forma na estreita implicação com as formas expressivas dos espaços e dos sujeitos filmados – mas muito longe de considerar isso nos termos de uma transposição entre os trabalhos da imagem e os trabalhos em que ela se insere. Talvez as obras de André Novais sejam uma ótima exibição de um acirramento do trabalho da imaginação, pelo cinema, que expõe a face mais marcada de um deslocar-se do vivido: nesses casos, parece que se trata de interrogar mesmo a própria ideia de cotidiano, pelas artimanhas da ficção, como se a imaginação fosse uma ferramenta de analisar os ritmos da vida, acrescentando também a ela novas potências (*Quintal* seria, como dizíamos, uma espécie de manifesto político a esse respeito).

Os filmes aqui reunidos são feitos por cineastas que habitam os lugares filmados, mas como vimos, há uma constante negociação entre proximidade e distância a cada elaboração formal. *Na missão, com Kadu* é o filme que se desloca um pouco mais de uma partilha do mesmo universo social e acentua a dimensão do processo cruzado, entre Kadu, morador da ocupação, e aqueles que chegam ali,

para se colocar junto. Em verdade, também é uma questão fundamental considerar que os cineastas estão aqui às voltas com a questão mesmo de como costurar seus engajamentos na cena fílmica, desde o lugar de proximidade. Se a partilha de um lugar morado é, em alguma medida, já existente – por vezes com relações de amizade ou de natureza familiar –, trata-se de pensar por quais maneiras a proximidade se constrói na forma dos filmes e também se altera por ela.

Os filmes aprendem, com isso, a costurar relações sem fusão, mas sustentando um horizonte de partilha. É assim que o primeiro do nosso par de comparação – *Ficar me trouxe até aqui* e *Casa da Vovó* – nos diz de duas maneiras muito modestas – caseiras, domésticas – de se aproximar do cotidiano de uma casa familiar. Por meio da partilha da cena, Renata Cavalcante encontra uma maneira de se expor com a avó: se há um solicitar da palavra, por diferentes maneiras, temos também um outro gesto, um tanto mais deslocado do recurso de atenção à voz. É aquele momento de considerável expressividade, que mobiliza uma reciprocidade de olhares, em meio ao dançar em conjunto, que expõe uma relação tramada em meio à casa, e necessariamente mediada pela imagem. Aqui, vimos, especialmente, que a estratégia de delegar ao outro a tarefa de filmar a sua vida, tanto com a avó quanto com Ana Carla, pode ganhar novas perspectivas e nuances. Na medida em que a cineasta vem aparecer também em campo, não só perguntando, mas também indagada e dançando junto, o filme parece criar uma medida possível de partilha do se expor: não só delegar que o outro filme um mundo, mas se deixar filmar em retorno. Noutra toada, *Casa da Vovó* parece demonstrar uma forma de filmar a casa familiar que aposta no recolhimento e no recuo, como maneira de fazer vibrar no plano a atmosfera daquela morada, entre sons do fora-de-campo e fotografias que surgem para extravasar o presente e o interior, um tanto marcado pela clausura. Aqui a postura do cineasta acentua menos sua presença, a metodologia é outra. Menos concentrado em formas relacionais entre os sujeitos na cena, aqui a casa é construída como um corpo, habitado por memórias e por sons de alhures.

Na segunda parte, os filmes nos mostram procedimentos de filmar espaços e sujeitos segundo uma perspectiva descentrada, que alinhava as partes de uma vizinhança ou os acontecimentos vividos numa casa segundo uma moldura muito tênue. Nos dois curtas de Leonardo Mouramateus, *Europa* e *A Festa e os Cães*, podemos ver a passagem entre duas formas distintas de abrir a estrutura do filme

às experiências múltiplas: se no primeiro, há um gesto mais recuado, que liga as partes por justaposição – um tanto mais perto das formas de um retrato e de um painel amplo –, sem relações tão explicitadas entre as partes, no segundo, a conversação entre os amigos acontece como que por espiral, voz que se entremeia a outra voz, num princípio conector, para comentar fotos que são manuseadas na cena. Esse recurso a vozes múltiplas, a um povoamento de timbres, contrasta com a voz mais solitária, a do próprio cineasta, solução formal de *Mauro em Caiena*. Mas aqui se trata de uma voz que não deixa de se atravessar por histórias outras, as que o narrador supõe para o primo, que recupera da avó sobre o tio, que especula sobre o passado e o futuro, sobre a família e sobre a cidade. Nesses três curtas do realizador, é como se houvesse certo interesse em pesquisar formas para escritas de si, mas também sempre povoadas por encontros – com os vizinhos, com os amigos, com os familiares, com o espaço da cidade.

