

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-graduação em Artes

Carolina Castro Andrade Gontijo

A VIZINHANÇA DO TIGRE E KEVIN

Experiências de processos cinematográficos situados no limiar da realidade e da ficção

Belo Horizonte

2024

Carolina Castro Andrade Gontijo

A VIZINHANÇA DO TIGRE E KEVIN
Experiências de processos cinematográficos situados no limiar da realidade e da ficção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Linha de Pesquisa: Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Conde de Resende

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.43098151 Gontijo, C. C. A., 1980-
G641v A vizinhança do tigre e Kevin [recurso eletrônico] : experiências de
2024 processos cinematográficos situados no limiar da realidade e da ficção
/ Carolina Castro Andrade Gontijo. – 2024.
1 recurso online.

Orientador: Rafael Conde de Resende.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

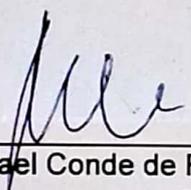
Inclui bibliografia.

1. A vizinhança do tigre (Filme) – Teses. 2. Kevin (Filme) – Teses.
3. Crítica cinematográfica – Teses. 4. Documentário (Cinema) – Teses.
5. Cinema – Minas Gerais – Teses. 6. Cinema brasileiro – Teses. I.
Conde, Rafael, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola
de Belas Artes. III. Título.

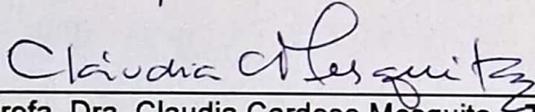
FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna
CAROLINA CASTRO ANDRADE GONTIJO - Número de Registro **2021699328**.

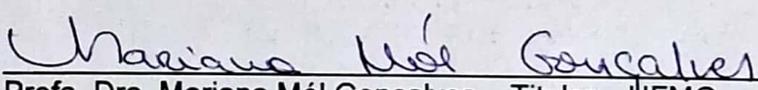
Título: "A Vizinhança do Tigre e Kevin - Experiências de Processos
Cinematográficos Situados no Limiar da Realidade e da Ficção."



Prof. Dr. Rafael Conde de Resende – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Claudia Cardoso Mesquita – Titular – FAFICH/UFMG



Profa. Dra. Mariana Mól Gonçalves – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 25 de abril de 2024

(Via do aluno)

AGRADECIMENTOS

Rafael Conde, meu orientador, pela confiança, generosidade e liberdade;

Joana Oliveira e Affonso Uchôa, cineastas queridos, talentosos e ousados, sem os quais essa pesquisa não seria possível. Vida longa ao cinema de vocês, ao nosso cinema!

Flávio e Davi, pelo afeto, carinho e paciência durante esses anos de pesquisa, iniciada em confinamento, com todos reunidos sob o mesmo teto e diferentes pressões;

Minha mãe, Luciana, por todo apoio durante o processo, pela leitura atenta e olhos acurados;

Gustavo Jardim, Luís Flores e Marcela Jacques, amigos que me incentivaram desde o início da idealização do projeto, por toda a nossa troca, caminhada e trajetória no cinema, cada um a seu modo e sempre juntos;

Clara Antunes, parceira de longa data, pela lealdade e paciência;

Ana Lúcia Andrade, Claudia Mesquita e Mariana Mól, por aceitarem meu convite para a participação na banca tão em cima da hora e colaborarem com esmero na leitura e comentários precisos;

Colegas de caminhada, amizades que fiz durante esse tempo e que perduraram, em especial Nathalia Gomes e Léa Araújo, pelas trocas à distância, começadas por meio de janelinhas de computador e grupos de *whatsapp*, e que se desdobraram para a vida real;

Coordenação e corpo docente do PPG-Artes e secretaria do PPG-Artes, em especial Natalia Arruda, pela dedicação e suporte ao sanar dúvidas e auxiliar nas exigências e burocracias;

CAPES, pelo suporte financeiro à pesquisa.

“Estamos de fato *entre um diante e um dentro*.
E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência,
quando se abre em nós o que nos olha no que vemos”.

Georges Didi-Huberman

RESUMO

A dissertação investiga dois filmes mineiros contemporâneos, *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014) e *Kevin* (Joana Oliveira, 2021) sob a ótica dos procedimentos narrativos e de linguagem que os colocam numa perspectiva entre os campos do documentário e da ficção. Por meio de um processo de realização compartilhada, que subverte as formas tradicionais de produção, as obras não seguiram roteiros convencionais, foram realizadas em mais de uma etapa de gravação – com longa distância entre elas – e passaram por períodos de montagem e elaboração da narrativa durante o percurso das filmagens. O trabalho de construção política e estética aparece nos filmes na forma de se compor a relação entre os cineastas e os protagonistas, e entre estes e o espectador.

Palavras-chave: cinema mineiro; documentário; filmes de processo; narrativa híbrida.

ABSTRACT

The dissertation investigates two contemporary films from Minas Gerais, Brazil: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014) and *Kevin* (Joana Oliveira, 2021) looking at the narrative and language procedures that place them in a perspective between documentary and fiction. Through a shared working process, which subverts traditional forms of production, the pictures did not follow conventional scripts, were made in more than one recording stage – with a long distance between them – and went through periods of editing and narrative elaboration during the shooting course. The political and aesthetic construction appears in the films structured in the relationship between the filmmakers and the protagonists, and between them and the spectator.

Keywords: cinema of Minas Gerais; documentary; procedural movies; hybrid narrative.

LISTA DE FIGURAS*

Figura 01-06 – Menor e o cachimbo. <i>A Vizinhaça do Tigre</i> (Affonso Uchôa, 2014)	50
Figura 07-08 – Passinho. <i>A Vizinhaça do Tigre</i> (Affonso Uchôa, 2014)	51
Figura 09-13 – Passinho. <i>A Vizinhaça do Tigre</i> (Affonso Uchôa, 2014)	52
Figura 14-15 – Manicure em Dona Isaura. <i>A Vizinhaça do Tigre</i> (Affonso Uchôa, 2014) ..	53
Figura 16-19 – Água ungida. <i>A Vizinhaça do Tigre</i> (Affonso Uchôa, 2014)	53
Figura 20-21 – Brincando de atirar com cabide. (10'15'') <i>A Vizinhaça do Tigre</i> (Affonso Uchôa, 2014)	55
Figura 22-23 – Brincando de arremessar e rebater pedras, ripas e tijolos. (14'10'') <i>A Vizinhaça do Tigre</i> (Affonso Uchôa, 2014)	56
Figura 24-25 – Duelando com facas de cozinha e espetos de churrasco. (22'50'') <i>A Vizinhaça do Tigre</i> (Affonso Uchôa, 2014)	56
Figura 26-27 – Brincando de pega-pega com facão e revólver. (66'50'') <i>A Vizinhaça do Tigre</i> (Affonso Uchôa, 2014)	56
Figura 28 – Joana com o pai. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	64
Figura 29 – “Philip Morris!” <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	67
Figura 30 – À noite. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	67
Figura 31-32 – Pela janela do carro – Belo Horizonte com trilha sonora. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	69
Figura 33-34 – Pela janela do carro – Uganda sem trilha sonora. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	69
Figura 35-36 – <i>Rafting</i> gravado em 2017. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	73
Figura 37 – Conversa após o <i>Rafting</i> , gravada em 2019. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	73
Figura 38 – Conversa no parque. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	74
Figura 39-40 – Do Brasil para a Uganda. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	76
Figura 41-42 – Da Uganda para o Brasil. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	77
Figura 43-44 – Cortes de cabelo. <i>Kevin</i> (Joana Oliveira, 2021)	77

*OBS: Todas as figuras são fotogramas retirados dos filmes analisados.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 DO BRASIL PARA MINAS: DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO – HIBRIDISMO DAS NARRATIVAS.....	17
3 DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO: PROCESSOS DE REALIZAÇÃO.....	28
3.1 – Possibilidades de entrecruzamento das escritas.....	28
3.2 – Apurando uma leitura estética e política dos filmes de narrativa híbrida.....	42
4 NA VIZINHANÇA DO TIGRE E NAS IMEDIAÇÕES DE KEVIN.....	48
4.1 – A vizinhança do tigre.....	48
4.2 – Kevin.....	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS.....	82
ANEXOS.....	88
Anexo 1 – Filmografia de Affonso Uchôa e Joana Oliveira.....	88
Anexo 2 – Lista de websites referência para a pesquisa.....	89
Anexo 3 – Filmes mencionados.....	90

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa os filmes de dois cineastas mineiros contemporâneos, *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa, e *Kevin* (2021) de Joana Oliveira, sob a ótica dos procedimentos narrativos e de linguagem trabalhados pelos autores nos campos do documentário e da ficção.

Kevin, de Joana Oliveira, é um filme sobre o reencontro da cineasta com a amiga ugandense Kevin Adweko. A obra foi divulgada, desde o princípio, como gênero documentário, embora apresente uma estrutura narrativa ficcional, com personagens que não interagem com a câmera ou a equipe – não há quebra de quarta parede, não há entrevista, não há depoimentos, não há narração em *off* de acontecimentos histórico-sociais ou sobre fatos da vida de qualquer pessoa. Por outro lado, trata-se de mulheres conversando sobre a própria vida, refletindo sobre o mundo e sobre situações pelas quais passaram de fato, trazendo memórias e trocando afetos diante do espectador de forma espontânea e natural.

O roteiro – uma viagem para acompanhar o encontro das amigas que se conheceram na Alemanha e estavam distantes há duas décadas – foi elaborado e trabalhado minuciosamente ao longo de anos de desenvolvimento do projeto.

É interessante pontuar que, na dissertação de mestrado de Joana Oliveira, cujo tema é a obra do roteirista Cesare Zavattini (1902-1989), um dos grandes colaboradores do cinema neorrealista italiano, a cineasta expõe:

Cesare Zavattini sempre defendeu o uso de não-atores nos filmes, uma vez que eles traziam a verdade das experiências de seus próprios cotidianos em seus rostos, em seu modo de falar, de caminhar e de reagir. Assim, ele acreditava que todos poderiam tornar-se atores, ao expressarem da forma mais verdadeira os fatos da vida. (...) Em muitos dos filmes que Zavattini escreveu, atuavam tanto atores renomados quanto não-atores sem experiência alguma em cinema. (...) Zavattini sempre pregava que a realidade tinha que tomar a tela e isto me fez supor, em um primeiro momento, que improvisações com os não-atores deveriam acontecer o tempo todo na etapa da filmagem dos roteiros realizados por Zavattini. (Oliveira, 2017, p.14-15)

Oliveira explica em sua pesquisa que, a princípio, a ideia era analisar a experiência da transformação de um roteiro ficcional no momento da filmagem com não-atores, a fim de apreender suas contribuições na composição de personagens da “vida real”¹. Algo que a

¹ Joana Oliveira finalizou seu mestrado no mesmo ano em que terminou a primeira etapa de gravação de *Kevin* e, muito embora sua pesquisa se volte para a análise dos procedimentos de realização dos roteiros de ficção de

própria cineasta acabou experienciando em *Kevin*, seja ela mesma como atriz, vivendo na carne o que Zavattini sugeria e ela incorporou: “todos podemos atuar”; seja na direção, ao encenar com Kevin, uma não-atriz que criava em cena a partir da proposta de roteiro, em um processo compartilhado entre direção e personagem.

Joana cresceu em Belo Horizonte em uma família de classe média e, após se graduar em Comunicação Social, foi estudar Direção Cinematográfica na Escuela Internacional de Cine y TV – EICTV, em Cuba. De volta ao Brasil, firmou-se como roteirista e diretora de documentários. Seu primeiro longa-metragem, *Morada* (2010), acompanha o cotidiano de sua avó, Virgínia, ao longo dos últimos anos em que aguardava o processo de desapropriação de sua casa na Avenida Antônio Carlos, expressivo corredor urbano da capital mineira. Em uma aproximação íntima da avó, dando espaço e tempo para que ela apresente suas memórias, vivenciando a relação com os objetos da casa e com outros personagens, a cineasta muitas vezes aparece no contexto da cena, deslocada da posição de “diretora de um filme”, como em um almoço familiar junto a outros parentes, quando todos conversam à mesa de jantar.

Em *Kevin*, Oliveira vai além: documenta a si mesma em cena no decorrer de todo o tempo do filme, desde o Brasil até o encontro com a amiga em Uganda, em uma participação central de coprotagonismo com a personagem que dá nome à obra.

Affonso Uchôa, por sua vez, que nasceu e cresceu muito perto de alguns dos personagens de *A vizinhança do tigre*, em momento algum evidencia o processo do seu filme nas cenas. Porém, mesmo sem essa proximidade narrada, ela é constitutiva de cada um dos planos filmados, o que se percebe pela curta distância da câmera, pelo cuidado formal e pela precisa composição das tomadas. A participação partilhada do realizador com os personagens é evidente, mesmo antes de os créditos do filme aparecerem com a indicação de argumento, roteiro e diálogos partilhados com os protagonistas. Há até mesmo a atuação em outras funções, como o som adicional realizado por Eldo, Junim e Neguim. O filme não privilegia a perspectiva do realizador, e a encenação dos cotidianos dos personagens é fabulada junto com eles. Ao mesmo tempo, não se trata de um ponto de vista distanciado ou de uma “ausência da mão” do diretor. Há uma intimidade com os atores que resvala para a câmera, muito rara de ser captada na narrativa clássica documental.

Cesare Zavattini (em especial *Umberto D*, de 1952, dirigido por Vittorio De Sica), ela acaba por colocar em prática um tanto do que observou acerca do processo do roteirista no seu modo de trabalhar em *Kevin*.

Em conversa com Affonso Uchôa (disponível no youtube em: https://www.youtube.com/watch?v=ZRUWAZ_12GY) o diretor explica que, para ele, era muito importante realizar um filme que apresentasse uma outra representação da periferia, uma espécie de “*anti-favela movies*”, em suas palavras, porque filmes brasileiros como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) ou *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) causavam grande incômodo por efetuarem

uma redução da experiência e uma detecção da periferia como uma espécie de deserto criativo, um deserto humano onde as pessoas só são abandonadas à crueldade e onde o abandono do Estado as lança numa espécie de selvageria social; um canibalismo em que um tem que devorar o outro para sobreviver, em que a violência domina todo o imaginário e toda a linguagem dos personagens. Eu queria fazer um filme que mostrasse que, por morar na periferia, eu sabia que isso era mentira e que, se a violência é parte, sim, da vida de lá – isso não tem como negar, existem outras coisas. A gama de sentimentos, de pensamentos, de experiências dos moradores é muito mais ampla do que esses ‘*favela movies*’ deixavam transparecer. Então eu queria fazer um filme, digamos, em resposta ao modo como esse tipo de filme representava a periferia. (Uchôa, 2023, 11:02)

Affonso compactua com o pensamento de Jean Claude Bernadet, crítico severo da estetização da miséria no cinema, que comenta que, uma vez estetizada, a miséria se torna despolitizada: “Ela nunca cria problema político porque gera um discurso do consenso, além de chamar a atenção para a piedade, a bondade e a lamentação da infelicidade” (Bernadet apud Marcolin, 2014). Assim, de modo geral esses ‘mundos’ dos anônimos, das pessoas comuns, marginalizados, minorias, aparecem ao grande público espectador de cinema e televisão com uma “voz emprestada” a eles, sob o ponto de vista de um emissor/cineasta advindo de uma classe média burguesa, como polemizou Bernadet em seu livro *Brasil em Tempo de Cinema* (1967). Anos depois, Bernadet ainda expunha os conflitos ideológicos e estéticos dos cineastas e o uso que eles faziam das imagens do povo, em seu livro de 1985, *Cineastas e imagens do povo*².

² Jean Claude Bernadet explica em entrevista à Neldson Marcolin para a revista *Pesquisa*, da FAPESP, como ambos os livros criaram polêmica entre vários cineastas brasileiros e como foi atacado na imprensa e por intelectuais por causa dessas discordâncias ideológicas. Ele comenta sobre o próprio Glauber Rocha, que o confrontava publicamente e de forma sistemática, porém nunca brigaram como muitos supunham. Para ler a entrevista completa acessar: <https://revistapesquisa.fapesp.br/jean-claude-bernadet-um-critico-contra-estetica-da-miseria/>

Hoje, uma discussão que atente para os “lugares de fala”³ e para a maneira de se visibilizar comunidades usualmente não protagonizadas no cinema a partir da própria experiência dos retratados merece especial atenção. Vivemos um tempo de sociedades fraturadas, em que o massivo acesso à tecnologia digital, celulares, computadores, internet e todo o tipo de tela, permitiu a incursão de infinitas imagens em vários segmentos de mercado, dissolvendo barreiras entre imagens amadoras ou profissionais, privadas ou públicas. A produção audiovisual não se restringe mais a uma elite econômica e social. Como levanta a professora e pesquisadora Esther Hamburger:

Filmes que abordam situações populares se diversificam e incorporam também filmes feitos por realizadores populares. Ao romper a relativa invisibilidade a que estavam condenados cidadãos pobres, paisagens populares, negros, colocaram em questão as formas da expressão audiovisual de certas paisagens humanas. Visibilidade como, onde, de quem e para quem? Quais formas visuais podem abrir possibilidades e quais simplesmente reiteram situações sem porvir? (Hamburger, 2014, p. 109).

E nesse fluxo, ainda temos Jean-Louis Comolli, que coloca como a produção cinematográfica pode ocupar diferentes lugares de representação política e ética dos sujeitos retratados:

Filmar pode ser: designar um lugar para o outro e aí enclausurá-lo – tanto por contrato (os atores) quanto por convenção (aqueles que, flagrados no esforço de sobreviver, devolvem às câmeras aquilo que elas lhes emprestam). O inverso disso possivelmente seja dar início à obra do lugar do outro, lugar a ser construído com ele, lugar que coloca em jogo o nosso, e talvez o ameace, e talvez também lhe dê sentido. (Comolli, 2008, p.12)

Desde a minha formação e atuação no meio cinematográfico de Belo Horizonte, estive atenta aos filmes que precederam a minha geração e depois à toda a turma que caminhou comigo, nos esforços de se produzir e realizar artisticamente sem estarmos tolhidos por pressões e convenções políticas e sociais, ainda que subordinados ao suporte financeiro de editais públicos e muita negociação para viabilizar obras independentes. Assim, fiquei muito surpreendida – e tocada – ao me deparar com o filme de Affonso em sua estreia na 17ª Mostra

³ Djamila Ribeiro é muito didática ao explicar em seu livro *O que é: lugar de fala?*, partindo de um pensamento de Audre Lorde, a necessidade de reconhecermos nossas diferenças e não mais vê-las como algo negativo. Ela pontua que o problema seria quando as diferenças significam desigualdades: “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência.” (Ribeiro, 2017, p. 37)

de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2014, na qual recebeu o prêmio de melhor filme (e que na sequência foi premiado ao longo daquele ano em vários festivais pelos quais passou).