Com *A vizinhança do tigre* e *Ela na volta na quinta*, poderíamos perceber que a linha narrativa vem alinhavar, sem ser muito marcada, as histórias vividas pelos personagens, em tramas ficcionais de distintas proeminências. No filme de Affonso Uchôa, o projeto de um romance coletivista se expressa por formações de duetos e duelos entre os personagens, que se alternam em formações, com um fio de história, ligado à trajetória de Junim. Por meio dessa estrutura, predomina uma espécie de abertura a variações. A forma constelar de articular brincadeiras que se repetem é aliada da busca mesma por acolher as *performances* dos sujeitos filmados: em cada bloco, na intensidade da cena, testemunhamos uma íntima associação entre o trabalho do cinema e as operações expressivas vindas dos garotos filmados, ao dançarem, cantarem, se pintarem. Avizinhar as vidas caminha com o se fazer vizinho das vidas. Na repetição de cenas mergulhadas na duração dos eventos, parece que, por maneiras muito singulares, o filme ecoa algo do seu modo peculiar de filmagem, feita numa longa duração: como se revelasse algo da paciência da máquina em ir a cada dia filmar gestos que não dizem de uma progressão narrativa, mas do viver cada instante.

Nas ficções de André Novais, talvez encontremos o gesto imaginativo mais radical entre os filmes desta tese. Ainda que seja possível também aproximar *Ela volta na quinta* e *Quintal*, de outros dois, *A vizinhança do tigre* e *Branco sai preto fica*, no que tange à presença marcada da ficção, é nas formas elaboradas de André

Novais que encontramos um mundo narrado e performado mais deslocado das histórias vividas, abertamente produtor de um desvio. Fazendo esses filmes na casa dos pais, não se trata de expor como eles vivem, mas convidá-los a viver outras histórias. Os filmes têm nas suas dramaturgias a expressão das proximidades diante de quem está em cena, elaborando com a casa e com os familiares um modo compartilhado de aparição inventiva na imagem. No que tange a seus gestos narrativos, eles são marcados pelo transitar entre acontecimentos, sem linhas dominantes – com o mote de um relacionamento em crise, no longa, e com dispersão ainda maior em *Quintal*, na sua completa indistinção entre ordinário e extraordinário. Aqui o que me parece rico, no que tange às práticas moradoras, é perceber esse inventar de si em grupo, de fazer do coabitar uma possibilidade de mergulhar coletivamente na fabulação do cinema.

Finalmente, a terceira parte marca modos mais tomados pela experiência histórica vivida, com a expressão cinematográfica se inserindo diretamente numa perspectiva de aliança política para produzir uma luta. Tentei destacar um gesto complementar entre *Na missão, com Kadu* e *A cidade é uma só?*. De certa maneira, poderíamos dizer mesmo que o longa-metragem de Adirley Queirós chega a ser paradigmático na história recente do cinema brasileiro, no que tange a proposições de engajamentos políticos mais diretos ou incisivos (afirmando mesmo a necessidade de explicar, de narrar uma experiência histórica), não tão ligados a uma pulsação do cotidiano. Arriscaria dizer mesmo que temos visto, no cenário de filmes brasileiros posteriores, uma toada mais atravessada pelas urgências do mundo – não que isso enfraqueça outras maneiras de se engajar, nem que essa toada incisiva se dê de um modo meramente transparente: como vimos, as estratégias de *A cidade é uma só?* são incisivas e diretas, justo por meio dos seus modos imbricados, que jogam com a indeterminação, de se aproximar da experiência histórica de Ceilândia.

Na missão, com Kadu seria um desses filmes que parecem surgir na esteira de um impulso formal que se toma pela urgência do presente. Nessa montagem que propus entre os dois filmes, cada um com sua escala histórica, tento compor uma espécie de sessão de filmes em torno da moradia e da habitação: em outras palavras, da urgência mesma de ter um lugar para morar – a questão, podemos notar, muda expressivamente de tom com relação aos filmes anteriores (ainda que

certamente eles também tenham outras formas de engajamento, voltamos a insistir). É assim que *Na missão, com Kadu* nos alça à urgência do confronto com a polícia, na caminhada em luta pela moradia, junto a uma conversa, de dimensão testemunhal, em rememoração do episódio ocorrido meses antes, enquanto *A cidade é uma só?* nos narra, também pelo testemunho e pela rememoração, o processo de remoção de moradores das suas casas, despejados em uma área sem infraestrutura. Se a intervenção e a ocupação filmicas de Kadu eram com a câmera em ação direta diante da polícia, temos, em *A cidade em uma só?*, um outro modo de ocupação e de ação direta, desta vez pela ficção do candidato a deputado distrital, Dildu, com seu *jingle*, suas andanças pela cidade, sua confrontação lúdica com as construções de Brasília.

Finalmente, num ensaio mais breve, tomei *Branco sai preto fica* para pensar um prolongamento desses gestos de intervenções, dessa vez por uma ficção que abarca a escritura de modo maior, já não tanto desde a perspectiva de paralelismos como era cara à abordagem de *A cidade é uma só?* Nesse segundo longa de Adirley, é mais marcadamente por meio do artifício do cinema que o cinema desenvolve um ataque. O que me parece fundamental aqui é que aquelas inserções do cineasta em campo, em *A cidade é uma só?*, já não ocorrem – como se fosse preciso deixar surgir plenamente as *performances* dos atores, as marcas inscritas nos seus corpos e colaborar com a elaboração do trauma, por outra via de se engajar com o cinema: fazendo junto uma ficção que acolhe essas histórias e permite o reparo histórico provisório, na fábula (o que já é imenso). É por meio desse recurso que parece haver mais um modo de aliança aqui: para contar o episódio específico da repressão ao baile do Quarentão, cabe tramar com os atores – com seus corpos – modos de produzir a insurgência, desta vez com a arma da imaginação: esta, ao se produzir, recolhe pedaços de Ceilândia, e de memórias vividas nesse território, e as reconfigura, naquele projeto fundamental de uma redistribuição da violência, conforme já observado por Cláudia Mesquita.

Finalmente, é preciso dizer que, em torno desta tese, há um motivo a rondar, quanto às práticas dos filmes, a saber: a permanente busca por traçar alianças – entre o fazer cinema e o fazer moradia, entre quem filma e quem é filmado, entre o cinema e as questões que o transbordam. Se destaco a atuação desses cineastas que moram nos espaços filmados, não se trata de deixar de lado

processos que envolvam relações de visita, de passagem, de exterioridade, de encontro entre mundos com francas distâncias, enfim. Longe disso, há certamente que se considerar o ressoar dessas formas aqui também, a todo o momento (Jean Rouch, Eduardo Coutinho, Vincent Carelli, Trinh T. Minh-Ha, Leon Hirszman, Aloysio Raulino, Agnès Varda, para ficar com alguns).

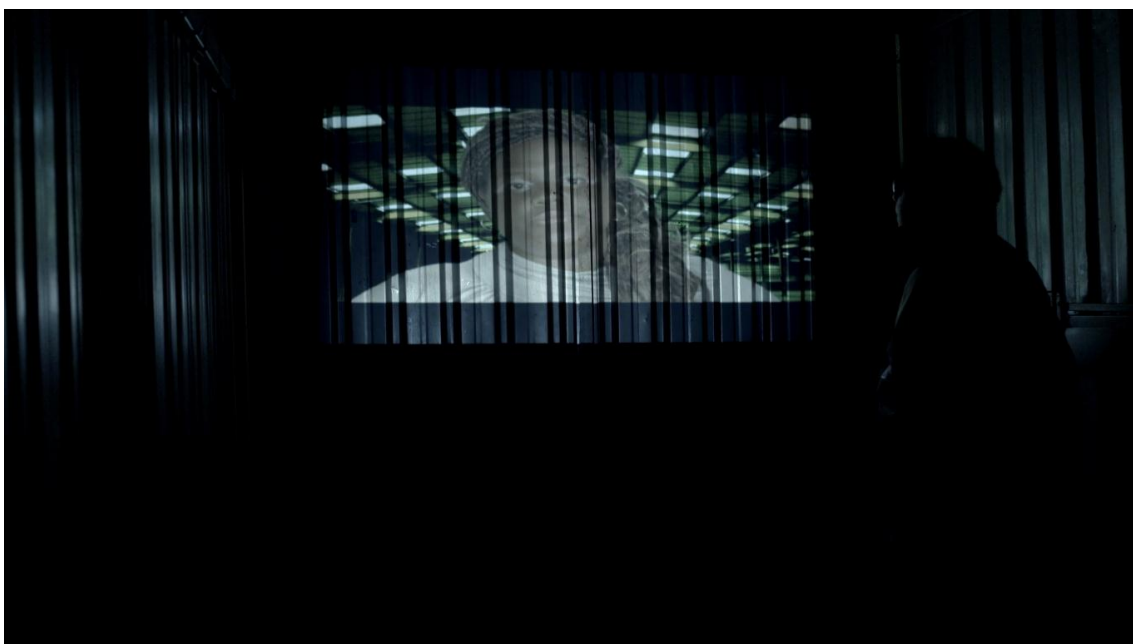
Mas uma aposta atravessou esta tese, no que tange ao recorte: ela tem a ver com o fato de que a realização desses filmes, feitos desde o morar nos lugares filmados, vem alargar nosso imaginário tanto a respeito das experiências postas em cena quanto sobre as estratégias mesmas de compartilhamento no cinema. Trata-se de olhar o que esses filmes alargam sobre o que é compartilhar uma cena, desde a produção a partir daqueles que moram nos lugares filmados, no sentido daquele discurso reverso que indicava André Brasil. Dizendo de outra maneira, talvez esses, e outros filmes, possam ampliar nosso imaginário a respeito de um “fazer com” e, por essa via, nos ensinar mais metodologias a esse respeito. Como indiquei em alguns momentos, há aqui a aposta numa pedagogia das imagens: poderíamos tomar aqui o mote de um constante aprender, com cada um desses filmes, algo sobre construir uma escritura atenta à invenção contingente da partilha, à elaboração, sempre desafiadora e provisória, sem fórmulas, sobre modos de avizinhamento.