Maria Chiaretti e Mateus Araújo definem bem como a força do cinema de Affonso reflete no impacto que me causa ainda hoje – creio que a muitos de nós – e em especial reverbera a experiência que tive ao me deparar com *A vizinhança do tigre* na tela grande na Mostra de Tiradentes há exatos dez anos. O que desde então me incutiu a vontade de investigar o processo de realização do cineasta:

Adversidade do contexto, fragilidade dos meios, força dos resultados estéticos. Essa conjugação define o lugar de Affonso no cinema brasileiro de hoje, e tem muito que ver com o próprio universo de questões para as quais seus filmes vêm inventando formas sempre vigorosas: a vida dos pobres, suas formas de sociabilidade e sua capacidade de reimaginar a aventura da existência num país fraturado, marcado por uma violência naturalizada que estamos muito longe de superar (Chiaretti; Araújo, 2020, p.193)

Kevin, por sua vez, também foi exibido na Mostra de Tiradentes, mas sete anos depois: em janeiro de 2021. Em um contexto de pandemia e confinamento, as pessoas acessavam os filmes da mostra ao mesmo tempo, porém de forma *online* e individual, por meio de seus computadores. Mais uma vez fui surpreendida e me tocou profundamente a forma como a diretora abre-se diante do espectador na troca com a protagonista, em um filme que acolhe tantas diferenças enquanto traça uma grande proximidade e um forte laço de intimidade entre as amigas.

De modo que ambos os filmes apontam para questões fundamentais que permeiam o cinema contemporâneo vigente em um circuito autoral e experimental: são obras que apresentam um cinema que valoriza a sensação e a percepção, em que vieram depositar-se as duras experiências sociais dos protagonistas.

Os aspectos expressivos e políticos das imagens, a perspectiva estética e a criação artística como meio transformador da humanidade são temas que me movem e considero o cinema o grande território para se debater essas questões na contemporaneidade.

Sendo assim, a fim de observar e analisar o processo de concepção desses filmes, levantando questões que enxergo tanto em *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchôa, como em *Kevin*, de Joana Oliveira, a dissertação foi dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo foi apresentado um breve panorama histórico recente que aborda o hibridismo das linguagens e estabelece o cruzamento entre realidade e ficção no cinema, demonstrando como essa relação vem sendo discutida na cinematografia contemporânea

atual. Um recorte voltado do Brasil para Minas Gerais, que traz uma gama de filmes que se ajustam no limiar do documentário e da ficção. Ismail Xavier (2001, p. 17) destaca que, desde o documentário moderno, “por diferentes caminhos, o cinema brasileiro trabalhou as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens, fazendo “sentir a câmera” como era próprio a um estilo que questionava a transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica”. A partir de apontamentos de Ivana Bentes, Cláudia Mesquita e Consuelo Lins, entre outros, é possível observar e analisar uma filmografia recente que contextualiza as obras que constituem o corpus desta pesquisa.

Além de compreender os procedimentos para se delinear conceitualmente o lugar e a linguagem dos filmes analisados no panorama atual, a pesquisa propõe perceber uma ligação entre as fabulações estéticas e políticas deste novo cinema e as transformações e reflexões que podem propor ao espectador. Jean Luis Comolli traz questões essenciais a serem discutidas na contemporaneidade que dialogam com as obras analisadas. Sem pretensão de procurar a resposta para essas indagações nos filmes enfocados, considero pertinente, no mínimo, observar e apreender como as práticas desses realizadores, no cruzamento da realidade com a ficção, relacionam-se e inspiram-se nas noções convocadas por Comolli acerca do documentário:

A prática do cinema documentário, principalmente porque está em relação direta com os corpos reais daqueles que se prestam ao jogo do filme obriga a pensar a relação desses corpos, uma vez filmados, com os corpos dos espectadores. Trata-se essencialmente de não vincular ao "desejo de saber" do espectador a indignidade de lhe mostrar a indignidade dos corpos e dos sujeitos, qualquer que seja o "consentimento" que lhe possa ter sido dado. Não se filma nem se vê impunemente. Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? Como construir para nossos espectadores um percurso de liberdade e de subjetividade? Essas questões se colocam a cada momento aos praticantes do cinema documentário. Por elas passa a batalha pelo lugar do espectador. (Comolli, 2008, p.30)

Fernão Ramos, por sua vez, trata da fenomenologia da circunstância da tomada e do “sujeito-da-câmera” em sua comutação com o espectador como referência para abordar o modo pelo qual o cinema documentário evoluiu no último século. Na história do documentário, a discussão restringiu-se muito ao lugar/posição do realizador diante dos fatos e experiências em cena. (Se ele iria se posicionar de forma ativa/reflexiva; se ele iria reencenar com os personagens ou criar uma representação segundo sua leitura das situações abordadas; se ele iria tomar uma postura de observador “mosca na parede” como na *ética do*

recuo observada no cinema direto). Nessa pesquisa pretendo acrescentar o sujeito retratado na relação discutida, porque observo uma posição de cineastas que acolhem o descontrole, acolhem o inesperado e a experiência dos protagonistas sobre a qual, em constante diálogo, eles se debruçam nos filmes.

No segundo capítulo, no subitem “Possibilidades de entrecruzamento das escritas”, tomo como marco teórico os apontamentos de Fernão Ramos e sua leitura de Bill Nichols, que tratam dos componentes linguísticos e estilísticos legitimadores do cinema documentário, além das acepções e levantamentos sobre realidade *versus* ficção desvendados por Jean-Louis Comolli, entre outros.

No subitem “Apurando uma leitura estética e política dos filmes de narrativa híbrida”, questões de ordem ética, além das escrituras estéticas e políticas dos filmes que perpassam o documentário e a narrativa ficcional, são discutidas à luz de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, assim como de César Guimarães e André Brasil.

Os dois primeiros capítulos formam a base teórica que subsidia as análises do terceiro, e que aborda especificamente os princípios metodológicos seguidos por Affonso Uchôa e Joana Oliveira e os recursos expressivos utilizados por eles na elaboração de suas obras. Apresento uma reflexão sobre a abordagem que esses autores fazem do universo recortado e no qual se inserem, analisando as experiências de roteirização, produção, encenação e montagem dos filmes *A vizinhança do tigre* (2014) e *Kevin* (2021).

Nas considerações finais, destaca-se como os filmes trazem elementos narrativos e estéticos e procedimentos de produção que rompem com o fazer habitual, e que possibilitam dar a ver novas abordagens de experimentação e convergência de linguagens, além de diferentes abordagens éticas e práticas mistas de processos audiovisuais, novas formas de construção de roteiro e de relação com atores/personagens. Desse modo, a intenção é construir uma reflexão sobre a mediação que esses filmes são capazes de realizar com o público.

2 DO BRASIL PARA MINAS: DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO – HIBRIDISMO DAS NARRATIVAS

Os filmes não nos oferecem meramente a oportunidade de reimaginar na tela a cultura que conhecemos de forma íntima; eles criam a cultura.

bell hooks

A crise na indústria cinematográfica brasileira acarretou, entre a década de 1980 e meados da década de 1990, uma queda drástica das produções nacionais e de público nos cinemas. Após a considerada escassez de obras em exibição nesses vinte anos, em um momento que a indústria audiovisual brasileira começava a se reestruturar depois da extinção da Embrafilme no Governo Collor, o chamado Cinema da Retomada⁴ foi um período caracterizado por produções realizadas via suporte governamental, com a criação das primeiras leis de incentivo e mecanismos fiscais. Mas mesmo em um contexto de recuperação da produção nacional, as primeiras obras de alcance público foram realizadas no eixo Rio-São Paulo, com atores e atrizes já consagrados na televisão brasileira.

A exibição no país também passou por uma mudança radical no período, com a extinção de centenas de salas de cinemas de rua e de arte e um aumento expressivo de cinemas de shopping, os *cinplex*⁵.

Essa conturbada conjuntura, que por um lado inviabilizou significativamente a realização dos filmes e a possibilidade de criação autoral e independente de muitos cineastas, por outro lado testemunhou o crescimento da produção em vídeo – que explodiu com a chegada ao mercado brasileiro de aparatos técnicos portáteis, de fácil manuseio e mais acessíveis que as poucas câmeras em 35mm disponíveis em um círculo comercial restrito e

⁴ A Retomada do Cinema no Brasil foi marcada pelo filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, primeiro longa nacional a ser produzido e exibido nos cinemas com recursos da Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, já no Governo Itamar Franco. A partir daí a produção brasileira começou a se recuperar.

⁵ A socióloga Anita Simis, Doutora em Ciências Políticas e pesquisadora de Comunicação e Cultura, professora da UNESP, esmiuça os motivos que levaram à queda abrupta de espectadores e de salas de cinema a partir de meados dos anos 1980, além de traçar um panorama da crise da indústria audiovisual brasileira nesses vinte anos e posterior Retomada do Cinema, a partir da segunda metade da década de 1990. Para mais detalhes recomendo seus artigos: *A crise dos anos 1980 e a exibição cinematográfica e Cinema e política cinematográfica*.

elitizado. Mesmo que ainda operando de forma analógica, com tipos de fitas que imprimiam uma imagem menos apurada do que a caríssima película, a apreensão destes meios foi tomada por artistas e realizadores que passaram a transitar entre as artes plásticas, a performance e a videoarte.

Ivana Bentes, ao analisar o embate entre o vídeo e o cinema nas três últimas décadas no Brasil, demonstra como de uma crise há de vir uma transformação, o que culminou na constituição de uma nova área, a do audiovisual. A passagem e o diálogo entre cinema e vídeo no país reflete esse amplo contexto, a partir de uma relação conflituosa. Em um primeiro momento, as discussões voltavam-se mais para uma hierarquia de valores e concorrência entre os suportes, com o vídeo entrando com força no cotidiano da população, tomando as televisões, aumentando exponencialmente o consumo de “cinema em casa”, além do crescimento da produção e difusão de imagens caseiras, “reforçando uma ideia de ‘desaparição’ do cinema enquanto linguagem e hábito social (diminuição das salas de cinema, consumo de filmes na TV e no ambiente doméstico, substituição da linguagem do cinema pela estética “enfraquecida” do vídeo)” (Bentes, 2003). A realização em vídeo se apresentou, em um primeiro momento, mais como possibilidade de viabilização econômica, para aos poucos serem incorporadas as problematizações estéticas ao novo formato.

Antes do boom tecnológico e midiático que fizeram surgir o vídeo e o digital e, por conseguinte, a concepção do campo audiovisual, em sua essência o cinema constituía-se, desde o início, como um meio de comunicação híbrido: sua composição definiu-se pela reunião de vários procedimentos de captação da realidade, particularmente a fotografia e o som, mas também a pintura e o teatro. Mesmo o cinema mudo apresentava-se com efeitos sonoros ao vivo ou com suas imagens acompanhadas de música, além de textos especificando diálogos e ações. A artista e pesquisadora portuguesa Sara Allen elucida a composição híbrida do cinema como esfera artística e midiática:

As técnicas absorvidas pelo cinema atravessam um processo de transformação, onde a sua individualidade é destituída para dar lugar a uma nova forma e, por isso, tornam-se elementos fisicamente inseparáveis. A junção das técnicas dá lugar a uma nova linguagem artística e, se cada um desses meios, anteriormente independentes, fossem removidos do seu contexto, perderiam a sua leitura. Assim, o cinema é um meio rico de simbologias, pois, ao apropriar-se de várias linguagens, serve-se das suas diversas particularidades e capacidades, que podem ser conjugadas de forma a criarem diferentes tipos de interpretações. Está igualmente em constante atualização, absorvendo todas as inovações tecnológicas (tal como o som, a imagem a cores, a criação de imagens tridimensionais, geradas através de computador) e adaptando-as para a linguagem cinematográfica, para que se possam adequar às exigências das narrativas. (Allen, 2014, p. 14)

Assim, se hoje está estabelecida uma hibridação atuante entre os meios, isso é decorrente da evolução de várias técnicas, desde a captação em “som direto”, que prevaleceu nos anos 1960, até uma antecipação de procedimentos que foram sendo experimentados ao longo do desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Bentes ressalta:

A experiência, constituinte dos cinemas novos no mundo todo, e que renovou o documentário, tinha como base essa captação, simultânea, do registro do momento e sua enunciação, que vai caracterizar e definir a própria linguagem da televisão e do vídeo. O cinema já tinha descoberto a fluidez do real e do aqui-agora, explorando a duração por meio do plano-sequência e da “camera stylo”, procedimentos que sublinhavam o gesto da câmera e o olho livre que explora o espaço. (...) A câmera de vídeo, ao fazer coincidir o real e sua encenação, ao criar um continuum, uma duração, um registro sem interrupção, reencontrava o frescor da presença e do “ao vivo”. (Bentes, 2003, p. 113-132)

Logo, pode-se notar que da reação ao embate com a chegada de uma novidade técnica, o vídeo passou a ser incorporado e entendido como um potencial de renovação estética. Desde as câmeras portáteis em 16mm, passando pelo super-8 amplamente utilizado nos anos 1970, é possível visualizar um movimento de subversão à hegemonia da grande indústria cinematográfica, favorecendo um cinema de resistência e inovação. A autora lembra como no Brasil a efervescência em torno do vídeo proporcionou um avanço da experimentação e da possibilidade de participação dos artistas-cineastas em todos os processos de realização de suas obras, marcando o moderno cinema autoral. Ela comenta:

Esse acontecimento captado enquanto se desenrola irá alimentar tanto a renovação do documentário brasileiro quanto a experimentação e anarquia no cinema experimental de ficção, de Glauber ao cinema marginal dos anos 70, passando pelos atos estéticos e performances propostos pelo meio das artes visuais. O cinema como fabulação e performance já apontava para uma das vertentes mais produtivas do vídeo, o documentário experimental, e sua ancoragem no presente e no aqui agora como ato de intervenção. Vertente que vamos encontrar na obra de Glauber Rocha, combinando procedimentos híbridos, vindos da ficção e da fabulação, com o documentário, como em *Câncer* (1972), *Di* (1977), *A Idade da Terra* (1981). Filmes experimentais que exploram o fluxo audiovisual, os limites da encenação e colocam o próprio diretor, seu corpo e voz, em cena ou em *off*, tornam a câmera personagem participativo e se abrem ao acaso do ato cinematográfico. (Bentes, 2003, 113-132)

Também a artista e pesquisadora Patrícia Francisco nos lembra que, se a retomada do cinema brasileiro nos anos 1990 foi fundamental para a reinserção do país no mercado, “exibindo e contando histórias relacionadas a nossa realidade”, essa produção emergente culminava em obras mais comerciais e convencionais pela necessidade da conformação dos

projetos aos interesses econômicos vigentes. Porém, em contraposição, os filmes “ditos documentais” mostravam, de modo geral, uma disposição criativa e caráter mais reflexivo:

O boom do cinema documentário foi representativo pelo crescente lançamento de filmes, em parte devido ao barateamento das câmeras digitais, pela produção anual, desde 1999, de Eduardo Coutinho, além disso, diversos jovens realizadores começaram a surgir na cena do documentário. (...) Os novos realizadores aportaram uma bagagem inovadora, talvez porque venham de outras áreas, como a antropologia, as artes visuais, as ciências sociais. Dessa forma, o documentário passou a permitir todo o tipo de experimentação em sua realização, com a criação de um campo poético mais aberto, situações mais subjetivas na abordagem de uma narrativa cinematográfica. (Francisco, 2008, p.69)

Cláudia Mesquita e Consuelo Lins traçam um panorama⁶ acerca da emergência dos filmes documentários brasileiros desde meados da década de 1990, destacando tanto *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, a que Francisco se referiu – que chegou a quase 19 mil espectadores no cinema – quanto outros dois documentários do mesmo ano: *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, que atingiu um público de quase 59 mil espectadores e venceu a quarta edição do "É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários"; e *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, exibido também na televisão a cabo (GNT/Globosat). As autoras explicam como essa edição do festival, em 1999, teve uma explosão de inscrições por ter incluído, pela primeira vez, obras produzidas em diferentes formatos, não apenas em película. Naquele ano, as inscrições brasileiras alcançaram a marca de 130 filmes, enquanto antes giravam em torno de 15. O próprio Masagão realizou seu filme em um computador doméstico, por meio de um minucioso trabalho de edição de imagens de arquivo.

Já *Santo forte* marca o início da fase mais profícua do cineasta Eduardo Coutinho, que realiza, na sequência, *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), e *Jogo de Cena* (2007): filme que, por sua vez, irá fazer uma virada de estilo e estética em relação aos anteriores. Assim, 15 anos após *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), o único documentário do diretor exibido no cinema comercial até aquele momento *pré* anos 2000, Coutinho passa a ser reconhecido como um dos maiores documentaristas do Brasil.

⁶ Para melhor aprofundamento sobre a história do documentário brasileiro contemporâneo recomendo o livro das autoras: *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, abrangendo uma densa filmografia documental no país de 1996 até 2007.

É Cabra marcado para morrer (1964/1984), de Eduardo Coutinho, o filme que reúne, sintetiza e indica novos caminhos para o documentário brasileiro, transformando-se em um "divisor de águas", segundo Jean-Claude Bernardet, entre o cinema moderno dos anos 60 e 70 e o documentário das décadas de 80 e 90. Em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares, o filme se ocupa de episódios fragmentários, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. Cabra marcado efetua desvios significativos nas formas de se fazer documentário no Brasil, mas não deixa de dialogar com diferentes estéticas documentais e da reportagem televisiva, retomando algumas delas e reinventando outras. (Lins; Mesquita, 2008, p.25)

Podemos constatar, portanto, novos rumos nas abordagens e temáticas documentárias no país, além de uma renovação estética e expressiva relacionada à chegada do vídeo e avanço da tecnologia digital. A respeito dessa transição de uma crise do cinema para um florescimento do vídeo e novamente retorno ao cinema, Bentes conclui:

Essa etnografia experimental sobre si mesmo, meta-antropologia, ganha com o vídeo digital um fôlego novo. Com a possibilidade da transferência para película, toda uma geração que começou com o vídeo passa agora ao longa-metragem com o "cinema digital" e entra no circuito dos filmes e festivais de cinema. (...) O vídeo expande o cinema e confronta seus limites: os objetos se tornam sujeito do discurso, a experimentação rompe as fronteiras do gueto artístico, a política pode ser pensada no cotidiano. Esse devir cinema do vídeo e esse redirecionamento do cinema para o digital não constitui uma ruptura, trata-se de diferentes processos e etapas de um pensamento visual cada vez mais complexo e decisivo na cultura contemporânea. (Bentes, 2003, p. 113-132)

Em Minas Gerais, nomes como os de Éder Santos, que já despontava nos anos 1990, e Cao Guimarães, na primeira década dos anos 2000, são exemplos de realizadores que se consolidaram com trabalhos experimentais e autorais que atravessam vários suportes e técnicas visuais, sendo reconhecidos fora do eixo comercial, tanto como videoartistas quanto como cineastas independentes. Éder Santos, que já trabalhava desde a década de 1970 com Super-8, a partir da chegada do vídeo começou a explorar ao máximo a estética do novo suporte, desde suas "imperfeições", ranhuras e limitações até a facilidade técnica de manuseio da imagem na pós-produção. Logo ganhou reconhecimento internacional, sendo considerado hoje um dos pioneiros da arte multimídia no Brasil.⁷

⁷ Referência apreendida com base nas informações disponibilizadas no website do Prêmio Pipa, que há 15 anos premia artistas contemporâneos brasileiros e apresenta um catálogo de referência em artes visuais e intermídias, com mais de 350 páginas de artistas cadastrados e mais de 350 vídeos. Éder Santos foi indicado ao prêmio em 2016 e, além de filmes premiados em festivais internacionais de cinema, possui obras que compõem o acervo permanente de dois dos maiores museus de arte contemporânea no mundo, o MoMA, em Nova York (EUA), e o Centre Georges Pompidou, em Paris (França). Mais informações: <https://www.premiopia.com/>

Cao Guimarães, uma década mais tarde, partiu da fotografia e das artes plásticas para um diálogo com o vídeo. Realizou vários documentários dentre seus longas-metragens a partir do suporte digital, com notável investimento nos recursos plásticos da imagem: *O fim do sem fim* (2001), *Rua de mão dupla* (2002), *A alma do osso* (2004), *Andarilho* (2006), *Elvira Lorelay – Alma de Dragón* (2012), *Otto* (2012) são filmes que experimentam estética sensorial; som direto mesclado a uma composição de trilha sonora dissociada do ambiente real; imagens subjetivas e abstratas que provocam a experiência sensível dos espectadores – obras que misturam observação silenciosa com interferência da própria experiência autoral.

Joana Oliveira, a respeito dos filmes mineiros no circuito contemporâneo atual, comenta que há toda uma geração, na qual se inclui, influenciada diretamente por esses realizadores – videomakers, artistas, cineastas – que, em meio à crise da indústria cinematográfica no país, viam-se também imersos na novidade da tecnologia digital. Como mencionado, a dita retomada do cinema ocorreu primeiramente no eixo Rio-São Paulo, com a força das grandes televisões e incentivos fiscais nacionais que privilegiavam esses estados, antes da consolidação de uma política pública de editais e fomento regionalizada, o que veio a acontecer em outras partes do Brasil de forma mais patente já em meados dos anos 2000. Os que estavam às margens dessa conjuntura naturalmente se organizavam como era possível, usando a criatividade e os aparatos de que dispunham. Oliveira comenta:

Minas Gerais bebe da videoarte e da aprendizagem de fazer filmes sem dinheiro, entendendo que podíamos utilizar o vídeo, mesmo com menos estrutura. Minas aprendeu com os videoartistas, com a apropriação de tecnologia para fazer arte do jeito que fosse possível. Bebemos da simplicidade também do interior de Minas, de filmes como *Girimunho*, de Clarissa Campolina. (Oliveira, 2023, 28:00)

O filme mencionado pela diretora, *Girimunho*, (2012) de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., propõe uma mistura de realidade e ficção ao contar a história de duas senhoras do sertão mineiro atuando sobre as próprias vidas. Uma delas, viúva, busca nos sinais dos dias, em imagens da memória, uma maneira de lidar com o luto e com a partida da neta para a cidade grande. A outra preocupa-se com a perda da tradição musical da família na comunidade porque, já idosa, não sabe quem poderá transmitir o seu legado. Em consonância com os procedimentos adotados em *Girimunho*, temos *O Céu sobre os ombros* (2010), do também mineiro Sérgio Borges que, assim como Campolina e Marins Jr., realiza ficção a partir da encenação da própria vida dos atores-personagens, selecionados após o diretor buscar entre pessoas anônimas de sua cidade uma diversidade de personalidades

multifacetadas. Ainda temos Pablo Lobato, que codirigiu o documentário experimental *Acidente* (2006) com Cao Guimarães, e Marília Rocha, diretora dos documentários *Aboio* (2005), *Acácio* (2008) e *A falta que me faz* (2010) – todos premiados. Rocha realizou então o seu primeiro longa-metragem de ficção, *A cidade onde envelheço* (2016), que acompanha duas amigas de Portugal pela capital mineira, uma que mora há um ano no Brasil e outra que vem visitá-la. O filme é protagonizado por duas atrizes portuguesas que de fato experienciaram a proposta da ficção, ao morar e conviver juntas no apartamento onde a história se passa, no hipercentro de Belo Horizonte, durante a produção da obra. Os cineastas fazem parte de um mesmo coletivo que há anos colabora mutuamente em suas produções. Clarissa acabou realizando a montagem do filme *Kevin*, objeto de estudo desta pesquisa.

Lins e Mesquita, ao analisarem as inclinações do documentário contemporâneo, ressaltam que a partir dos anos 1970 foi possível observar uma tendência à transformação do cenário da década anterior, quando os realizadores começaram a se aproximar dos sujeitos filmados com um olhar menos exteriorizado, na tentativa de proporcionar mais espaço para os próprios retratados expressarem-se conforme um discurso genuíno:

Uma das respostas, já nos anos 70, aos limites da tendência "sociológica" encontra-se em curtas documentais que buscaram "promover" o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso; tentativas e propostas para que o "outro de classe" se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre sua própria experiência. Uma dessas vias se materializou na radicalização do ímpeto de "dar a voz". Em alguns filmes (como *Tarumã* (1975), de Aloysio Raulino), Bernardet observa certa "magreza estética", "poesia menos" ou "estilo pobre", pouco retórico, que reduz sua forma de expressão ao mínimo, para que "o outro de classe assuma o discurso e não seja abafado pela voz do cineasta". (Lins e Mesquita, 2008, p. 23)

E nesse imbricamento de ficção e documentário, com pessoas comuns, anônimos periféricos atuando a própria vida, interagindo com equipes enxutas e realizadores dispostos a fabular as histórias com eles, temos mais recentemente o filme *Baronesa* (2017), primeiro longa-metragem de Juliana Antunes. O filme apresenta a vivência de duas amigas e vizinhas moradoras de uma comunidade em Belo Horizonte que enfrentam dilemas pessoais em meio a uma guerra de traficantes da região. A diretora foi assistente de direção de Affonso Uchôa e João Dumans no longa *Arábia*, do mesmo ano, e seu filme foi produzido pela produtora Filmes de Plástico⁸, de Contagem, compondo um novo conjunto de realizadores da região,

⁸ No website da produtora (<https://www.filmesdeplastico.com.br/>) é possível consultar a vasta filmografia dos cineastas, com 25 obras realizadas (de 2009 a 2023). Os filmes alcançaram várias premiações e visibilidade no

que se destacam no cenário atual do estado, com várias obras premiadas no Brasil e internacionalmente. Os diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins, junto com o produtor Thiago Macêdo Correa, são os sócios fundadores da produtora. Seus trabalhos distinguem-se por narrativas que flertam com o documentário, com temáticas do cotidiano, histórias simples passadas no bairro onde moram, atores que são os próprios familiares, amigos e vizinhos. André Novais colaborou com Joana Oliveira no roteiro de *Kevin*, no início do projeto, e Joana, por sua vez, foi assistente de direção dele no filme *Quintal* (2015).

Há outros cineastas de destaque, com uma cinematografia que converge para essa visualidade mineira. O pernambucano Gabriel Mascaro também brinca com as fronteiras do documentário e da ficção em *Avenida Brasília Formosa* (2010), desenhando um retrato social a partir de um personagem cinegrafista que registra os eventos no bairro Brasília Teimosa, no Recife. Em *A Onda Traz, O Vento Leva* (2012), Mascaro mostra um personagem surdo que trabalha com instalação de equipamentos de som em carros – realiza uma jornada sensorial, apresentando ao espectador um cotidiano marcado por barulhos, ruídos e ambiguidades sonoras. Já Adirley Queirós, criado em Ceilândia, nos arredores de Brasília, nos anos 1970-1980, veio de uma família de classe média baixa e – à semelhança de Affonso Uchôa, que também cresceu em um bairro periférico de Contagem, na Grande BH – possui uma obra em que é possível destacar a relação estruturada nas questões sócio-políticas da cidade e do país, com uma mistura de vivências pessoais e críticas sociais às narrativas dos personagens-atores de seus filmes. *A cidade é uma só?* (2011), *Branco Sai, Preto Fica* (2014), *Era uma vez Brasília* (2017) *Mato seco em chamas* (2022) transitam entre ficção e documentário e, assim como faz Affonso Uchôa em *A Vizinhaça do Tigre*, partem de personagens reais interpretando a si mesmos. Como pontuado pelo crítico Bruno Carmelo (2022), Queirós “deixa seus personagens confortáveis o bastante para se expressarem com frescor e espontaneidade, (...) há um refinamento precioso de *mise-en-scène*”. A professora e pesquisadora Esther Hamburger, em um artigo que enfoca o diretor e suas obras, comenta sobre o filme *Branco Sai, Preto Fica*:

país e no mundo, saindo do circuito de festivais para serem distribuídos comercialmente e na televisão. O último longa lançado no momento da escrita dessa pesquisa foi *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins, que após ganhar oito troféus no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2023 (incluindo o de melhor filme e melhor direção); e quatro *kikitos* no Festival de Gramado (incluindo melhor filme pelo júri popular), também foi o indicado do Brasil em uma disputa entre 28 longas-metragens nacionais a concorrer à vaga do Oscar de melhor filme estrangeiro, mas acabou não entrando na seleção internacional.

Não há entrevistas no documentário. Não há câmera na mão ou imagem tremida, linguagem que se tornou clichê nessa vertente da filmografia contemporânea. Os planos são longos e estáveis. A duração é parte do jogo: a locomoção difícil de um cadeirante, que manteve sua capacidade de se transportar sozinho graças a equipamentos especiais que não destoam do local. São equipamentos que parecem construídos por inteligências de lá. O filme é econômico em personagens e dispensa suas interações domésticas. (...) Muitos dos filmes de ficção na filmografia sobre favelas flertam com o documentário, tendo no registro documental uma espécie de âncora que garante a verossimilhança da narrativa. O filme de Adirley Queirós inverte esse registro, documentário que se quer ficção. (Hamburger, 2014, p.113)

É expressiva uma geração de cineastas da atualidade, fora do eixo Rio-São Paulo que, nesse contato imbricado entre ficção e documentário, realiza filmes com força estética e política que têm se destacado em festivais nacionais e internacionais e agora também chega aos espectadores por meio das plataformas de TV e *streaming*, alcançando um público que aos poucos valoriza mais e mais obras que se estabelecem fora do entretenimento espetacular das grandes salas de shopping – e que mesmo assistindo-se em casa, no computador ou pela televisão, podem ser chamadas de Cinema.

Neste ponto, é importante distinguir que nesta pesquisa seremos norteados pela noção de uma *hibridização das narrativas* documental e ficcional nos filmes analisados, muito embora fique apurado o entendimento de um cinema que abriga a fusão de várias técnicas e expressões artísticas, com influência direta do vídeo e conexão de variados suportes digitais. Desde o significado semântico da palavra “híbrido” – que no Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa determina: “Fig.: Que ou o que é composto de elementos distintos ou disparatados” (Michaelis, 2015) – aqui trataremos dos filmes que se encontram no cruzamento das linguagens da ficção e do documentário, amalgamando características específicas de ambos.

Como observado, percebe-se hoje uma gama de filmes em que os cineastas misturam suas próprias vivências e fabulações às dos retratados, num procedimento mais próximo ao de um encontro, de uma construção conjunta em que as vozes se misturam. Há um diálogo entre realizadores e personagens, visível quando há abertura para que as pessoas encenem suas histórias ao mesmo tempo em que o imaginário e a poética dos autores se colocam por meio da ficção.

Ao refletir sobre como o próprio hibridismo de linguagens e técnicas artísticas fomentou a experimentação dos realizadores para além dos recursos estéticos, alimentando também os exercícios narrativos, os processos de encenação e as relações com os objetos dos filmes, utilizaremos o termo *hibrido* segundo nos sugere a professora e pesquisadora Maria

Helena Braga e Vaz da Costa, em seu artigo *Ficção e Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Ela caracteriza como híbridos os filmes em que os códigos de ficção e de documentário coexistem em sua estrutura narrativa:

A aplicação do conceito de híbrido para designar as misturas de mídias e artes diversas serve para intensificar nossa compreensão de que talvez seja mais apropriado, de fato, não se falar em hibridismo de gêneros, mas em hibridismo de mídias. Outra possibilidade, ainda, é considerar o hibridismo de narrativas. (Costa, 2014, p.171)

A autora analisa os filmes *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho e *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, já mencionados, chamando a atenção para o embaralhamento proposital das fronteiras entre ficção e realidade nessas obras contemporâneas. *Jogo de Cena* coloca 23 mulheres selecionadas pela produção para gravar suas histórias de vida em um teatro. Alguns meses depois, Coutinho filma atrizes interpretando, no mesmo modo de entrevista, as histórias gravadas previamente. Em várias camadas de representação, o filme não indica a quem pertence qual história, e algumas das atrizes também foram convidadas a contar suas próprias experiências. Já em *O céu sobre os ombros*, Borges nos mostra três personagens singulares que encenam situações da própria vida, ora em contextos espontâneos do cotidiano observados pela câmera, ora recriando momentos vividos para o filme. Sobre a obra do cineasta, Costa (2014, p. 86) comenta: “Da mesma forma que o espectador pode ser levado a crer que o filme é uma ficção como outra qualquer – em nenhum momento o discurso fílmico revela que são não-atores interpretando suas vidas –, a crença de que se trata de um documentário é igualmente viável”.

Por fim, cabe destacar que as obras analisadas abrigam questões ainda pouco observadas e tampouco discutidas na produção audiovisual contemporânea. Lins e Mesquita trouxeram à tona o tema há mais de 15 anos, em artigo de 2008, acerca de quatro filmes documentários recém lançados àquela altura: *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles, e *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Mesmo ao guardar várias diferenças temáticas e formais, tratam-se de questões atualíssimas a que nos atentaremos mais à frente:

São obras que dissolvem distinções tradicionais entre ficção e documentário e ampliam as possibilidades criativas do cinema brasileiro, problematizando uma questão muito pouco discutida na criação audiovisual contemporânea: a crença do

espectador diante das imagens do mundo. (...) O que esses quatro documentários têm em comum [assim como é possível perceber em *A vizinhança do tigre* e em *Kevin*], e que é praticamente inédito na produção atual brasileira, é a capacidade de perturbar a crença do espectador naquilo a que ele está assistindo, de suscitar dúvidas a respeito da imagem documental e de fazer com que essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível. Curioso, e também sintomático, que por caminhos diversos, e sem que houvesse intenção dos diretores, eles tenham realizado filmes que nos obrigam a nos relacionar com situações audiovisuais novas, a renunciar ao desejo de controle sobre o que é ou não real, a nos deparar com o fato de que a fronteira entre o mundo e a cena inexiste em muitos casos; e que, mesmo assim, não deixamos de nos envolver com o que vemos. (Lins e Mesquita, 2009, p. 70)

3 DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO – PROCESSOS DE REALIZAÇÃO

3.1 Possibilidades de entrecruzamento das escritas

Em 2006, o teórico francês Jacques Aumont sustentou no livro *O cinema e a encenação* que, em matéria de encenação, o cinema já não inventa⁹.

O autor delinea a trajetória da encenação ao longo da história do cinema a partir da tradição teatral, e ressalta que o cinema se desenvolveu, desde suas origens, em salas de espetáculo, com cadeiras, escuridão e uma atenção voltada para o ecrã, o que fortaleceu uma percepção que remete à situação do espectador de teatro:

Apesar das transformações, por vezes brutais, sofridas pela organização do espetáculo de cinema, este dado de base nunca desapareceu: vamos ao cinema para estar frente a qualquer coisa, que está separada de nós por uma rampa, real ou virtual, e que vai, durante o tempo de uma representação, oferecer-nos um simulacro aceitável de mundo. (Aumont, 2008, p.13-14)

Aumont observa que mesmo no documentário, desde os seus primórdios, a encenação esteve presente. O primeiro filme do gênero de reconhecimento mundial, *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, foi forjado na construção cenográfica e na vida dos personagens, como muito já foi analisado a respeito. A questão da encenação no cinema, colocada por Aumont, é que a partir da câmera pode-se conjugar a memória da teatralidade primitiva com a liberdade do ponto de vista, com o ângulo e com a distância¹⁰. Então, a partir da noção de decupagem das cenas, o autor discorre sobre um traço específico da arte cinematográfica, que escapa totalmente ao teatro. Ao lembrar um comentário do cineasta Éric Rohmer, que considera a decupagem o principal elemento da encenação por ser o nervo da questão “onde posicionar o quadro e por quanto tempo”, Aumont comenta:

A encenação de cinema, oriunda da do teatro, conservou, apesar de todas as suas transformações, a noção genérica de um condicionalismo ligado ao ponto de vista; mas, por outro lado, a natureza profundamente documental do cinema leva-o a mimar a liberdade mais total do ponto de vista, porque se trata sempre de sugerir – mesmo e sobretudo nos filmes fantásticos – que um filme é a exploração de um mundo por um observador que, sobre nós, tem apenas uma superioridade, a da ubiquidade. A planificação é, simultaneamente, o instrumento e o sintoma desta duplicidade: uma “boa” planificação é a que sabe associar a lógica e a inventividade, a coerência dos pontos de vista e a sua variedade, a continuidade do olhar e a sua expressividade. (Aumont, 2008, p. 51-52)

⁹ Aumont, Jacques: *Será o fim da encenação?* In: *O cinema e a encenação*, Lisboa: Texto&Grafia, 2006, p. 180.

¹⁰ Aumont, Jacques: *A herança do teatro: a encenação, o texto e o lugar*. In: *O cinema e a encenação*, Lisboa: Texto&Grafia, 2006, p. 40.

Ao analisar o percurso da encenação ao longo da história do cinema, em um primeiro momento muito ligado à um enquadramento fixo frontal, quase como um ‘teatro filmado’, e depois um cinema de autor fortalecido pelas narrativas literárias e uma trabalhada concepção da montagem, Aumont observa, por fim, um esgotamento da encenação nos últimos 40 anos, aludindo que a liberdade do olhar do cineasta passou a ocupar todo o espaço. A partir daí o cinema, agora distante de suas raízes teatrais e integrando as técnicas de montagem e o vídeo digital, já não dá mais lugar aos valores encarnados pela encenação na primeira e segunda épocas do cinema (anos 1920-1930 e anos 1950-1960) passando a montagem a se sobrepor decisivamente à encenação.

No entanto, ao colocar essa constatação no início dos anos 2000 – situados em uma época em que a produção digital começava a ganhar corpo e o vídeo e o cinema ainda viviam momentos bem distintos – os olhares e análises da conjuntura midiática que se instaurava estavam voltados muito mais para a pós-produção, para os artificios tecnológicos e avanços técnicos que permitiam toda uma inventividade e manipulação do material já gravado:

“Salvaremos isso na montagem”: esta fórmula, com a qual Godard já gozava num dos seus artigos de jovem crítico, tornou-se, mais sorrateiramente: “veremos isso na montagem”. Os filmes mais normalizados tornaram-se sucessões de pequenos choques de montagem, na esperança de fazer “ver” ou “sentir” alguma coisa (por vezes sem nunca se saber bem o quê). (Aumont, 2008, p. 180)

Assim, a investigação de Aumont não se voltava para as possibilidades do acúmulo de imagens e sons elevada à máxima potência, que assolou a contemporaneidade em pouquíssimos anos dali em diante.