E mais ainda: desde os seus lugares, enviando-nos contra-narrativas e desfazendo os sentidos historicamente hierarquizados e assimétricos dos discursos, esses filmes podem dirigir poderosas interrogações a questões sobre os próprios processos que cindem a composição mais ampla do tecido social. As tensões postas pelos filmes de Adirley Queirós parecem paradigmáticas de um trabalho empenhado em ler nossas formações históricas, desde o *ponto de vista e de experiência* de quem habita um espaço da periferia.

É o que podíamos ver naquela cena que eu evocava na introdução desta tese, com o plano de *Era uma vez Brasília* – e um processo de realização atravessado pela contingência do período histórico nacional. *A cidade é uma só?*, ao produzir sua elaboração em torno do processo de criação de uma cidade, nos diz um tanto de uma maneira histórica de produzir segregações, que marca, paradigmaticamente, justo a capital federal do país, criada desde uma ação de remoção de moradas. Também *Branco sai preto fica* faz pensar em um episódio

específico de repressão como questão que já concerne a uma formação histórica de segregação muito mais ampla.

A viagem de Dimas Cravalaças, como agente terceirizado do Estado, para investigar crimes cometidos contra populações negras e periféricas parece projetar para o futuro uma ação de governo, uma política pública, diante dos processos de cisão. E é também nessa dimensão do futuro, que ele cifra novas tensões e impasses. Pois, numa das mensagens que recebe do ano de 2073, três anos após a sua chegada no território do passado, Dimas Cravalaças, personagem de *Branco sai preto fica*, recebe dois alertas. Um deles é quanto aos riscos de que a sua volta do território do passado para o futuro esteja comprometida – o teletransporte foi dado como perdido. O outro alerta é sobre uma mudança de governo,



Ouvimos a mensagem: “A vanguarda cristã assumiu o poder. O clima tá tenso”.

A ficção científica desse filme de 2014 parece ter visão premonitória. Nos tempos em que esta tese é finalizada, parece ressoar com uma força perturbadora a mensagem que o agente Cravalaças recebia do futuro.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Means Without End: Notes on Politics**. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo, Boitempo, 2007.

ALVARENGA, Clarisse. **Comunidades por vir e imagens provisórias**. Revista Devires - Cinema e Humanidades, v. 1, p. 166-179, 2006.

ALVARENGA, Clarisse. **O Salto do tigre – uma primeira aproximação ao filme A Vizinhança do tigre de Affonso Uchoa**. In: VICENTE, Wilq. (Org.). Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais. 1ed. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, v. 1, p. 119-123.

ALVARENGA, Clarisse. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2004.

ARTHUSO, Raul. **Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2016.

AUMONT, Jacques. **Lumière, “o último pintor impressionista”**. In: O olho interminável. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BALTAR, Mariana. **Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo**. In: REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Volume 4, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Escavar e recordar**. In: Imagens do Pensamento, Obras Escolhidas de Walter Benjamin. Assírio e Alvim, Lisboa, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Apr. 2002.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. **Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas**. Revista Sociologia e Antropologia, v. 6, p. 601-634, 2016.

BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. In: XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre. Anais do XX Encontro Anual da Compós, 2011.

BRASIL, André. **Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo**. Revista FAMECOS (Online), v. 20, p. 578-602, 2013.

BRASIL, André. **Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em A cidade é uma só?**. Negativo, Brasília, v.1, n.1, 2013.

BRASIL, André. **Retomada: teses sobre o conceito de história**. In: Catálogo do Forum.doc. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.

BRASIL, André. **Rumo a terra do povo do raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 05 a 08 de junho de 2018.

BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. **O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: Notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa**. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. (Org.). Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos. 1ed. Palhoça: Unisul, 2012.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo, Iluminuras, 2005.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARDENUTO, Reinaldo. **ABC da Greve, de Leon Hirszman: a escrita da história em confronto**. Rumores (USP), v. 9, p. 259-259, 2011.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2014.

- CÉSAR, Amaranta. **Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento.** Revista Eco-Pós: Dossiê Imagens do Presente, v.20, n.2, 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique.** Lagrasse: Verdier, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 123-134.
- DANEY, Serge. **A rampa: cahiers du cinéma, 1970-1982.** São Paulo: Cosac Naify, Mostra, 2007.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection.** Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2).** São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Responsabilité et hospitalité.** In: Autour de Jacques Derrida. Manifeste pour l'hospitalité, avec la participation de Michel Wieviorka, sous la direction de Mohammed Seffahi. Paris: ÉDITIONS PAROLES D'AUBE, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire, 4.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire, 2.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- DUBOIS, Philippe. **A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno.** Revista Laika, USP, jul. 2012.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea.** Sala Preta (USP), v. 8, p. 235-246, 2008.
- FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 2012a.
- FELDMAN, Ilana. Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro. In: Revista

- FRÓES, Romulo. **Os decibéis da nossa dor**. In: revista "Outros Críticos", agosto de 2017.
- GAINES, Jane M. **Political Mimesis**. In: *Collecting Visible Evidence*. Eds. Gaines, J. M. and Renov, M. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, pp. 84-102.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOETZ, Benoît. **Théorie des maisons**. Verdier: Paris, 2011.
- GOMES, Juliano. **A cena muda**. In: Revista Cinética, outubro 2017.
- GOMES, Juliano. **Samba sobre o infinito**. In: Revista Cinética, setembro 2016.
- GUIMARÃES, César e SALVO, Fernanda. **O cinema desabrigado e experiências no presente: figurações da vida (em) comum em *Transeunte* e *O céu sobre os ombros***. In: Carla Maia; Roberta Veiga; Victor Guimarães. (Org.). *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros*. 1ed. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015, v. 1, p. 153-175.
- GUIMARÃES, César. **Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira**. Revista Eco-Pós: Dossiê Imagens do Presente, v.20, n.2, 2017.
- GUIMARÃES, César. **Noite na Ceilândia**. In: catálogo do forumdoc.bh 2014 – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. BH: Filmes de Quintal, 2014.
- GUIMARÃES, César. **O que é uma comunidade de cinema?** Revista Eco-Pós: Dossiê Arte, Tecnologia e Mediação, v.18, n.1, 2015.
- GUIMARÃES, César. **Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no documentário**. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *Espécies de espaço. Territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- HAMBURGER, Esther e GOMES, Thalles. **Leon Hirszman e a trilogia dos Cantos de Trabalho**. RUMORES (USP), v. 11, p. 49-77, 2017.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7-41, 1995.

KILOMBA, Grada. **A máscara.** In: Revista Piseagrama, n. 11 (Intolerância), Belo Horizonte, nov. 2017.

KIMO, P. **Olha a nossa situação aqui: nós, espectadores, na missão com Kadu.** In: VALE, G. C. (org.). Catálogo do forumdoc.bh.20 anos. Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia e Cinema. 1ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016, p. 50-52.

LE GUIN, Ursula K. **The Carrier Bag Theory of Fiction.** In: The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology. Edited by Cheryll Glotfelty and Harold Fromm. The University of Georgia Press. Athens, Georgia, p.149-154, 1996.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito.** Edições 70, Lisboa, 1988

LIMA, Cristiane. **Música em cena : à escuta do documentário brasileiro.** Tese de Doutorado. Belo Horizonte, UFMG, 2015.

LIMA, Diego Baraldi de. **A ACOLHIDA NO LIXÃO: avizinhamo e formas de exposição no documentário Boca de Lixo.** In: SILVA, Míriam Cristina Carlos; MARTINEZ, Monica; AZOUBEL, Diogo (ed.). Eduardo Coutinho em narrativas. Votorantim (SP): Provocare, 2016.

LIMA, Diego Baraldi de. **Elementos para Análise das Cenas de Hospitalidade no Documentário Brasileiro.** Trabalho apresentado no 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2017.

LINS, Consuelo. **O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente.** Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, v. 15, n.1, p. 61-81, 2002.

MAIA, Carla; LIMA, C.ristiane. **A falta que me faz: aproximações possíveis.** In: MAIA, C.; VEIGA, R.; GUIMARÃES, V.. (Org.). Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros. 1ed.Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015, v. 1, p. 14-37.

MARKS, Laura. **The Skin of Film.** Durham: Duke University Press, 2000.