A capacidade ilimitada de gravação e armazenamento com que viríamos a conviver a partir do *boom* da tecnologia digital, prescindiu os cineastas da necessidade de um controle perfeito da tomada, somado a muitas horas de ensaio antes do primeiro *take*, *a là* Hitchcock. Tão orgânica quanto rapidamente, os realizadores passaram a lidar habilmente com um paradoxo que vou chamar de *controle do descontrole*: conceder-se inúmeras possibilidades de registro de encenação no momento de gravar, abertos ao imponderável do espaço e do tempo, sem a preocupação com eventuais interferências e casualidades no ato do sinal de *rec* da claquete – descontrole. A quantidade infundável de repetições possíveis de gravação das tomadas, de forma menos preparada, permitiu um aumento consequentemente proporcional de opções de seleção de material bruto após o processo de captação, durante a fase de montagem. Portanto, maior elaboração narrativa, domínio e manipulação do filme – controle.

Se hoje pode parecer óbvio, há apenas vinte anos, na virada do século, assim como Aumont, outro autor também não acreditava mais na capacidade de inovação e experimentação de linguagem no âmbito da ficção. Jean-Louis Comolli atribuía uma distinção clara entre os processos da ficção e do documentário, justamente no que concerne à relação de controle da cena:

Trata-se, para o cinema documentário, de construir um estado filmável do mundo com – e às vezes contra – todos os estados narrativos do mundo já existentes; de impor, de superpor ou de opor uma *mise-en-scène* cinematográfica a outras *mise-en-scènes* institucionais ou coletivas, inclusive familiares, que podem competir com a sua, tanto em resistência quanto em cumplicidade. Essa imposição de realidade que seria própria ao cinema documentário, já que a ficção teria, de alguma forma, escolha: atuar com tal imposição ou ignorá-la, leva o documentário a extremos e o obriga a inovar. (...) A ficção visa mais ou menos a me garantir uma posse ou um domínio do mundo que o documentário confessa estar fora de seu alcance, precisamente porque nesse não-controle, que é a condição da invenção, explode, como um gozo inédito, o poder real desse mundo. (Comolli, 2008, p.151-152)

Uma diferença que promove a noção de pré-disposição para o campo criativo e a invenção de linguagem advinda da tradição documental, de onde Comolli segue afirmando que qualquer inovação do cinema na contemporaneidade só poderia se desenvolver nessa esfera. O autor discorre sobre uma aprofundada análise da linguagem cinematográfica ao longo da história do cinema, atravessada pelos processos do documentário ocorrendo sempre à margem da ‘grande indústria cinematográfica’:

O que podemos concluir dessa situação paradoxal? De um lado, a confirmação que o documentário pôde resistir como um laboratório de fórmulas raras e um centro de invenções, justamente porque, na história do cinema, aliás exatamente como na prática da televisão, permaneceu como uma categoria minoritária, nunca ou muito raramente objeto de investimentos econômicos na escala verificada no cinema de ficção (...) e, conseqüentemente, não foi objeto dos apelos às normas ideológicas ou às convenções em vigor naquelas vitrines vazias que a maior parte das ficções promove por nós – compaixão, competição e publicidade. (Comolli, 2008, p.152)

A condição intrínseca do procedimento documental, sujeito à captação dos eventos no tempo presente dos acontecimentos, mesclada à possibilidade de acúmulo de takes que a tecnologia digital promoveu no início do século XXI, trouxe também para o campo da ficção a capacidade do realizador submeter-se ao *risco do real*¹¹, uma das façanhas que Comolli atribui à força da experimentação da linguagem e à capacidade de reinvenção do cinema:

¹¹ Conceito desenvolvido por Jean-Louis Comolli no texto *Sob o risco do real*, que faz parte da coletânea de seu livro: *Ver e Poder*, editado na França em 2004. A obra foi traduzida e reeditada no Brasil em 2008 pela Editora

A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos. O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência. Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação. (...). Os filmes documentários não são apenas "abertos para o mundo": eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda. (Comolli, 2008, p.169-170)

A respeito da evolução dos modos de representação do cinema documentário, Bill Nichols detalha as mudanças de estratégias e de processos de filmagem no curso da história, principalmente no que diz respeito à *voz do documentário*¹², precisamente porque os modos dominantes do discurso mudam de acordo com a disputa ideológica do momento. “O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte. Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar ‘as coisas como elas são’, e outras para contestar essa representação”. (2004, p. 47) Nichols identifica, então, quatro estilos principais de expressão dos filmes documentários, sendo a primeira forma determinada como *voz-de-deus*, representativa do discurso direto, com o uso da voz de um narrador em *off* descrevendo e explicando os eventos mostrados. Em seguida, viria o *cinema direto*, com uma ideia de transparência absoluta gerada pela captação imediata dos eventos, sem valer-se de qualquer comentário subjacente, quando as novas técnicas possibilitaram o uso de câmeras portáteis e gravadores sonoros síncronos durante as filmagens. O terceiro estilo começou a fortalecer-se nos anos 1970, incorporando o discurso direto com a fala dos personagens ou do narrador em cena, direcionados à câmera/espectador, de modo geral em forma de entrevista. Por fim, o autor aborda o mais recente (final do século XX, data de seu artigo) modo de representação do documentário, que passa a assumir formas mais complexas, de maneira autorreflexiva:

Esse novo documentário autorreflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de

da UFMG em uma organização de César Guimarães e Ruben Caixeta sob o nome: *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, com novo prefácio e uma introdução à edição brasileira.

¹² Em seu artigo *A voz do documentário*, de 1983, Bill Nichols refere-se à questão da “voz” como algo para além de um estilo, mas atribuído à maneira como o filme organiza a obra em sua essência e exprime suas intenções, a partir da interação de todos os códigos e características que compõem o material apresentado e como ele é transmitido ao espectador. (Nichols: 2004, p. 50)

representação, e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas. (Nichols, 2004, p.49)

Quando propõe a análise das formas discursivas do documentário, mesmo trazendo a mais recente e elaborada expressividade dos documentários autorreflexivos que se estruturam em composições mais complexas, Nichols faz uma crítica à grande parte dos cineastas contemporâneos daquele final de século, e afirma que muitos deles parecem ter perdido a própria voz em detrimento da dos personagens e discursos convocados em seus filmes:

Formalmente, rejeitam a complexidade da voz e do discurso pela aparente simplicidade da observação fiel ou da representação respeitosa, pela traiçoeira simplicidade do empirismo não questionado (do tipo: as verdades do mundo existem; só é preciso tirar-lhes a poeira e relatá-las). Muitos documentaristas parecem acreditar naquilo em que os diretores de ficção apenas fingem acreditar ou que declaradamente questionam: que o filme cria uma representação objetiva da realidade. Esses documentaristas usam o molde mágico da verossimilhança sem recorrer abertamente ao artifício, como faz o cineasta contador de histórias. Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista. É indispensável que o documentarista reconheça o que realmente está fazendo. Não para ser aceito como moderno, mas para produzir documentários que correspondam a uma visão mais contemporânea de nossa posição no mundo, de modo que possam emergir estratégias políticas/formais efetivas para descrever e desafiar essa posição. Já existem estratégias e técnicas para fazer isso. (Nichols, 2004, p. 50)

Nichols parece evocar, aqui, uma falta de coragem dos realizadores em assumir uma voz própria com a constatação, evidenciada ao longo do desenvolvimento da linguagem documentária, de que o cineasta sempre foi um produtor ativo de discurso – não existe neutralidade de ponto de vista a partir do momento em que uma câmera enquadra. Ao não querer assumir um posicionamento claro, como Nichols ressalta no texto, muitos autores acabam por esquivar-se e “entregar” sua voz aos que estão em cena, como se a “verdade” só pudesse aparecer se o cineasta se omitisse e desaparecesse do próprio filme, numa forjada isenção.

Acontece que em um filme o que aparece ao espectador, seja no ato da gravação ou após a montagem, será sempre um devir outro. Um acontecimento *per si* passa a ser um *registro* de um acontecimento a partir do momento em que a câmera está lá. Essa passagem do evento à imagem causa uma transformação no que Jacques Aumont, em seu detalhado

estudo sobre a imagem¹³, chamou atenção: ele sustenta que, de maneira generalista, todas as artes representativas foram fundadas em uma *ilusão parcial de realidade*, em especial o cinema, referindo-se à tese de Rudolf Arnheim (1932) que “distingue o cinema das outras artes representativas por produzir uma ilusão de realidade bastante forte, baseada no fato de que o cinema dispõe do tempo e de um equivalente aceitável do volume, a profundidade”. (Arnheim apud Aumont, 1990, p.99)

Mesmo o próprio Aumont considerando essa ideia frágil, ponderando que ela reduz “a visão do filme à análise de sua dimensão perceptiva, negligenciando os fenômenos de crença que o filme provoca, graças sobretudo ao efeito-ficção”, o autor ainda a julga bastante sugestiva – e passa então a criar distinções que nos situam e esclarecem as diferenças entre ilusão, representação e realidade:

É, pois, fundamental não confundir, mesmo que sejam conexas, as noções de ilusão, de representação e de realismo. A representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver "por delegação" uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto. A ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação. O realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório *para a sociedade que formula essas regras*. Mais que tudo, é fundamental lembrar-se de que realismo e ilusão não podem ser implicados mutuamente de maneira automática. (Aumont: 1990, p.105)

Nesse sentido, considero que a pretensão de abrir uma janela para a verdade, por meio dos filmes documentários, traçando uma oposição dialética com os filmes de ficção, não é o que vai fortalecer a busca por um sentido de realidade no cinema. Atrelar a ideia de real como inerente ao documentário e apartada da ficção não é o caminho para a compreensão desses conceitos, tampouco colocá-los em posições antagônicas.

Noël Carroll, no artigo de 1997 *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*, tenta sistematizar metodologias e regras para distinguir ficção de não-ficção. No entanto, sua argumentação final acaba por atribuir à intenção do autor a motivação da obra no que concerne à ideia de representação. O autor reconhece que a concepção de documentário legada por Grierson nos primórdios da evolução cinematográfica é hoje um tanto obsoleta e pretende introduzir um novo conceito, acompanhado de uma

¹³ O estudo de Jacques Aumont sobre a teoria da imagem aborda grandes questões que vão desde as relações científicas e biológicas que envolvem a visão, as percepções óticas e os elementos fenomenológicos até as relações da imagem com o espectador, a representação e a arte.

definição rigorosa e nova denominação, o que, nas palavras dele próprio, “poderia soar um tanto reformista”: *cinema da asserção pressuposta* ou *cinema do fato pressuposto*¹⁴. Para isso, Carroll considera essencial traçar a diferença entre ficção e não-ficção, para posteriormente atribuir ao documentário (ou agora a nova denominação) o status de subcategoria dos filmes de não-ficção. No entanto, logo no início do desenvolvimento de sua argumentação, o autor reconhece os problemas da análise que apresenta, quando evoca vários teóricos do cinema, dentre eles Christian Metz, que desconstruíram essa distinção epistemológica, demonstrando que todo filme é ficcional:

Outra razão porque alguns teóricos de cinema supõem que a distinção entre ficção e não-ficção é inviável é o fato de que os filmes de ficção e de não-ficção compartilham uma série de estruturas (...) como a impressão de realismo ou autenticidade. No campo da diferença formal, portanto, não é possível diferenciar os filmes de ficção dos de não-ficção (Carroll, 2005, p.73)

Numa tentativa de avançar na possibilidade de demonstrar a oposição entre os dois campos, Carroll passa a considerar, então, que as diferenças não se baseiam nas propriedades estilísticas de um filme, cujos procedimentos narrativos e estruturais são compartilhados, e reitera:

Visto que tanto os autores não-ficcionais como os ficcionais podem apropriar-se de qualquer fórmula ou procedimento associado, respectivamente, à ficção e à não-ficção, somos obrigados a reconhecer a impossibilidade de distinguir a ficção e a não-ficção por meio de aspectos linguísticos ou textuais pertencentes integral e exclusivamente ao campo do ficcional ou do não-ficcional. (Carroll, 2005, p.76-77)

À frente no texto o autor sustenta, novamente, que concorda com o argumento dos desconstrucionistas aos quais se opõe, de que não é possível determinar se um filme é ficcional ou não com base em suas propriedades intrínsecas, passando, somente aí – cerca de doze páginas adiante do início de suas considerações – a basear todo o seu argumento nas intenções do autor da obra, por meio do modelo comunicativo de *intenção-resposta*¹⁵, indicando que o problema dessa diferenciação seria de ordem filosófica. Sendo assim, Carroll

¹⁴ Noel Carroll propõe uma mudança de nomenclatura considerando que *cinema da asserção pressuposta* é um termo que cumpre de maneira mais assertiva a identificação do conjunto de obras que fazem parte do domínio do que hoje é conhecido como cinema documentário ou não-ficcional.

¹⁵ Abordagem inspirada no filósofo da linguagem britânico Paul Grice (1913-1988), que pautava a diferença entre o que é dito e o que é significado.

defende que distinguir ficção de não-ficção passa essencialmente por uma indicação prévia do autor a esse respeito, que comunica à audiência sobre como pretende que o público desenvolva sua postura diante da obra apresentada e que espera o reconhecimento das intenções do realizador.

De certa forma, toda a disposição para encontrar distinções objetivas falha quando o próprio Carroll chega à conclusão de que efetivamente o que é válido é o enquadramento enunciado pelo autor. Após uma investigação pormenorizada traçada por Carroll, considero bastante frágil, ousado dizer temerária, a análise que ele propõe e que, além de consolidar essa perspectiva única, conclama uma audiência passiva, impossibilitada de interação, praticamente desprovida de capacidade crítica para formular suas próprias aceções:

A noção de intenção ficcional trabalha a questão do ponto de vista do autor; a de postura ficcional refere-se ao ponto de vista do público. O autor pretende que o público adote uma determinada atitude com relação ao conteúdo proposicional de sua história. Essa atitude é a postura do público. Quando a obra é uma ficção, a atitude ou postura é a de imaginação. A postura ficcional implica, portanto, que o público imagine o conteúdo proposicional de uma estrutura de signos com sentido – sejam estas palavras, imagens, sejam outra coisa qualquer. (...) A postura não-ficcional envolve não imaginar o conteúdo proposicional do texto. Ou, sucintamente: não-ficção = não postura ficcional. Podemos produzir um conceito mais restrito que o de não-ficção, gerando o contrário lógico da postura ficcional. (...) Em outras palavras, a resposta à injunção do público à ficção é a de imaginar o conteúdo proposicional do texto. Uma postura diferenciada do público é determinada quando o autor intenciona que o público acredite no conteúdo do texto. (Carroll, 2005, p. 83-88)

Dito isto, Carroll parece apontar o dedo do cineasta para o público antes de um “filme de asserção pressuposta” começar, dizendo: “Não imagine! É tudo verdade!” E ainda reivindica que a postura do espectador seja de crença absoluta no enunciado, concluindo, finalmente, que é de responsabilidade dos realizadores conceber suas obras com uma definição prévia sobre se enquadrarem como ficção ou não. Caso opte por um documentário, Carroll considera dever do cineasta procurar a objetividade para não deixar dúvidas na audiência, alegando que incitar confusão entre o real e o ficcional é de ordem ética, atribuindo negativamente os aspectos subjetivos de uma obra “dita” documentária:

O fracasso em corresponder ao compromisso com a objetividade, implícito na intenção assertiva de que o público tenha uma postura assertiva perante ele, é de qualquer forma um aspecto negativo para o filme de asserção pressuposta, ainda que, simultaneamente, este apresente outras qualidades positivas. Um filme de asserção pressuposta que não corresponda a nossas expectativas de objetividade – as quais são baseadas em nosso reconhecimento da intenção assertiva do cineasta de

que adotemos uma postura assertiva – não poderá nunca receber mais que um veredicto crítico reticente. (Carroll, 2005, p. 102)

Ora, uma obra que não subestima seu espectador, mas assume sua capacidade reflexiva e crítica, em diálogo com o público, não seria de forma alguma irresponsável. Noel Carroll tropeça por não conseguir traçar a linha divisória entre ficção e não-ficção que propôs, jogando essa incumbência para a intenção do autor, assim como parece não confiar no público, que precisa ser avisado sobre a categoria a que pertence a obra para validá-la.

E, embora outro estudioso, Bill Nichols, também realize um esforço de delimitação precisa dos diferentes modos de expressão dos filmes documentários – e querendo reconhecer ele também uma distinção significativa destes para com os filmes de ficção – foi muito mais generoso ao oferecer uma visão consciente das transformações pelas quais a arte, a tecnologia e a própria sociedade perpassam ao longo do tempo, afirmando que a prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam¹⁶. Como grande pensador do documentário, há quase cinquenta anos dedicado à análise e escrituração histórica desse cinema, Nichols formula paradigmas que norteiam a reflexão, mas não impõe fronteiras rígidas para inscrever o documentário na contemporaneidade. Destaco duas passagens:

Essas diferenças, como veremos, não garantem uma separação absoluta entre ficção e documentário. Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa). Como as ideias sobre o que é e o que não é adequado ao documentário mudam com o tempo, alguns filmes inflamam o debate dos limites entre ficção e não ficção. (Nichols, 2012, p.17)

Mais do que proclamar uma definição que estabeleça de uma vez por todas o que é e o que não é documentário, precisamos examinar os modelos e protótipos, os casos exemplares e as inovações, como sinais nessa imensa arena em que atua e evolui o documentário. A imprecisão da definição resulta, em parte, do fato de que definições mudam com o tempo e, em parte, do fato de que, em nenhum momento, uma definição abarca todos filmes que poderíamos considerar documentários. (Nichols, 2012, p.48)

O autor levanta, então, seis diferentes modos principais de representação cinematográfica no documentário, a partir de períodos e movimentos ao longo da história. Ele ressalta que esses modos podem superpor-se e misturar-se, não havendo uma linha divisória

¹⁶ Nichols, Bill. *Introdução ao Documentário*, Papirus, 2012, p.48

entre cada tipo, mas os filmes acabam por se enquadrar nos modelos que mais enfatizam sua expressividade. O *modo poético* explora associações visuais, experimentações estéticas, de ritmos e montagens dissociativas; o *modo expositivo* enfatiza o comentário verbal, a voz em *off*, a lógica argumentativa e informativa, dirigindo-se diretamente ao público; o *modo observativo* é focado na contemplação dos acontecimentos com uma câmera que procura discrição e a menor interferência possível na situação mostrada, como se estivesse acontecendo uma observação espontânea da experiência vivida e não houvesse nenhuma equipe ou câmera no local; o *modo participativo* enfatiza a interação do cineasta com os personagens e a matéria do filme, é comum haver entrevistas, a equipe aparece relacionando-se com os personagens em um encontro vivido e experienciado no ato das filmagens – modo que depois foi desenvolvido e designado por Jean Rouch e Edgar Morin de *Cinema Verdade*¹⁷ -; o *modo reflexivo* foca na relação do cineasta diretamente com o espectador, questiona as convenções e aborda a própria construção da representação no cinema, são filmes que buscam engajar o público nas questões levantadas pelo cineasta. Por fim, Nichols apresenta o *modo performático*, que suscita questões subjetivas, com características experimentais, recusando a ideia de objetividade e sublinhando a complexidade do mundo pela dimensão do afeto.