MASSEY, Doreen. **Space, Place, and Gender.** University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

- MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Ed. Antígona. Lisboa, 2017.
- MESQUITA, Cláudia. **Memória contra utopia: Branco sai preto fica (Adirley Queirós, 2014)**. In: XXIV Encontro Anual da Compós, 2015, Brasília. Anais do XXIV Encontro Anual da Compós, 2015.
- MESQUITA, Cláudia. **O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em Branco sai, preto fica**. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.
- MESQUITA, Cláudia. **Obra em processo ou processo como obra?** Transcrição de fala que integrou o ciclo Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 5 de maio de 2011.
- MESQUITA, Cláudia. **Um drama documentário? Atualidade e história em 'A cidade é uma só?'**. Devires - Cinema e Humanidades, v. 8, p. 50-71, 2012.
- MIGLIORIN, Cezar. **Deixem essas crianças em paz: o mafuá e o cinema na escola**. CineOP – Mostra de cinema de Ouro Preto – Cinema Patrimônio. 9ed. Belo Horizonte: Universo, 2014, v. 1, p. 198-203.
- MIGLIORIN, Cezar. **Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros**. Revista Eco-Pós (Online), v. 14, p. 162-176, 2011.
- MIGLIORIN, Cezar. **Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro**. Devires, v. 2, p. 13-27, 2011.
- MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.
- MINH-HA, Trinh T. **“Speaking nearby”: a conversation with Trinh T. Minh-Ha, by Nancy N. Chen**. In: Visual Anthropology Review, v.6, n.1, 1992.
- MOMBAÇA, Jota. **rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** In: Oficina de Imaginação Política. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32a Bienal de São Paulo - Incerteza Viva, 2016.
- MONDZAIN, Marie-José. **“Construire un regard politique?”**. Agosto de 2012. Fala transcrita da autora, disponibilizada em: <http://leblogdocumentaire.fr/cinema-documentaire-lussas-seminaire-construire-un-regard-politique-avec-m-j-mondzain-12/>. Último acesso: 27.03.17.

- MONDZAIN, Marie-José. **L'image peut-elle tuer?** Bayard Éditions, 2015.
- MONDZAIN, Marie-José. **Nada tudo qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação.** IN: SILVA, R. e NAZARÉ, L.(org.) A República por vir. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- MONDZAIN, Marie-José. **Voir ensemble : autour de Jean-Toussaint Desanti. Douze voix rassemblés par Marie-José Mondzain.** Paris: Gallimard, 2003.
- MOREIRA, Clarissa. **A Cidade Contemporânea entre a tabula rasa e a preservação: Cenários para o Porto do Rio.** 1. ed. São Paulo: UNESP, 2005.
- MOURÃO, Patrícia. **Um jogo entre “eu” e “mim”: (nostalgia), de Hollis Frampton.** In: Patrícia Mourão e Theo Duarte (orgs.). Cinema estrutural. Rio de Janeiro : Aroeira, 2015.
- MUSSEL, Felipe. **A cidade inimiga – o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós.** Dissertação de Mestrado, UFF, Niterói, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. **La communauté désœuvrée.** Paris: Christian Bourgois, 1999.
- PAULA, Janaina Braga de. **Pequenos gestos de afeto: as implicações de si no documentário contemporâneo produzido no Ceará.** Dissertação de Mestrado, Fortaleza, UFC, 2013.
- PÉRICLES, Lincoln. **Por um cinema pedreiro.** In: Revista Zagaia, n.3, edição 2015. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/article/por-um-cinema-pedreiro/>. Último acesso: 08.01.19.
- PORTUGAL, Aline. **Geografia de Espaços Outros: ocupar e inventar as cidades no cinema brasileiro contemporâneo.** Dissertação de Mestrado, UFF, Niterói, 2016.
- QUEIRÓS, Adirley. **Entrevista Mostra Aurora.** Entrevista de Adirley Queirós publicada no catálogo da 17ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes. Tiradentes, 2014.
- QUEIRÓS, Adirley. **Entrevista Mostra Aurora.** Entrevista de Adirley Queirós publicada no catálogo da 15ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes. Tiradentes, 2012.

QUEIRÓS, Adirley. **Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós. Por Cláudia Mesquita.** In: Catálogo do forumdoc.bh (Festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **La méthode de la scène** (avec Adnen Jdey). Éditions Lignes : Paris, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A comunidade estética.** In: Revista Poiesis, n.17, p.169-187, jul. de 2011b.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política.** In: Devires – Cinema e Humanidades, v. 7, n.2, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art.** Paris: Editions Galilée, 2011a.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Le fil perdu: essais sur la fiction moderne.** Paris: La Fabrique éditions, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **Les bords de la fiction.** Paris : Seuil, 2017

RANCIÈRE, Jacques. **O efeito de realidade e a política da ficção.** Novos estudos – CEBRAP, São Paulo, n. 86, p. 75-80, Mar. 2010 .

RENOV, Michael. **Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self.** In: Collecting Visible Evidence, by Michael Renov and Jane Gaines, U. of Minnesota Press, 1999.

ROCHA, Enrico. **Vizinhança.** In: Vocabulário político para processos estéticos. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://vocabpol.cristinaribas.org/>. Último acesso : 15 de fevereiro de 2016.

SALLES, Anna Flávia Dias; VASCONCELOS, Bruno; FLORES, Luís Felipe. **Mostra Contemporânea Brasileira.** In: catálogo do forumdoc.bh 2015 – 19º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. BH: Filmes de Quintal, 2015.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Trad.: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 3.ed. Iluminuras, 1995.

SERRAT, Hannah. O CANTO DE UM POVO DE UM LUGAR: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 2016.

SOUTO, Mariana. **Documentários terroristas? – inimigos de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. In: catálogo do forumdoc.bh 2013 – 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. BH: Filmes de Quintal, 2013.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, UFMG, 2016.

SUPPIA, Alfredo. **Acesso negado: *circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica***. Porto Alegre, v. 24, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2017.

UCHOA, Affonso. **Entrevista Mostra Aurora**. Entrevista de Affonso Uchoa publicada no catálogo da 17ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes. Tiradentes, 2014.

VALE, G. C. **Mise-en-film da fotografia em três documentários brasileiros**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 32, p. 93-105, ago. 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Em torno da ideia de performance**. In: Zumthor, P. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA

Filmes do corpus

A Festa e os Cães (2015), de Leonardo Mouramateus
A vizinhança do tigre (2014), de Affonso Uchoa
Branco sai preto fica (2014), de Adirley Queirós
Casa da Vovó (2008), de Victor de Melo
Ela volta na quinta (2014), de André Novais Oliveira
Europa (2011), de Leonardo Mouramateus
Ficar me trouxe até aqui (2016), de Renata Cavalcante
Mauro em Caiena (2012), de Leonardo Mouramateus
Na missão, com Kadu (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas;
A cidade é uma só? (2011), de Adirley Queirós
Quintal (2015), de André Novais Oliveira

Outros filmes citados

(nostalgia) (1971), de Hollis Frampton
A falta que me faz (2009), de Marília Rocha
Acácio (2008), de Marília Rocha
Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio (2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites
Avenida Brasília Formosa (2010), de Gabriel Mascaro
Boca de Lixo (1993), de Eduardo Coutinho
Cabra Marcado para Morrer (1984), de Eduardo Coutinho
Cantos de trabalho: cacau (1976), de Leon Hirszman
Cantos de trabalho: cana-de-açúcar (1975), de Leon Hirszman
Cantos de trabalho: Mutirão (1975), de Leon Hirszman
Conversations in Vermont (1969), de Robert Frank,
Corumbiara (2009), de Vincent
Da nuvem à resistência (1978), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

Delirium (1993), de Mindy Faber
Dersu Uzala (1975), de Akira Kurosawa
Dodeskaden (1970), de Akira Kurosawa
Doméstica (2012), de Gabriel Mascaro
Jardim Nova Bahia (1971), de Aloysio Raulino
Les Années-décliv (1983), de Raymond Depardon,
Maioria Absoluta (1964), de Leon Hirszman
Martírio (2016), de de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida
Moscou (2009), de Eduardo Coutinho
Mulher à tarde (2010), de Affonso Uchoa
Não-reconciliados (1964), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet
Nelson Cavaquinho (1969), de Leon Hirszman
Nos olhos de Mariquinha (2008), de Cláudia Mesquita e Junia Torres
Numéro Zéro (1971), de Jean Eustache
O céu sobre os ombros (2011), de Sérgio Borges
Os catadores e a catadora (2000)
Pacific (2009), de Marcelo Pedroso
Pan Cinema Permanente (2008), de Carlos Nader
Partido alto (1976-82), de Leon Hirszman
Ponte Velha (2018), de Victor de Melo
Reassemblage (1982), de Trinh T. Minh-Ha
Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci
Si j'avais quatre dromadaires (1966), de Chris Marker
Sink or Swim (1990), de Su Friedrich
Tarumã (1975), de Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman e Romeu Quinto
Tomboychik (1993), de Sandi DuBowski
Transeunte (2010), de Eryk Rocha
Ulysse (1982), de Agnès Varda,
Viramundo (1965), de Geraldo Sarno