Não pretendo me deter nas subdivisões propostas por Nichols porque esta pesquisa, ao identificar o traço híbrido das narrativas das obras contemporâneas analisadas, retirando as mesmas de fronteiras delimitantes de formato, permite focar nos processos de realização sob os pontos de vista éticos, estéticos e artísticos, na sua importância enquanto obras que afetam o público e possuem, assim, um caráter transformador, independentemente de seu enquadramento. E o que considero importante ser destacado – que Carroll também negligenciou em sua perspectiva um tanto restrita – é que Nichols evoca a dimensão do espectador, trazendo à luz a relação tripolar que acontece entre realizador/cineasta, personagens/atores sociais e público/espectador.

A partir da pergunta sobre como tratar aqueles que filmamos, Nichols reflete sobre a dimensão ética que envolve as alianças e negociações que são travadas entre o cineasta e os

¹⁷ *Cinéma vérité* é um termo que foi atualizado por Jean Rouch a partir da teoria do cinema direto desenvolvida por Dziga Vertov e de seu filme *Crônica de um verão* (1961) quando, de forma pioneira, o próprio cineasta aparece em atividade na cena, sustentando a câmera. Fernão Ramos explica no ensaio *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa* que, assim como Eduardo Coutinho – que apresenta em *Cabra marcado para morrer* (1984) seu documentário para os próprios agentes/personagens do filme – Jean Rouch lança uma tendência quando faz o “documentário aparecer dentro do documentário”: “a questão central é trabalhar o estilo de modo que o dispositivo cinematográfico se torne evidente (e de preferência visível) em seu trabalho de representação.” (Ramos, 2005, p. 179)

personagens e situações do filme, assim como com quem assiste. Ele formula essa relação de forma a deixar claro que alguém fala de alguém para alguém, seja o cineasta representando terceiros para o público, seja o cineasta reunindo-se com aqueles a que representa e falando com o público:

Essas e outras formulações transmitem uma ideia de como o cineasta adota uma posição específica em relação àqueles que estão representados no filme e àqueles a quem o filme se dirige. Essa posição exige negociação e consentimento. Ela comprova as reflexões éticas que entraram na concepção do filme. Sugere que tipo de relação se espera que o espectador tenha com o cineasta e seus temas. Perguntar o que fazemos com as pessoas quando fazemos um documentário implica perguntar o que fazemos com os cineastas, os espectadores e também com aqueles que são tema do filme. Suposições sobre as relações que deveriam existir entre os três percorrem um longo caminho para determinar o tipo de vídeo ou filme documentário resultante, a qualidade da relação que ele tem com seus temas e o efeito que exerce no público. As suposições variam muito, como veremos, mas a questão subjacente quanto ao que fazer com as pessoas persiste como questão fundamental da ética do cinema documentário. (Nichols, 2012, p.46)

Para um avanço da ideia de entrelaçamento dos processos e metodologias observados nos filmes analisados, esse aspecto relacional é fundamental, pois o que se pretende conquistar é um olhar para a pungência das questões éticas, estéticas e políticas dos filmes, instaurando as impressões de realidade que podem ser extremamente potentes justamente no limiar das fronteiras do documentário e da ficção.

Em outras palavras, aquilo que delineamos com esmero como o domínio do documentário tem limites permeáveis e aparência camaleônica. A sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme. (Nichols, 2012, p. 64)

Na reflexão de Fernão Ramos sobre documentário, ética e imagem-intensa, o autor também concorda que na análise da diferenciação concreta entre ficção e documentário, mesmo tendo Noël Carroll introduzido o conceito de "indexação" – que possui boa operacionalidade para caracterizar a dimensão discursiva das obras, já que a narrativa documentária costuma vir indexada como tal – o pensamento sobre o documentário atualmente tem dedicado atenção excessiva às formas da dimensão enunciativa, sem aprofundar na reflexão sobre a matéria que singulariza essa enunciação:

A dimensão da tomada constitui a outra face da particularidade da enunciação documentária, ainda pouco explorada pela teoria. Caracterizamos anteriormente o documentário como uma narrativa composta por enunciados sobre o mundo. Essa definição é incompleta, pois deixa de lado a carne mesma do documentário, qual seja, a matéria através da qual a enunciação se efetiva. E essa matéria chama-se imagem. E, mais particularmente, imagem mediada pela máquina-câmera. (Ramos, 2005, p.167)

Assim, tendo como referência uma abordagem sobre a dimensão da *tomada*, o autor aponta que esta é constituída pelo recorte do mundo capturado pela câmera e que, em suas palavras, lança-se, na forma de imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência¹⁸:

Na imagem-câmera, espectador e cineasta são envolvidos em uma relação siamesa, dentro de uma caixa de repercussão de alta sensibilidade. Trata-se de uma espécie de “comutação” entre polos de matéria distinta que podem ser fenomenologicamente atados. (...) A tomada é a circunstância de mundo a partir da qual, e no transcorrer da qual, a imagem-câmera é constituída para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera. Parcela significativa das imagens documentárias tem sua origem em situações de mundo onde existe uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância de mundo que a circunda. (Ramos, 2005, p.159-160)

Ramos caracteriza como essencial o modo particular como a imagem, mediada pela câmera, constitui a *fôrma reflexa* para a qual é lançado o olhar do espectador, cuja própria experiência é marcada pela familiaridade com as experiências das presenças refletidas na superfície da tela.

E, para além da comutação entre cineasta e público mencionada, é possível identificar um terceiro elo estabelecido entre cineasta e personagens documentados em uma relação íntima e intensa que ocorre durante a experiência compartilhada ao longo do processo de produção dos filmes. É nessa passagem, encontro de mundos estabelecido entre os realizadores e os atores, que se abre um espaço de ternura e afeto, por meio das fissuras e atravessamentos do processo desvendado pelo fazer fílmico em conjunto com quem e com o que está em cena.

Retomando Comolli, em sua apreciação do cinema produzido na contemporaneidade, ele relata a experiência paradoxal na relação do cineasta com os sujeitos filmados, aludindo que hoje em dia está no eixo documentário o efetivo alcance da capacidade representativa:

¹⁸ Ramos, Fernão. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. São Paulo: SENAC, 2005, p. 167

Hoje, é através de alguns filmes em que a parte documentária é forte – e, portanto, paradoxo, atravessando o cinema – que o real volta a soprar em nossos ouvidos. O cinema traz o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – todos os buracos ou todos os contornos que de pronto nos é dado sentir, experimentar, pensar. Sim, é um paradoxo que neste fim de século ainda caiba ao cinema assumir a tarefa de representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que as ficções que nos rodeiam nos escondem escrupulosamente: que a missão de representar esbarre naquilo que ela não pode representar. (Comolli, 2008, p. 148-149)

Muitos elementos e processos constituintes do fazer cinematográfico acabam por denotar essa natureza híbrida em uma variedade de filmes contemporâneos. E o avanço da tecnologia nas duas últimas décadas – para não dizer salto – intensificam as possibilidades de inovação de linguagem (mesmo que, por outro lado, também passamos a notar uma massificação dos formatos disseminados no meios digitais e midiáticos).

Até pouco tempo, o cinema de ficção partia do pressuposto de um controle narrativo desde o papel, na formatação do roteiro, justamente para cercar toda a concepção fílmica antes de ir para o set, sem correr riscos de precisar rodar muitas tomadas – pois imprimir cada minuto em película sempre foi caro. Hoje, em apenas um clique podemos apagar, regravar, reordenar ou simplesmente deixar acumular material para ver depois. Para pensar lá na frente, na etapa de montagem, sobre o que fazer com tantas opções de imagens. E é aí que tanto o processo de roteirização quanto os de captação e de edição abrem-se para novas medidas e perspectivas, também na ficção. Comolli discorre:

Antes de tudo, organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata mais de "guiar", mas de seguir. No prolongamento desse primeiro gesto suspensivo, apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano; resistir à tentação da regulação, ou torná-la invisível, insensível, impalpável, intemporal. A intensidade do prazer de filmar, claramente ligada ao risco de errar, culminando nas tomadas sem preparo, sem observação prévia, sem ajuste, nem de trajeteto nem de movimentos, sem nada”. (Comolli, 2008, p.54)

Assim, nos filmes analisados, é possível identificar procedimentos e formas de narrativa e criação compartilhada entre os realizadores e os sujeitos em cena que, ao contrário de uma anulação de vozes (como Nichols aventou em sua análise das formas discursivas do documentário mais atual) trazem para um espectador crítico visões de mundo sensíveis e

conectáveis; uma identificação com a realidade pelas vias do afeto e do encontro em um espaço habitado e construído juntos *com e no* cinema.

3.2: Apurando uma leitura estética e política dos filmes de narrativa híbrida

Notadamente, o cinema contemporâneo brasileiro tem demonstrado, em uma diversidade de produções independentes atuais, uma construção filmica que abriga o processo de atravessamento entre ficção e realidade. No ensaio de 2014 *A performance: entre o vivido e o imaginado*, André Brasil destaca a relação entre a realidade experienciada e os processos de invenção criativa no cinema:

Alguns filmes contemporâneos se criam, desde o início, em mão dupla: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais – vidas mais ou menos ordinárias – em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária produz ficção – produz imagens – e, em via inversa, se produz nas imagens, é produzida na e pela ficção. (BRASIL: 2014, p.132-133)

O autor explica que esse cinema, por si próprio, preserva uma dimensão ficcional na medida em que um filme se desdobra em um devir outro, separado do que foi de fato experienciado concretamente em cena no ato de gravar e produzir as imagens:

Em continuidade com o vivido, a ficção se cria não como excessiva abstração, mas, ao contrário, como relação concreta, experienciada, entre quem filma e quem é filmado. Mas, não negligenciemos, por outro lado, a dimensão intensamente ficcional do cinema: aquela que se engendra no vivido, mas que se produz sempre em inevitável descontinuidade com ele. Preservar-se enquanto espaço ficcional, significa manter-se como espaço autônomo, separado, no qual o vivido pode, por meio das imagens, vir a ser outro. (Brasil, 2014, p.142)

A vizinhança do tigre (2014), de Affonso Uchôa, e *Kevin (2021)*, de Joana Oliveira, são obras em que é possível desvendar uma construção filmica que demanda a reorganização dos limites entre público e privado, documentarista/cineasta e documentados/personagens. Partindo de uma composição precisa e elaborada desde o princípio do desenvolvimento das obras, ambos os filmes incutem a presença de uma forte consciência autoral. Deixam evidente que não estão ali para entreter, mas se colocam criticamente diante do espectador mais corajoso: é necessário estar disposto a testemunhar a dura realidade que nos envolve e sair, muitas vezes, abalados da experiência cinematográfica.

No entanto, ao mesmo tempo em que os trabalhos são minuciosamente manipulados e elaborados, quando até o improvisado é preciso, os realizadores paradoxalmente abraçam o tempo presente das filmagens, abrindo mão de um controle prévio da história. Não se parte de

um roteiro determinado, para depois a gravação e em seguida a montagem. Essas etapas misturam-se e dialogam, o argumento inicial funciona mais como uma guia de intenções e os roteiros desenvolvem-se a partir de uma construção em conjunto com os atores e durante os processos de captação e de edição. As obras passaram por filmagens em etapas, com distância de mais de seis meses entre elas, quando os roteiros foram revistos e reestruturados depois de um primeiro momento de gravação. Surge, assim, uma forma essencial na estética desses filmes que está no lugar de uma "terceira figura", híbrida, nem documentário e nem ficção: é nesse *limiar*, amparados pela noção de Georges Didi-Huberman, que esses filmes alcançam intensamente uma devolução da riqueza sensível para o olhar do espectador:

Nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. Em todo caso perdemos algo aí, em todo caso somos *ameaçados pela ausência*. Ora, paradoxalmente, essa cisão aberta em nós — cisão aberta no que vemos pelo que nos olha — começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica. (...) Isso quer dizer exatamente — e de uma maneira que não é apenas alegórica — que *a imagem é estruturada como um limiar*. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão do que nos olha no que vemos, uma espécie de *geometria fundamental*. (Didi-Huberman, 2010, p. 231; p. 243).

O autor segue em conformidade com essa ideia quando levanta a questão da *partilha* dos atores que estão em cena nos filmes. Ele lembra Walter Benjamin, que afirma: “a tarefa do historiador é ocupar-se daqueles que estão atrás, dos que são sem nome, daqueles que eventualmente não têm a palavra, além disso, dos que eventualmente não têm refúgio, os sem abrigo, os exilados, etc.” (Benjamin apud Didi-Huberman, 2012). Didi-Huberman aprofunda a reflexão no livro *Povos Expostos, povos figurantes*, publicado no quarto volume de *O Olho da História*, acerca do paradoxo da exposição dos povos na atualidade, quando, ao mesmo tempo em que estão muito expostos, estão também quase fadados ao desaparecimento:

Exposto é uma palavra interessante, já que quer ao mesmo tempo dizer *estar em perigo de desaparecimento*, por exemplo, e também quer dizer *estar submetido a uma representação*. Portanto, entendo o *exposto* nesses dois sentidos. Vocês sabem muito bem que é possível ver todos os dias o *povo* na televisão, nos documentários, enquanto se faz turismo, no mundo inteiro etc. Isso é o que eu chamei de *sobre-exposição*. Mas também há a *sub-exposição*. Há muitas coisas que não vemos, que nos são censuradas. Assim, a questão é saber onde se encontra, por assim dizer, a luz justa na representação. (Didi-Huberman, 2012).

Então Didi-Huberman coloca a urgência de se observar e questionar a forma como está ocorrendo essa exposição imagética e midiática dos indivíduos e sociedades: “é preciso ainda perguntar-se, em cada caso, se a forma de uma tal exposição – enquadramento, montagem, ritmo, narração, etc. – os fecha (isto é, os aliena e, no fim de contas, os expõe ao desaparecimento) ou os abre (os libera ao expô-los à comparência, concedendo-lhes, assim, uma força própria de aparição” (2017, p.19)

Desta forma, o trabalho de construção política aparece nos filmes na forma de compor a relação entre os cineastas e os personagens, e entre estes e o espectador. É possível, aqui, estabelecer o espaço do comum e da partilha sem suprimir as diferenças. É nesse *intervalo* que mora a relação política. A arte é um espaço que possibilita a partilha e a constituição desse comum. É aí que Didi-Huberman nos convida às análises do teórico Jacques Rancière, que exprime que o gesto político das artes estaria na maneira como elas conseguem sustentar a reciprocidade. Estar "à altura" da experiência dos retratados seria fazer do quadro uma superfície que pode abrigar ao mesmo tempo reciprocidade e cisão.¹⁹ Tanto a arte quanto a política têm a ver com a redivisão, a redistribuição das experiências das formas do sensível. Assim, como fazer aparecer como agente transformador, como dar a ver o mundo dos anônimos e dos excluídos? Como recortar essas "fatias" do espaço e do tempo e fazê-las aparecer? Rancière analisa, a respeito do regime estético das artes²⁰:

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a qualquer um e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. (Rancière, 2005, p. 46-47)

¹⁹Jacques Rancière analisa a dimensão política dos filmes do cineasta português Pedro Costa sob a perspectiva da reciprocidade, abordando a proximidade e as diferenças como constituintes da relação entre o cineasta e os retratados em seus filmes.

²⁰ Em seu ensaio *A partilha do sensível* Rancière traz noções essenciais para se pensar as novas formas de arte desde o século passado e esclarecer suas relações entre estética e política. E sendo o cinema justamente a tão recente “sétima arte”, que passou por intensas transformações desde sua invenção, estabelecer os regimes de identificação da arte para situar essas noções é fundamental. Ele propõe a existência de um *regime ético* das imagens, um *regime poético* representativo e um *regime estético*, que rompe com regras específicas e hierarquias de temas e gêneros. O *regime estético* das artes “funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma”. (Rancière, 2005, p.34)

E é a partir desse princípio que Rancière vai apontar para o lugar em que a ficção e o documentário articulam-se e passam a pertencer a um mesmo regime de sentido:

Essa articulação passou da literatura para a nova arte da narrativa: o cinema. Este eleva à sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao "real" é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de "ficção", que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos. (...) O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso positivo ou negativo segundo o qual tudo seria "narrativa", com alternâncias entre "grandes" e "pequenas" narrativas. (Rancière, 2005, p. 57-58)

Portanto, quando Rancière discorre sobre a noção de narrativa desenvolvida na contemporaneidade a partir dos processos de criação assumidos nas obras artísticas atuais, é possível verificar o hibridismo de linguagem nos filmes estudados, convergindo com a noção de regime estético proposto por ele, que convoca a possibilidade de encontrarmos o lugar da verdade no limiar entre documentário e ficção:

A noção de "narrativa" nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (Rancière, 2005, p. 58)

Ao expor o processo de realização de *A vizinhança do tigre*, Affonso Uchôa nos instiga a perceber esse engendramento da ficção e da realidade na construção dos personagens/atores do filme, a partir da relação estabelecida com os jovens protagonistas desde o início da seleção dos participantes. Uchôa definiu o elenco da obra e formalizou o convite para seguir no filme apenas com aquelas pessoas com as quais uma relação forte instituiu-se. A ideia era propor uma criação ficcional para eles somente após ter desenvolvido uma convivência e um vínculo criativo e pessoal:

Para mim, na minha cabeça, propor um roteiro, propor uma situação e uma ideia, dependia de eu conhecê-los. Não queria forçá-los a se adaptar a uma ideia prévia minha, mas que as minhas ideias se adaptassem às realidades deles, aos desejos, angústias e ao passado deles. Então esse processo acaba ficando múltiplo. (...) A minha criação partiu deles porque sempre levou eles em conta, foi inspirada neles, mas não só na base: uma inspiração no nível mais intenso, no nível estético e político, no sentido de que é um acordo, e de que não cabe nesse acordo que a minha imaginação traia a realidade deles. A minha imaginação pode ir além do que eles viveram, pode contemplar outros aspectos, situações ou eventos, mas essas coisas

têm que refletir a verdade pessoal de cada personagem, em termos de personalidade, de trajetória, de sentimentos, o que essa pessoa é. (Uchôa, 2023, 12:08; 23:10)