CASA E VIZINHANÇA: MODOS DE ENGAJAMENTO

Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

Esta pesquisa se faz na companhia de filmes brasileiros contemporâneos que elaboram suas formas a partir de uma implicação expressiva com os territórios filmados. O cinema se torna ato coengendrado a inúmeras outras tarefas envolvidas na elaboração do morar: a imagem é prática moradora que se articula a outras práticas moradoras. O morar é um gesto que pode concernir ao cinema, segundo distintos procedimentos, seja em trabalhos que salientam uma relação mais direta entre a imagem e a ação moradora no presente, seja na pesquisa de formas de compartilhamento com os sujeitos moradores e filmados, seja ainda no empenho em traçar estratégias imaginativas que especulam sobre o morar e são capazes de devolver à vida cotidiana uma potente energia, de matriz estética e política. *Casa e vizinhança* geram, a cada filme, distintas maneiras de se engajar no presente e no território. Por meio de uma operação de escuta, a empreitada da pesquisa se situa em perceber como os filmes flexionam essas palavras, que designam, inicialmente, *espaços, lugares*, em direção a perspectivas que engendram *modos*: de fazer cinema e de fazer morada, juntos e indissociáveis. As obras que nos fazem companhia são as seguintes: *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo; *Ficar me trouxe até aqui* (2016), de Renata Cavalcante; *Ela volta na quinta* (2014) e *Quintal* (2015), de André Novais Oliveira; *Europa* (2011), *Mauro em Caiena* (2012) e *A Festa e os Cães* (2015), de Leonardo Mouramateus; *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa; *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas; *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

Palavras-chave: morada; casa; vizinhança; engajamento; cinema brasileiro.

MAISON ET VOISINAGE: MANIÈRES D'ENGAGEMENT

Cinéma brésilien contemporain et pratiques d'habitation

Cette recherche se concentre sur des films brésiliens contemporains dont l'élaboration formelle est fortement impliquée dans les territoires filmés. Le cinéma devient l'une des multiples facettes du geste d'habiter, de même que l'image se fait l'une d'entre autres pratiques d'habitation. Sous ce prisme, différentes composantes de l'acte d'habiter peuvent avoir affaire au cinéma, que ce soit dans des œuvres qui soulignent un rapport étroit entre l'image et le geste d'habiter dans le présent, ou bien dans la recherche de formes de partage avec les habitants filmés, ou encore dans la tentative d'élaborer des stratégies imaginatives capables de rendre à la vie quotidienne une puissance esthétique et politique particulière. La *maison* et le *voisinage* donnent lieu, dans chacun des films, à des manières particulières d'engagement dans le présent et dans le territoire. Par le biais d'une opération d'écoute, la démarche de la recherche consiste à rendre compte de la manière dont les films plient ces mots, qui désignent initialement, des *espaces, des lieux*, vers une perspective qui engendre des *formes* : formes de faire du cinéma et de fabriquer le geste d'habiter, les unes indissociablement liées aux autres. Les œuvres qui nous mobilisent sont les suivantes : *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo ; *Ficar me trouxe até aqui* (2016), de Renata Cavalcante ; *Ela volta na quinta* (2014) et *Quintal* (2015), d'André Novais Oliveira ; *Europa* (2011), *Mauro em Caiena* (2012) et *A Festa e os Cães* (2015), de Leonardo Mouramateus ; *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas ; *A vizinhança do tigre* (2014), d'Affonso Uchoa ; *A cidade é uma só?* (2011) et *Branco sai preto fica* (2014), d'Adirley Queirós.

Mots-clés : demeure ; maison ; voisinage ; engagement ; cinéma brésilien.

HOME AND NEIGHBORHOOD: WAYS OF ENGAGEMENT

Brazilian Contemporary Cinema and Dweller Practices

This research is made accompanied by contemporary brazilian films that elaborate in their forms an expressive implication with the territories they film. Cinema becomes an act co-engineered with countless other tasks involved in the elaboration of dwelling: image is a dweller practice that articulates itself to other dweller practices. To dwell is, this way, a gesture that may concern to cinema following distinct procedures, whether in works that bring out a more direct relation between image and the dweller action in the present, or in the research of forms of sharing between dwelling and filmed subjectivities, or even in the effort to outline imaginative strategies that speculate about dwelling and are capable of returning to daily life a potent energy, of an aesthetic and political matrix. Home and Neighborhood generate, as such, in each film, distinct ways of engaging with present and territory. The works that makes us company are the following: *Casa da Vovó* (2008), by Victor de Melo; *Ficar me trouxe até aqui* (2016), by Renata Cavalcante; *Ela volta na quinta* (2014) and *Quintal* (2015), by André Novais Oliveira; *Europa* (2011), *Mauro em Caiena* (2012) and *A Festa e os Cães* (2015), by Leonardo Mouramateus; *A vizinhança do tigre* (2014), by Affonso Uchoa; *Na missão, com Kadu* (2016), by Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas; *A cidade é uma só?* (2011) and *Branco sai preto fica* (2014), by Adirley Queirós.

Keywords: dwelling; home; neighborhood; engagement; Brazilian Cinema.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

ED 267 – Arts & Médias

LIRA - Laboratoire International de Recherches en Arts – EA 7343

MAISON DE LA RECHERCHE

4, rue des irlandais

75005 PARIS