Esse procedimento de realização apresentado pelo cineasta aparece em convergência com a reflexão sobre a performance no cinema a que André Brasil nos atentava no artigo mencionado anteriormente, publicado em 2014 – mesma época em que Uchôa lançava o filme – chamando a atenção para o gesto político paradoxal que eclode em alguns filmes contemporâneos observados nessa dimensão do atravessamento da vida real sobre a cena performada:

Trata-se de manter a estreita ligação e, ao mesmo tempo, a tensão entre o ser e aquilo que o ultrapassa. Em outros termos, em um filme, a dimensão política da performance passa não pelo apaziguamento, mas pela tensão (o caráter muitas vezes irreconciliável) presente na constante transformação do mundo vivido em imagem, do gesto em *mise-em-scène*. (...) Se em alguns filmes contemporâneos preserva-se uma política da performance, é porque, neles, a continuidade com o vivido mantém-se em paradoxal descontinuidade: eles participam, intervêm, derivam da vida dos personagens que o habitam, mas, por meio da ficção, produzem uma transfiguração – leve ou extrema – destas vidas. De todo modo, nem a dimensão documental nem a ficcional se impõem absolutamente de fora uma à outra: os resultados, mais ou menos contidos, mais ou menos contundentes, nascem propriamente de uma relação de imanência: ficção que imana do real e real que se produz como ficção. (Brasil, 2014, p. 142)

Uchôa desenvolveu em *A vizinhança do tigre* um processo de criação em que a narrativa não tinha um fim pré-determinado quando começou a gravar, partindo do acompanhamento e da observação cotidiana dos jovens de seu bairro de adolescência. A vida dessas pessoas seguia seu rumo ao longo dos anos em que o filme era realizado, muitas vezes com situações que acabaram sendo absorvidas pela narrativa e outras que, mesmo gravadas, não foram utilizadas no corte final. Acerca do filme, o pesquisador Érico Oliveira, em sua tese de doutorado *Casa e Vizinhança – Modos de Engajamento: Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras*, também traça uma percepção em conformidade com as noções levantadas por André Brasil ao analisar filmes de cineastas brasileiros contemporâneos em suas relações com territórios e comunidades habitados por eles – seja no presente ou em parte de suas vivências, enfocando as experiências e relações sociais e políticas em cena. Oliveira comenta:

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. (Oliveira, 2021, p.169)

O procedimento de realização nos filmes observados acolhe os movimentos e mudanças presentes no ato das encenações, com proposições ficcionais que partem das vivências dos atores sociais e das transformações inerentes à vida. Assim, tomo de Comolli a dedução acerca da dimensão ética que envolve a relação do cinema com o mundo:

O primeiro e o mais puro dos gestos cinematográficos não é inocente de uma intenção de sentido, de uma intervenção significativa que venha atrapalhar – isto é, transformar a ordem do mundo. Filmar é trazer cinema ao mundo, transformá-lo em cinema. Somente uma ilusão religiosa de transparência e de imanência nos faz crer que nossa relação com o mundo não é, de saída, feita de intervenção, de alteração. E mesmo que filmar se limitasse a captar e gravar, isso já seria, sempre, colocar em relação e construir, tecer, tramar, colar, conjugar: não é necessário que a câmera e aquilo que ela filma sejam montados em conjunto para fabricar uma cena? Nada de escritura, pois, sem manipulação do mundo. Toda a questão é saber como e com que objetivo, por intermédio de que lógicas, em que pensamento sobre as coisas. Tudo é escritura, mas nem todas as escrituras se equivalem e apenas algumas podem pretender, além de sua eficácia, uma honestidade ou autenticidade. (Comolli, 2008, p. 120)

4 NA VIZINHANÇA DO TIGRE E NAS IMEDIAÇÕES DE KEVIN

Nós pertencemos aos filmes que fazemos, quer o realizemos, quer nele atuemos;
não são os filmes que nos pertencem.

Jean-Louis Comolli

4.1 A Vizinhança do Tigre

A primeira cena do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014), do cineasta mineiro Affonso Uchôa, abre com o protagonista Juninho sentado no sofá de um barraco, lendo uma carta escrita à mão para um amigo que está preso. Ele lê em voz alta, narra sobre a vida “do lado de cá”, em liberdade condicional, e sobre como andam os amigos, a vizinhança, o dia-a-dia no bairro. Uma carta ao mesmo tempo íntima e pessoal e que, por outro lado, trata das questões mais básicas e coletivas da sociedade. Aí temos um corte, o título do filme surge na tela preta, seguido de imagens da paisagem do bairro ao amanhecer, antes de entrarmos na narrativa propriamente dita. O longa-metragem narra uma história comum sobre a vida de cinco jovens do bairro Nacional, em Contagem, cidade periférica da grande Belo Horizonte/MG. São rapazes que nunca se afastaram muito de casa, levando uma vida simples – enquanto o cineasta, que viveu grande parte da infância e juventude ali, volta à comunidade para captar uma realidade ao mesmo tempo ficcional e construída a partir da própria vivência dos protagonistas.

Em *A Vizinhança do Tigre*, a imersão é condição fundamental. Foram registradas 130 horas de material ao longo de quatro anos de gravação e o corte final incorpora 94 minutos de duração²¹. Trata-se de uma obra que estabelece o encontro de mundos entre o cineasta e os personagens, abrindo um espaço de ternura e afeto por meio dos atravessamentos de um processo de realização partilhada. Somos absorvidos para dentro das casas dos jovens, de suas conversas, passatempos e brincadeiras.

O diretor comentou, em entrevista à 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul:

²¹Affonso Uchôa comenta em entrevista a Walter Sebastião, repórter do jornal Estado de Minas, quando foi premiado na 17ª Mostra de Cinema de Tiradentes como melhor filme tanto pelo júri da crítica quanto pelo júri jovem da Mostra.

A construção do filme sempre foi pontuada pela mistura da vida (documento) e da invenção (ficção). Me interessava fazer um filme sobre a vida daqueles garotos e mostrar, através deles, a vida no meu bairro. Com isso, evidentemente, eles também contariam a sua própria história, e senti que o mais honesto que eu poderia ser com eles seria se contasse a história deles junto deles, e não filmar a vida deles como algo que existia por si mesma (...) era mais como um documentário, não tínhamos nenhum orçamento para filmar, a equipe era pequena, isso quando eu não filmava sozinho. (Uchôa, 2014)

O professor e pesquisador César Guimarães, em fala após a exibição de *A Vizinhaça do Tigre* no Cineclube da FAFICH²², traz à tona a possibilidade que o filme oferece ao espectador de apreender sensivelmente a experiência desses jovens protagonistas. A relação que temos (espectadores) com eles torna-se muito complexa, justamente porque esse encontro é cortado por uma diferença que ao mesmo tempo nos avizinha e nos separa. É uma experiência de alteridade radical que o filme nos apresenta. O pesquisador ressalta²³ que a grande virtude do filme é ter conseguido adentrar nesses espaços muitas vezes inacessíveis e, sobretudo, ter construído algo com os que habitam esses espaços. Ele comenta em artigo da *Revista Eco Pós – Imagens do Presente*, da Universidade Federal do Rio de Janeiro:

Diante do sistemático apagamento da difícil experiência da juventude nas periferias – como se o seu tempo fosse condenado a desaparecer, em nome das práticas punitivas da criminalização e da “correção” dos “menores de idade” – o filme lança mão dos registros interiores e da prolongada duração dos planos. Tais procedimentos expressivos nos expõem à riqueza sensível que eles retiram dos lugares que habitam. Jogamos com esse duplo sentido: por um lado, a vida dos jovens é exposta, reconfigurada pela sua passagem ao filme (o devir que os alcança), pela sua passagem pelo filme (que tem para eles valor de travessia, de prova realizada); e por outro lado, de maneira complementar, os espectadores também são expostos à crueza das formas de vida que se reinventam diante deles, animadas pela performance dos personagens. (Guimarães, 2017, p. 21)

Nesse sentido, podemos ficar um tanto desconfortáveis enquanto o jovem Maurício, apelidado de Menor, está sozinho, em silêncio, no escuro da pequena sala de sua casa fumando crack, atento aos ruídos ambientes que soam pela janela. É uma cena de quatro longos minutos de duração, cuja diegese nos instiga uma sensação de lentidão ao encarar o olhar vazio do jovem rapaz, em um cenário contido, sem trilha sonora, em planos médios e

²² O Cineclube da FAFICH é um espaço de exibição e discussão promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. As conversas e debates estão acessíveis por meio do canal no youtube: <https://www.youtube.com/@cineclubefafich7036>.

²³ A discussão sobre o filme *A vizinhaça do Tigre* após a exibição no cineclube da FAFICH com a participação de César Guimarães e do cineasta Affonso Uchôa foi gravada em grande parte e pode ser encontrada no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=KIr66TWPvjc>

fixos que nos escancaram uma situação extremamente íntima. Somos impelidos a olhar – e olhar junto com outros – o que está enraizado, mas escondido, no cerne de uma sociedade destrocada, e está silenciado. A atenção minuciosa com que ele prepara o cachimbo de crack, concentrado na tarefa, nos incomoda ao ponto de nos fazer sentir invadindo o ambiente da cena, como se estivéssemos na sala com ele, porém invisíveis. Quase espectadores fantasmas, impossibilitados de intervir e impedidos de não ver.

Imagens 01-06 – Menor e o cachimbo.



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

A presença paradoxal da câmera, salva de opressão, deixa os personagens livres para atuar e simultaneamente posiciona-se tão próxima aos corpos, como pode ser observada em uma longa sequência, desde o momento em que Menor e Neguinho brincam de pintar o rosto

com corretivo escolar em frente ao espelho, enquanto caçoam e deboçam um do outro, até dançarem funk em um cômodo mínimo diante de uma câmera fechada que quase toca os jovens enquanto se movimentam. Ao mesmo tempo, ela parece não estar lá, a situação entre os amigos flui natural e espontaneamente, diante de uma câmera na mão em um possível “take único”, dançando junto com eles sem intimidar – e nem aparecer. O espectador é absorvido para o olho da máquina, praticamente hipnotizado pelos dois amigos. Aqui Comolli, quando escreve sobre “aqueles que filmamos”, aponta para essa medida que implica a relação do cineasta com os personagens: não é possível pegar o ator desprevenido, pois a câmera é um objeto que se impõe, chega antes de qualquer coisa. Ele aponta, no entanto, que o acaso “faz com que eles, por conta própria, nos peguem desprevenidos. O homem sabe que é filmado, ele sabe confusamente o que filmar significa, o que ele não sabe muito bem é que nós, os filmadores, não sabemos nada sobre o que ele vai fazer” (Comolli, 2008, p. 54-55).

Assim, ele destaca como a construção da relação deve partir de filmar de dentro dos grupos, sem tentar dissimular qualquer presença, “com a maior proximidade possível, a câmera ao alcance daqueles que ela filma, objeto perto de seus corpos, presença tátil (e não unicamente regida pela ordem do olhar)”. (Comolli, 2008, p. 55) O pesquisador Luís Flores, em dissertação de mestrado sobre a obra do cineasta alemão Max Ophüls (1902-1957) reflete sobre a construção da *mise-èn-scene* em convergência com a proposta de Comolli:

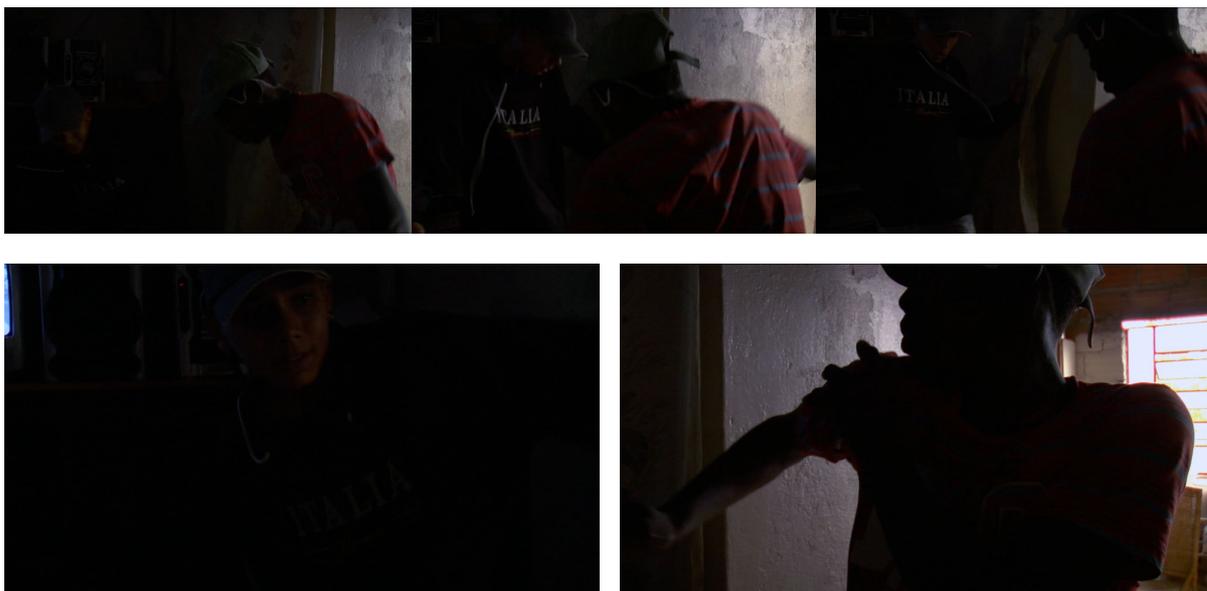
No encontro com as imagens, é preciso guardar sempre uma dupla atitude entre a distância justa e a proximidade irrestrita, buscando-se, por um lado, conhecê-las de perto, no corpo a corpo, e, por outro, olhar para elas, deixá-las falar. Nesse sentido, a *mise-en-scène* se torna um operador analítico central para se estudar as formas de organização das obras, ao permitir, em sua intimidade radical com a matéria sensível, a reflexão sobre os modos pelos quais o cinema se constitui e se deixa atravessar por forças primordiais da existência humana. (Flores, 2015, p. 20)

Imagens 07-08 – Passinho.



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Imagens 09-13 – Passinho.



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Ao longo do filme, praticamente não aparecem as mães dos personagens ou outros adultos. Apenas a mãe de Juninho, Dona Isaura, participa em esparsos momentos: bastante calada e com um olhar apreensivo, captamos a angústia de quem vive prestes à iminência da perda de um filho – que já foi preso, como sabemos por sua leitura da carta na sequência inicial. Agora ele recebe uma correspondência de outra ordem: uma intimação para comparecer ao tribunal sob risco de ser novamente encarcerado.

Dona Isaura aparece de modo geral sozinha em quadro, sempre em casa, nos afazeres domésticos, silenciosa, com um semblante sério. Apenas em dois momentos ela está com o filho: no primeiro deles, sentados na porta de casa, Juninho faz as unhas das mãos da mãe, porque ela precisa ir à igreja e a manicure não estava disponível. Em gestos mínimos e poucas palavras, comentam sobre o barulho de tiros que parecem ter sido disparados ao longe no morro. No segundo momento, ao arrumar a casa e ver a carta da intimação de Juninho sobre uma mesa, Dona Isaura enche um copo de água, reza em silêncio, então chama o filho e só aí eles aparecem juntos. Ela entrega a água ungida para que ele beba e tenha proteção em seus caminhos. Depois aparece novamente só, em câmera fixa, sentada sobre a cama, com olhar reflexivo.

Affonso Uchôa explica que todo o processo de encenação desenvolvido com Juninho e Dona Isaura reflete a percepção que o realizador tinha sobre a preocupação da mãe com a possibilidade de que o filho pudesse estar retornando ao mundo do crime e não conseguir se

expressar quanto a isso. Então uma cena foi criada para compor a história do personagem, com função ficcional clara, a partir de uma criação conjunta do texto baseada em uma abordagem dramatúrgica, à medida que a cena era concebida:

Tem esse outro lado de roteirização do filme e existe uma coisa que é o meio do caminho (...) Era uma percepção minha de que a Dona Isaura estava vendo o filho dela flertando com o retorno à criminalidade, e eu criei uma cena para que a mãe pudesse dizer algo para o filho que ela não conseguia dizer na vida real. Porque eles têm uma dificuldade de diálogo, o filme interditava esse tipo de abertura e de conversa com a mãe, então é como se fosse uma espécie de ficção catalisando. Não só se inspirando em algo real, mas catalisando o movimento que na vida real já não seria possível de cumprir, que só pode ser cumprida através da própria ficção. (Uchôa, 2023, 19:30)

Imagens 14-15. Manicure em Dona Isaura.



Imagens 16-19. Água unvida.



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

A partir daí, vemos a construção da trajetória de Juninho no filme, que oscila entre conseguir um trabalho honesto – e acaba ajudando o amigo Adilson na obra de construção da sua casa – e a necessidade de conseguir uma quantia alta e rápida de dinheiro para pagar a arma dos traficantes, apreendida pela polícia quando ele foi preso. Esse enredo vai sendo desenhado em conjunto com as vivências cotidianas dos personagens que Affonso captou ao longo dos anos de gravação, e o que é real e o que é ficção é amalgamado em uma trama que o pesquisador Érico Oliveira descreve como um duplo movimento:

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. (Oliveira, 2021, p.173-174)

Ao estabelecer primeiro uma relação sólida com os personagens, a partir de muita observação e acompanhamento do cotidiano antes de “propor ficção”, o cineasta adota duas frentes de encenação em conjunto com eles: com Juninho estabelece um caminho mais dramaturgico²⁴, com textos estruturados e construídos por meio de muitos *retakes*, bastante insistência e repetição. Com Neguinho e Menor, independentemente de terem sido pré-elaboradas no papel, o diretor criava situações hipotéticas a partir de percepções sobre a realidade dos meninos (seja um evento, algo que tenha visto ou escutado) e sugeria uma proposta de encenação amparada nas vivências cotidianas. Assim, os jovens reagem a essa proposição com uma intervenção pontual do diretor, voltada mais para o encontro da *mise-en-scène* no espaço filmico do que para o teor do texto:

onde ela (a cena) vai ser feita, qual é a angulação, de que maneira a imagem vai se relacionar com o corpo. Um diálogo menos ligado no texto e mais na imagem, para poder capturar a reação deles à minha provocação cênica, à minha provocação dramaturgica. (...) É um tipo de processo em que a ficção, vamos dizer assim, o meu trabalho com eles, o trabalho de roteiro narrativo é mais perceber a realidade, criar uma situação que reflete essa minha percepção e lançar para eles como uma

²⁴ Affonso Uchôa explica que a colaboração entre os atores reflete em algo que perpassa por todos os filmes do diretor: os diálogos criativos e a direção nunca são iguais para todos os atores. Durante o processo de roteirização já era possível perceber que o diálogo e a parceria estabelecidos com o Juninho conduzia mais à ficção, enquanto com o Menor e com o Neguinho, era baseada mais na improvisação e no corpo. (A conversa sobre o processo de realização do filme foi gravada em julho de 2023 e publicada no *youtube* em três partes, podendo ser acessada em: <https://www.youtube.com/@carolgontijo8063/videos>)

provocação para eles reagirem e eu ir com a câmera atrás da reação deles, registrando essa reação ficcional a algo que surge a partir do que eles mesmos viveram. (Uchôa, 2023).

Assim, na primeira cena de brincadeira entre os dois jovens, Neguinho simula atirar com um cabide virado ao contrário, dizendo que vai metralhar todo mundo, deitado relaxadamente na cama na casa do amigo Menor. Pouco tempo depois, ele cata laranjas em um terreno baldio com Juninho e os dois começam a atirar tijolos e pedaços de paus nas árvores e muros, brincando de rebater blocos e pedras com os troncos e ripas de madeira. Em sequência posterior, ambos combinam um duelo e passam a lutar com pequenas facas de cozinha e espetos de churrasco. Um misto de tensão e brincadeira que chega ao extremo de uma rendição com o ferro pontiagudo prestes a furar os olhos de Neguinho, em uma imobilidade forçada por Juninho. Finalmente, na última meia hora do filme, Neguinho aparece mais uma vez com Menor, brincando de pega-pega num lote vago nas redondezas do bairro com um facão e uma arma de fogo. Discutem se devem ou não atirar de verdade, já que o barulho poderia atrair a polícia e “queimar” o local que eles frequentam. Essa gradativa apresentação de jogos truculentos, entremeados às conversas e situações vividas pelos jovens, acompanha a progressão da brutalidade das brincadeiras e da periculosidade dos objetos que eles simulam como armas – até chegarem ao uso de um revólver no quarto final do filme.

Pode-se aventar que durante o processo de anos e anos de encenações da vida dos jovens – para depois se partir para um roteiro de montagem – essa composição intercalada com imagens do crescimento da agressividade dos jogos ao longo do desenvolvimento da narrativa não tenha sido pré-concebida pelo autor, mas que essa construção tenha sido forjada posterior à captação das imagens, já no momento da edição.

Imagens 20-21. Brincando de atirar com cabide. (10'15'')



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Imagens 22-23. Brincando de arremessar e rebater pedras, ripas e tijolos. (14'10'')



Imagens 24-25. Duelando com facas de cozinha e espetos de churrasco. (22'50'')



Imagens 26-27. Brincando de pega-pega com facão e revólver. (66'50'')



Fonte: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014)

Esse exemplo demonstra que o longo percurso de construção do filme, em anos de busca por financiamento do projeto em paralelo à uma produção independente, proporcionou a constante transformação no objeto fílmico, quase tornando as “obras vivas e mutáveis”, realizadas no extenso tempo em que o diretor acompanhou e gravou a realidade dessas pessoas tão próximas, sem controle do que estaria por vir. Comolli descreve:

De fato, as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas. Elas se encarregam da *mise-en-scène*, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências, com suas maneiras de dar sinais. E elas não são idiotas: sabem muito

bem fazê-lo. (...) elas decidem se movimentar ou não, ocupar o espaço de uma maneira ou de outra, aguentar a duração, estabelecer sua respiração. (...) Quando nos interessamos por elas diferentemente, de perto, quando lhes atribuímos a responsabilidade de sua *mise-en-scène*, da produção de sua imagem, tudo muda. (Comolli, 2008, p. 56-57)

Sendo assim, o encadeamento narrativo parte de um jogo processual com os personagens em paralelo à captação de horas e horas de reencenação da vida real para, em um segundo momento, proceder à formatação do roteiro e à organização da edição das imagens. Há uma reordenação dos procedimentos e etapas que compreendem a realização de uma obra cinematográfica no caso desse filme. Se por um lado é evidente a composição cuidadosa e minuciosamente construída de cada quadro, por outro, o imponderável devir da realidade é abraçado.

O cineasta explica em conversa gravada em julho de 2023 que, após mais de seis meses de registro de vários personagens e da vida do bairro, em um processo de acompanhamento íntimo da vida dos jovens e já com cerca de 35 a 40 horas de material captado (em posição basicamente de observador) é que ele avançou na estruturação do roteiro:

Me senti em condições de dar um passo adiante no processo e consolidar algo que era fazer uma espécie de roteiro que me guiaria para a continuidade do processo do filme. O meu desejo era de que a partir daí seria possível evoluir a nossa relação criativa e eu traria sugestões de cenas e situações para filmar, e não mais ficaria só observando o cotidiano natural deles. Eu queria adicionar, a partir desse roteiro, algo de ficção, nem que fosse uma proposição de cena, de situação para a gente gravar. E aí eu faço um primeiro esboço e revejo todo o material que eu tinha gravado até então. (...) Eu compreendo esse roteiro (e na verdade quase todos os roteiros dos meus filmes são assim) como uma carta de navegação. Não significa que a gente tem que passar exatamente e só fazer o que o roteiro determina. Mas ele guia a nossa navegação. Agora, para onde o barco vai, depende do mar, depende do vento, depende de um monte de coisas que a gente não controla, mas pelo menos indica para onde a rota está caminhando. (...) É uma guia, é uma rota, é um mapa, mas não é uma camisa de força, não é uma corrente, não é uma prisão. (Uchôa, 2023, 13:49; 05:37)

Nesse sentido, uma experiência carregada de forte dose documental é amarrada a um universo que ao mesmo tempo é inventado e ficcionalizado junto com os protagonistas. O mundo dos jovens aparece carregado por uma intensidade que atravessa os corpos, entendendo aí não só as atitudes, mas também as falas e expressões.

Érico Oliveira comenta, sobre o engendramento da realidade e da ficção no caso da forma de trabalhar a encenação no filme:

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. (Oliveira, 2021, p.173)

A obra acaba por instaurar, assim, uma metodologia de filmagem cujos procedimentos passam ao largo do padrão de produção da indústria cinematográfica. Não somente pela questão dos poucos recursos que atrasam as finalizações de grande parte dos filmes brasileiros independentes, mas pelo próprio modo de desenvolvimento das narrativas, que transcorrem concomitantemente com a captação e em paralelo à imponderável realidade vivida por todos ao longo dos anos – equipe e personagens.

A obra de Affonso Uchôa reflete um universo habitual do diretor, e dá a ver em sua dimensão sensível o mundo de anônimos excluídos, possibilitando religar as formas do cinema às formas da vida social. Em entrevista à Maria Chiaretti e a Mateus Araújo em 2020, o realizador comenta a forte influência do cineasta português Pedro Costa, explicando como é inegável a força do cinema dele, e do cinema português como um todo, sobre a produção mineira:

Eu acho que esse flerte com o cinema português é uma espécie de doença, que contaminou (no bom sentido) todo o cinema mineiro. A influência portuguesa é muito forte na ficção mineira. Esboçando uma pequena teoria, acho que esse momento da cinefilia da cidade com esses espaços de exibição e discussão ajudou a mudar o perfil do cinema feito em BH e Minas Gerais. Até então, a gente tinha uma cinematografia da franja, muito focada no vídeo, nas artes plásticas, nos experimentos visuais (aí incluídos os documentários), e eu acho que esse caldo cultural modifica isto e ajuda o cinema mineiro a se encaminhar mais fortemente para a ficção. O que não era tão presente até então. A geração imediatamente anterior à minha, por exemplo, é a do coletivo Teia, ligada ao documentário, às artes plásticas, ao vídeo experimental, com outras referências. Acho que a minha geração vem com outra bagagem e isso tem relação com esse momento da cidade, com esses espaços de discussão. E mesmo o documentário que informou minha geração é outro. Não é o da passagem dos anos 1990 aos anos 2000. É um documentário mais político, com um diálogo de identidades, um questionamento do lugar de quem filma e quem é filmado, uma reflexão maior entre as posições básicas do documentário. (Uchôa, 2020, p. 194-195)

A experiência estética que *A Vizinhaça do Tigre* proporciona, de forma semelhante à dos filmes do cineasta português Pedro Costa²⁵, não oferece ao espectador modelos edificantes ou mensagens arrematadas em uma instrução pedagógica. Traz, por outro lado, uma poética complexa, de construção de afetos e relações sociais. Victor Guimarães, em artigo para a revista *Cinética*, ressalta que:

há uma mirada que exhibe um desassombro completo diante do que se filma: nada do que é usualmente visto – de um ponto de vista distanciado e burguês – como uma diferença a ser celebrada em si mesma (uma condição, um traço, um sotaque, um modo de vida existente na periferia) é tomado como matéria a priori filmável, como gesto suficiente. A ideia da vizinhança aqui é crucial: o filme de Affonso Uchôa consegue a proeza de ser (finalmente) vizinho de seus personagens e de seu espaço, de se mover entre eles com uma desenvoltura impressionante. (Guimarães, 2014.)

São proposições que dialogam com a reflexão que Rancière faz sobre o cinema como sendo o lugar de se redividir o sensível, de partilhar com aqueles que são filmados o que se filma. Cada filme, cada escritura, cada obra irá fazer o seu recorte dos espaços e dos tempos, mas dando a ver o "invisível", esse mundo que a priori é colocado à parte. Deve haver reciprocidade e deve haver cisão, ao mesmo tempo, coabitando a obra.

Na apreciação do cinema de Pedro Costa, Rancière traz a ficção como um lugar de testemunho do real, fazendo uma analogia entre documentário e ficção, colocando o documentário no lugar da passividade, dos que padecem na situação, versus a ficção no lugar dos agentes, daqueles que tomam posicionamento diante da situação. A forma cinematográfica pode aqui ser inserida no interior da experiência política da estética, religando as formas do cinema às formas da vida social – e não enxergando o cinema *no lugar* da "história do cinema" e da cinefilia, como costumamos ver, analisar e pensar os filmes.

É o que também alcança a obra de Affonso Uchôa que, assim como Costa, utiliza atores da própria vida e da comunidade da qual faz parte num cinema que transforma o contexto em cena e é ao mesmo tempo transformado por ele. Os elementos do filme quebram as formas já estabelecidas, fazem circular coisas novas. O discurso cifra um outro mundo sensível e não uma divergência entre gêneros e modelos representativos. Os cineastas demonstram ternura e respeito pelas comunidades que filman, por seus mistérios e pela

²⁵ O Ensaio *Política de Pedro Costa*, de Jacques Rancière, elucida um procedimento narrativo e estético que o cineasta português realiza ao se colocar dentro das comunidades filmadas por meio de um processo de construção extenso e cuidadoso, em um período prolongado de tempo, edificando uma relação íntima e de confiança com os protagonistas documentados. Forma que notadamente inspira o método de trabalho de Affonso Uchôa em seus filmes.

densidade presente naqueles locais. Compõem personagens que embaralham completamente as noções de verdade e ficção. É uma transformação política que rompe tanto com a forma de fazer quanto com a forma de fruição, de receber e perceber as obras.

O trabalho de Costa, cujos filmes abordam essencialmente situações que estão no centro dos atuais desafios políticos (explorados das antigas colônias africanas, operários com famílias destituídas, homens que são despejados de suas casas), inspira claramente a obra de Uchôa, que realiza uma aproximação sólida dos jovens de sua vizinhança, adolescentes que vivem a vida de seu bairro, brincam, divertem-se, matam aula, procuram “bicos” para ajudar na renda de casa em meio a uma sociedade desigual e excludente. Jacques Rancière reflete:

Uma situação social, porém, não basta para fazer uma arte política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos. De hábito, acredita-se que é preciso acrescentar um modo de representação que torne essa situação inteligível como efeito de certas causas e a mostre como produtora de formas de consciência e de afetos que a modifiquem. (Rancière, 2012, p. 147)

Rancière atesta a força da imagem para alavancar um gesto político. Quando pensamos sobre os objetos estéticos e sobre o mundo político podemos aventar que o geralmente empurrado para o domínio da invisibilidade, quando toma voz, passa para o domínio político. O autor coloca em questão como a arte poderia modificar o regime do sensível até então estabelecido, ser uma forma de redistribuir esse "mundo": "A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo." (RANCIÈRE, 2005, p.17)

A Vizinhança do Tigre demonstra a potência do cinema como arte que, no auge da hegemonia da indústria midiática que domina todas as audiências, ainda pode ser subversiva e provocar mudanças significativas no pensamento do público sobre as questões éticas e políticas da contemporaneidade.

4.2 Kevin

Kevin, de Joana Oliveira, é um filme sobre o reencontro da cineasta com a ugandense Kevin Adweko. Vindas de realidades bem diferentes, elas se conheceram em uma viagem para a Alemanha na época de estudantes e a amizade perdurou ao longo do tempo. Após vinte anos do retorno ao Brasil, a cineasta resolve fazer uma viagem à Uganda, onde Kevin está estabelecida com os filhos após se separar do marido alemão, que ficou no continente europeu.

Durante a viagem, as amigas buscam semelhanças e diferenças numa relação de afetividade e troca. Categorizado como gênero documentário em sua estreia em janeiro de 2021, a diretora explicou que a ideia de realizar o filme nasceu da vontade de rever a amiga e falar sobre essa amizade:

Seria uma auto ficção, com parte de documentário. (...) Na primeira vez, ficamos três semanas na Uganda, e na segunda vez, foram duas semanas. Isso pode parecer muito, mas é pouco, porque a gente nunca impôs um sistema de filmagem de ficção. A gente foi no tempo dessa família. (...) Um dia, chegou o avô das crianças da Alemanha para visitá-las. Eu não poderia dizer ao avô que se afastasse, de jeito nenhum. Eles precisavam de alguns dias juntos, então nós saímos por um tempo. Essa é a construção de um filme vivo, e precisamos respeitar isso. Essas duas mulheres se tratam como personagens, mas impomos limites de até onde podemos ir. Diversos momentos foram vivos, como suspensões de tempo entre as conversas e a vida presente: a feira, levar as crianças na escola, a Kevin querendo participar de uma corrida, e chegando no final, só ela e o carro da polícia escoltando. Em meio a todas as dificuldades, é o caminho que importa.”²⁶

Tratado como documentário, Joana Oliveira realiza um filme carregado de forte dose ficcional, ao tentar roteirizar, de antemão, o encontro com Kevin. Assim como Uchôa, a cineasta realiza uma íntima construção com as personagens, porém, nesse caso, a autora se circunscreve na matéria fílmica produzida de forma a protagonizar a realidade concebida na companhia da amiga. Diferente de *A vizinhança do tigre*, cujo cineasta/câmera coloca-se em relação íntima com a *mise-en-scène*, mas sem aparecer ao espectador, a diretora protagoniza em conjunto, revelando-se em cena desde o início, habitando a história vivida no passado e construída no presente das filmagens.

²⁶ Joana Oliveira expõe o longo processo de realização do filme em entrevista a Bruno Carmelo no website “Papo de Cinema”, quando o filme estreou na 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2021. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/kevin-a-gente-fugiu-de-todas-as-formas-de-exotizar-a-uganda-explica-joana-oliveira/>

A autora pensou a concepção do filme como uma proposta de documentário com “chaves de ficção”, em que toda a fabulação foi idealizada para que o filme crescesse enquanto representação da realidade, assumindo procedimentos ficcionais – tais como uma estruturação minuciosa do roteiro e da narrativa, enquadramentos marcados e encenação planejada. Ela comenta durante uma conversa com o Cineclube Cinefilia, do Rio Grande do Sul, em julho de 2023:

Os documentários também “enganam” que as coisas são muito espontâneas, mas elas não são. A partir do momento que você coloca a câmera na frente de alguém ela já se arruma, as pessoas conversando com câmera ligada têm outras posturas. (...) No caso de Kevin é a história de duas personagens reais que tem muito de espontâneo mesmo. Entretanto, é uma *posta em cena*, tem muito de ficção, um rigor de querer manter essa quarta parede. E por que? Porque o tempo todo quando escrevi o projeto eu queria que as pessoas tivessem uma sensação de intimidade, de quase intrusão na relação das duas. Eu queria que fossem duas amigas que sentam pra tomar café na cozinha e ficam lá a tarde toda, misturam o almoço com o café da tarde e vai indo... batendo papo... E pra criar essa sensação a ideia era essa câmera que fica ali assistindo essas duas em uma conversa gigantesca. (Oliveira, 2023, 18:33)

Não havendo qualquer quebra da quarta parede, preserva-se a dimensão da *mise-en-scène* que separa o mundo da representação do mundo “real” em que nós, espectadores, nos situamos. A partir daí é possível reconhecer um aspecto importante da perspectiva híbrida da obra. Se não há interação com a equipe de filmagem e com a câmera que possa denotar uma perspectiva de *intenção assertiva* – como referida por Carroll – a ser tomada pelo espectador, por outro lado, são mulheres abrindo-se em franca exposição, numa relação sincera e corajosa que também não dá indícios de uma situação fabulada.

Pode-se observar no filme uma alternância de duas conjunturas estéticas. Uma formada por momentos em que a câmera está em volta das ações das personagens, acompanhando as vivências individuais de cada uma – Joana transitando de moto pela cidade, indo ao comércio de artesanato, seu passeio ao Rafting; Kevin participando de uma corrida local e chegando acompanhada por um carro de polícia – ou de ambas, como a caminhada pela feira de comidas e o caminho até a escola de Jerica, filha de Kevin. Outra constituída pelos instantes de reflexão e conversa das duas amigas, com a câmera muito estática e um enquadramento precisamente composto, desde a chegada de Joana, na sala, mostrando fotos – com o som das crianças fora de campo – até os momentos na cozinha e à noite na varanda, além da conversa no parque sobre aborto e maternidade. Essas situações são também as que, em termos de roteiro, empregam uma estrutura de *intenção* das cenas, de forma propositiva

compartilhada, em que podemos observar um direcionamento dos temas e assuntos abordados nas conversas, mas sem diálogos previamente escritos ou falas a serem seguidas. Nos termos do cineasta e professor Rafael Conde, é o projeto de representação presente no roteiro que vai estruturar o filme:

Já no campo do cinema, desde sua invenção, devido talvez a questão primeira da presença da câmera e sua intervenção sobre a cena, relegou o texto a um plano secundário em relação aos modos de representação e ao papel de seu encenador. (...) Na práxis cinematográfica, o roteiro é projeto, uma história, um plano de trabalho, peça dominante no filme narrativo clássico industrial e simples referência no cinema autoral, ou mesmo inexistente em um drama mais recente, mas sempre fadado ao desaparecimento ou esquecimento. (CONDE, 2014, p.157)

Oliveira escreveu a primeira versão do roteiro em janeiro 2013 e as conversas e propostas sobre o filme duraram quatro anos e meio antes da primeira etapa de filmagens na Uganda, em setembro de 2017. No primeiro momento, com uma equipe reduzida de cinco pessoas do Brasil e duas da Uganda, o grupo chegou para ficar três semanas consecutivas em uma casa alugada vizinha à de Kevin. Sem recursos para pesquisa prévia à viagem, a primeira semana foi utilizada como uma pré-produção concomitante com a observação e investigação local, a fim de adaptar no roteiro novas situações imaginadas para promover a sensação das protagonistas estarem na Uganda vivenciando juntas várias experiências. Ao longo de 13 dias foram rodadas de uma a duas cenas por dia, no máximo.

Depois que a equipe retornou ao Brasil, a diretora reuniu-se com a montadora, Clarissa Campolina, para tentar fechar um primeiro corte e, a partir daí, poder roteirizar a continuação, a ser produzida em nova viagem. Nesse momento de amadurecimento sobre o material gravado, enquanto buscavam recursos para alavancar a produção, Joana Oliveira contratou a roteirista Laura Barile e a colaboradora Tatiana Carvalho Costa para analisarem o roteiro e checar o que estava faltando. A cineasta lembra que foi chamada a atenção²⁷ sobre serem duas personagens protagonizando, para além de uma diretora em face de uma protagonista. Oliveira precisava reconhecer-se como parte integrante daquela história e desconectar-se do primeiro roteiro, criado anos antes. Foi a partir da percepção de que faltava um tanto da história e da vida da própria diretora – e que o filme era sobre a viagem de Joana

²⁷ Joana recorda o longo processo de roteirização da obra em conversa no bate-papo online do Cineclubes Cinefilia, do Rio Grande do Sul, gravada em 15 de julho de 2023 e disponibilizada pela cineasta para essa pesquisa por meio do link: <https://drive.google.com/drive/folders/1wHHNASfIBDXYPFJvJ0HRjSCUijnfuPoP>

para a Uganda – que elas resolveram construir o contraponto da outra protagonista, a matéria que constituía a personagem Joana, fundamental para embasar e empregar consistência a ela.

Somente então uma segunda etapa de gravações foi realizada em Belo Horizonte, no primeiro semestre de 2019, quase dois anos após a viagem, e uma terceira na Uganda, um mês após rodarem no Brasil. Quando as filmagens aconteceram nesse ano, o pai de Joana já havia falecido.

Eu refaço essa cena, mas, por que chamo de documentário, se fui para uma sala de clínica pra encenar e aquele não era meu pai? Mas é muito interessante porque eu chamei um dos melhores amigos do meu pai para fazer, eu coloquei a roupa do meu pai, sentei na mesma sala que o meu pai tomava quimioterapia, contando os mesmos casos que eu contava para o meu pai. E então, por mais que ali fosse uma construção ficcional, tem uma coisa que se conecta com a realidade de um lado muito mágico. Se fosse meu pai eu não daria conta de fazer... (Oliveira, 2023, 35:00)

Imagem 28 – Joana com o pai.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

Na sequência inicial do filme, Joana está em seu apartamento, podando um cacto, depois convalescendo no sofá e o marido chega para oferecer alguma ajuda. À noite eles estão no quarto, ele dorme e Joana digita no *laptop*. Kevin é introduzida ao espectador por meio da voz, em trocas de mensagens de áudio pelo celular de Joana. Pela manhã, ouvimos em *off* outra mensagem, agora de texto, na voz de Joana, enquanto ela aparece na sacada, observando a rua. Esse recurso acontece tal como em *Vizinhança do Tigre*, filme que abre com a carta de Juninho lida por ele para o amigo que está preso, longe do bairro onde Juninho agora se encontra. O jovem narra como está a sua rotina e a dos amigos, e aspira o futuro por vir – do

filme e da vida. No caso de Joana, enquanto ouvimos a mensagem que ela lê para a amiga também distante, do outro lado do oceano, vemos situações do cotidiano da cidade pela varanda de seu prédio, do mesmo modo contextualizando o presente e intencionando uma mudança – algo que possa trazer uma transformação qualquer, que seja uma viagem, movida por uma vontade de encontrar e estar junto, apesar da vida que segue.

Essa primeira parte toda encenada em Belo Horizonte ocupa 11 minutos e 20 segundos antes de a tela apagar-se e o título do filme surgir, com o som ambiente de uma movimentação de pessoas, e então a imagem reabre já no aeroporto, com Joana chegando na Uganda. Assim ocorre também em *A vizinhança do tigre*: a cena de abertura com Juninho no sofá lendo em voz alta sua carta constitui um preâmbulo, antes de o título aparecer sozinho, sobre a tela preta, ao som ambiente de ruídos noturnos da cidade que dorme. A imagem reabre com o amanhecer do dia e vemos a paisagem do bairro emergindo na alvorada.

O segmento inicial de *Kevin* constitui uma *mise-en-scène* previamente elaborada, nada próximo à uma documentação da vida real. Observamos o roteiro construído para contextualizar a personagem da diretora que estará em relação íntima com a amiga ao longo do filme que se desenrolará, mais à frente, na viagem desejada nos diálogos que acompanhamos pelo celular na primeira parte.

Sou a Joana, uma brasileira específica, classe média, professora, que vai visitar essa amiga. É preciso que essa personagem seja contextualizada para funcionar, e o que acontecia antes, quando eu não me colocava dessa forma e não tinha essa parte (gravações feitas no Brasil), ficava uma super exposição da Kevin e eu só olhando, então resolvemos colocar as duas em pé de igualdade pra deixar franco o meu ponto de vista. Realmente quando o filme não tinha a parte de Belo Horizonte, não ficava muito claro quem era essa Joana e tirava o pé de igualdade entre as personagens, além de ficar difícil para o próprio espectador entender o ponto de vista assumido. (Oliveira, 2023, 32:17)

Assim, quando passamos a seguir as duas juntas na Uganda – território de Kevin, desconhecido da diretora – mudamos também nosso eixo perceptivo ao acompanhar as conversas das duas personagens em uma conexão de intimidade e afeto. Essa relação é evidenciada diante da câmera com tal franqueza que legitima, agora, uma percepção de realidade documentada. É como se a ficção inicial da narrativa servisse para nos preparar para o universo intimista a que estaremos colocados logo adiante, de forma tão profunda e sensível que provoca uma mudança de chave do que Noel Carroll chama de *intenção-imaginativa*, em um primeiro momento, para *intenção-assertiva*, em um segundo momento. Porém, essa transposição acontece de forma concomitante, dando o tom híbrido da narrativa que fascina o

espectador, e que, de repente, sente-se de fato dentro daquela janela para o mundo de Kevin e Joana, em uma observação realmente próxima:

Gosto de trabalhar a memória. A Luana, produtora do filme, me perguntava: Joana, quem guarda um maço de cigarro durante anos? Talvez eu seja meio acumuladora! Mas penso no que esse objeto significa dentro da minha memória afetiva. As fotos dão uma ideia do tempo que Kevin e eu somos amigas: não é preciso explicar muito o tempo quando temos uma foto dela tão novinha, saindo da adolescência. Depois tem duas fotos de 2005. Essa é a marca do tempo, é o real que cruza com a chave ficcional. É essa briga de linguagens: não é preciso definir o que é documentário, o que é ficção. (Oliveira, 2021)

Assim como em *A vizinhança do tigre*, percebe-se um procedimento em que a confiança entre as partes – quem filma e quem é filmado – é requisito para que a *mise-en-scène* possa acontecer, pois as personagens abrem-se diante da câmera em seu foro mais íntimo. Trata-se de um modo que carrega com intensidade uma reciprocidade entre as pessoas e o mundo em que habitam, em que a participação da autora/cineasta/personagem no ambiente que filma é ativa e transformadora da realidade construída. Há uma devolução da riqueza sensível para o olhar do espectador, que é abraçado tanto na forma do afeto e da empatia, como também de modo reflexivo, não há como relegar a realidade que nos é devolvida.

Essa forma de trabalho denota outra relação com o tempo de produção: é preciso construir *em cena*, durante a captação. Bem diferente de uma estrutura de *set* de ficção, em que atores entram para executar o que está previamente ensaiado, preparado e, assim, postulado nos planos de filmagem e “ordens do dia”, com gravações de inúmeras cenas em turnos de 12 horas. Joana explica²⁸ que, ao bater da claquete, longos *takes* de 45 a 50 minutos eram rodados antes de cortar. Tomadas extensas, que muitas vezes ocupavam o dia inteiro de preparo e realização, além de várias interrupções por parte de Kevin, pausas que as retiravam do *set* para ajustes de conversas em separado, enquanto a equipe aguardava. A relação de construção das cenas foi imbuída dessa abertura por parte de todos os colaboradores, equipe e personagens, consistindo um filme vivo, acontecendo no momento das gravações. E é também por esse motivo que a diretora sempre a considerou uma obra documental: por mais que os temas fossem premeditados, as conversas eram espontâneas e rolavam no instante das filmagens.

²⁸ Em conversa no bate-papo online do Cineclube Cinefilia, do Rio Grande do Sul, gravada em 15 de julho de 2023 e disponibilizada pela cineasta para essa pesquisa por meio do link: <https://drive.google.com/drive/folders/1wHHNASfIBDXYPFJvJ0HRjSCUijfnfuPoP>

Retomamos André Brasil, quando ressalta o caráter performativo das imagens contemporâneas como condição das experiências vividas e encenadas diante da câmera:

Hoje, mais do que nunca, a imagem faz conviver com sua dimensão representacional, uma dimensão performativa: ali, se performam formas de vida. Seja na mídia, nas artes visuais ou no cinema, não são poucas as experiências em que as imagens parecem não apenas representar ou figurar – não apenas, ressaltamos logo – mas inventar, produzir formas de vida, estas que mantêm com a obra uma relação de continuidade (em certos aspectos) e descontinuidade (em outros). Isso nos permitiria afirmar que as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, forma de vida e forma da imagem. (Brasil, 2014, p. 133)

Imagem 29 – “Philip Morris!”



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

Imagem 30 – À noite.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

Podemos dizer que o que torna possível – ou ao menos facilita – esse aspecto de intimidade acentuado entre as personagens em cena (e que transborda ao espectador) é a relação com toda a equipe envolvida, composta não por profissionais usualmente contratados, mas por colaboradores que já possuem uma estreita relação pessoal com a diretora e com a personagem central. Para a primeira viagem a Uganda, optou-se por uma composição enxuta do grupo que iria compor a equipe, somado a dois produtores locais indicados por Kevin e próximos a ela. A câmera foi feita por Cristina Maure, que era sócia e parceira da diretora há dez anos; a produção executiva por Luana Melgaço, uma das melhores amigas e produtora experiente; e a captação de áudio, o desenho e a edição de som por Gustavo Fioravante, marido de Oliveira.

A diretora relata que sempre deu muita atenção à questão sonora nos filmes documentários e que já havia trabalhado com Gustavo Fioravante antes de serem namorados. Ele estudou na mesma escola que Oliveira, em Cuba, a Escola Internacional de Cinema e TV – EICTV, que dá grande destaque à cátedra de áudio. Várias decisões narrativas foram tomadas a partir da referência sonora, como a apresentação de importantes personagens – a própria Kevin é introduzida por sua voz nas mensagens de celular – ou a transição diegética para novos ambientes. A passagem da primeira parte, no Brasil, para a Uganda, acontece quando adentramos a cena do aeroporto pelos ruídos ainda em tela preta, como já foi comentado. E também os filhos de Kevin são identificados pela primeira vez quando os escutamos, no extracampo da cena da chegada de Joana que, sentada ao redor de uma mesinha, abre a bolsa que traz com objetos e recordações. Centralizadas em um plano fixo, as duas conversam animadamente e, de repente, ouvimos um barulho, assim como elas, que subitamente silenciam e olham para fora do quadro. Ouvimos crianças falando alto e objetos caindo, algum dos filhos parece acidentarse. Em um sobressalto, Kevin quase levanta da cadeira, olhando na direção da cena que acontece no extracampo e que somente ouvimos, pois a câmera não se move. Ela não chega a sair para acudi-los, mas inicia um diálogo em alemão por alguns segundos e, ao constatar que está tudo bem, volta a conversar com Joana em inglês, língua que utilizam ao longo de todo o filme.

A trilha sonora também é trabalhada em consonância com a linguagem que conduz o procedimento narrativo em evidência. Quando Joana está em Belo Horizonte, dirigindo ao sair do hospital após visitar o pai doente, ouvimos uma composição instrumental que acompanha o olhar reflexivo da personagem no trânsito, dentro do carro. A trilha musical

funde-se, na sequência, ao som do aeroporto captado *in loco*, e seguimos então no modo documental sem trilha, apenas com os sons ambientes, que muitas vezes pautam a introdução de algum novo cenário ou personagem.

Quando a família viaja para a casa da mãe de Kevin, observamos a paisagem que acompanha uma Joana reflexiva pela janela, encostada no vidro. Depois ficamos somente com a vista de fora em um plano do carro em movimento, numa composição fotográfica típica dos filmes de ficção que, convencionalmente, teria grande probabilidade de ser conduzida por uma trilha sonora. Mas aqui escutamos apenas a família conversando em alemão fora do quadro, ou o som dos carros ultrapassando na estrada.

Imagens 31-32 – Pela janela do carro – Belo Horizonte com trilha sonora.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

Imagens 33-34 – Pela janela do carro – Uganda sem trilha sonora.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

Mesmo mantendo anos de conversa à distância, Oliveira explica que quis chegar no país estrangeiro para um reencontro não com uma equipe de filmagem, mas, sim, com sua família e amigos, para fazerem um filme juntos. Essa foi a intenção de vínculo que proporcionou a naturalidade e espontaneidade que orientaram a direção:

Tem uma coisa do afeto e tem uma coisa daquelas pessoas da equipe entenderem que para eu fazer esse filme elas tinham que estar me suportando, suportando no

sentido de dar suporte mesmo, então elas vão junto, me conhecendo até nas coisas mais pequenas, que significam entender para onde eu estava indo, desde as conversas extenuantes antes de ir para a Uganda. (...) E aí é isso: a gente entra na feira, bate claquete e câmera e som vão fazendo essa dança com a gente. Essa feira é um *take* único, que depois foi montado e picotado. (Oliveira, 2023, 53:40)

As relações de confiança e afeto são estruturas basilares nos procedimentos de trabalho de Oliveira, assim como de Uchôa, que acompanhou e filmou os jovens de seu bairro por quatro anos. Se para Joana a vontade de fazer um filme com uma amiga íntima foi o grande motor, Uchôa traz à tona a vontade de fazer um filme sobre a juventude que habita o cotidiano comum de uma periferia brasileira, onde ele cresceu, a partir de personagens com os quais foi desenvolvendo uma relação de proximidade e amizade. Essas ligações estreitamente construídas ao longo dos anos de produção resultam em laços vigorosos entre cineastas e personagens e apuram a sensação de autenticidade das experiências e da naturalidade das conversas – o que enseja uma identificação imediata do espectador com as realidades apresentadas na tela.

Assim também as questões políticas e sociais não precisam ser explicitadas, e acabam por resvalar com consistência justamente por aparecerem na desafetação das situações vividas ordinariamente. Trazem para a superfície o que de mais latente está no cerne das circunstâncias atuais, seja os temas do racismo e do feminismo em *Kevin* ou a violência e opressão sobre a juventude periférica em *A vizinhança do tigre*. Evoco Comolli, acerca das potências do documentário, que observa:

Talvez seja isso o que o documentário me ensinou, e que a ficção me havia dissimulado. Que o desafio é aquele de uma liberdade dos corpos e das consciências, frequentemente já instalado naqueles que não ganham dinheiro como atores, porque representam a si mesmos; liberdade que, por consequência, cabe ao ator ganhar ou recuperar com ou contra seu personagem. Aquela ou aquele, ator não profissional, que aceita o desafio e o risco de representar seu próprio papel (...) está, evidentemente, consciente de estar encenando, de que aquilo que se passa por ela ou ele não é o comum da vida não filmada, mas o comum da vida filmada, que está em ruptura; é o ordinário tornado extraordinário de tal forma que surge por meio da cena das relações cotidianas uma outra cena, aquela na qual o sonho, o acaso, o inconsciente podem ganhar forma e significação. (Comolli, 2008, p.156)

Desta forma, mesmo *Kevin* possuindo um conteúdo de forte teor político em relação às pautas antirracistas e feministas, desde o princípio o objetivo do projeto era partir do afeto entre duas amigas no lugar de explicitar essas temáticas como emblemas. O cinema até hoje mostra muito pouco a amizade entre mulheres, geralmente retratadas em relação de

competitividade, até mesmo como inimigas. Arraigada em uma estrutura patriarcal, a indústria cinematográfica raras vezes levou a sério o protagonismo das mulheres no mundo de uma forma independente das figuras majoritariamente masculinas que coabitam o espaço dentro e fora da tela. No caso de *Kevin*, a faixa etária das protagonistas, à beira dos 40 anos, é fator que dificulta a projeção da obra na relação com o mercado. Em sua tese de doutorado: *Sob o risco do gênero – Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*, Carla Maia nota a posição desfavorável das mulheres no mercado, constatando a desigualdade hierárquica de gênero na indústria, tanto material quanto simbolicamente.

Como consequência, forma-se uma comunidade de espectadores com expectativas engessadas, padronizadas e pré-moldadas. Contrariar essas expectativas é arriscar o fracasso de bilheteria, atendê-las é reproduzir os mesmos esquemas e estereótipos que as constroem, e assim o ciclo se fecha e se reproduz, a cada filme, geração após geração. Não que não existam alternativas. O cinema independente e experimental, enquanto lugar de contravenção e subversão do modelo clássico, é reduto da maior parte dos diretores e diretoras cujas motivações ultrapassam as cifras da bilheteria. O que é inegável, porém, é que mulheres motivadas pelo sucesso de público não encontram as mesmas condições e oportunidades que homens para efetivamente alcançar esse sucesso, condições e oportunidades que, por sua vez, são viabilizadas pelas grandes produtoras e distribuidoras. (Maia, 2015, p.14)

Joana Oliveira demorou anos para que o projeto fosse aprovado, mesmo em editais independentes, partindo de um recurso inicial pela Lei Municipal de Incentivo de Belo Horizonte e conseguindo alavancar um financiamento para iniciar a produção apenas quando a Agência Nacional do Cinema – Ancine, lançou um edital de experimentação de linguagem encabeçado por uma das poucas mulheres que já estiveram à frente da instituição, Débora Ivanov²⁹. A representante da Agência procurava ampliar a participação das mulheres no audiovisual brasileiro após constatar o gargalo de produções lideradas por diretoras³⁰, além da escassez de membros do gênero feminino nas comissões de seleção de obras e projetos.

²⁹ Em mandatos de quatro anos, 25 membros já passaram pela diretoria da ANCINE, sendo 18 homens e 7 mulheres. Destas, somete Débora Ivanov, cujo mandato foi de 01/10/2015 a 01/10/2019, desempenhou o cargo de Diretora-Presidente, em virtude de não haver titular nomeado. Seu exercício na presidência durou menos de um ano (de 21/05/2017 a 02/01/2018). Dados retirados do website da ANCINE e disponíveis em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/diretoria-colegiada/diretores>. Consulta realizada em 20/11/2023.

³⁰ A jornalista Bruna Bittencourt traça um perfil de Débora Ivanov e seu trabalho na Ancine em um artigo para a Revista *Trip* de 19/09/2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/debora-ivanov-primeira-mulher-a-frente-da-ancine-quer-aumentar-a-presenca-feminina-no-audiovisual-brasileiro>.

Diante de todas as dificuldades enfrentadas dentro do mercado independente, Oliveira conta que em vários laboratórios de roteiro, feiras e encontros de coprodução nacionais e internacionais, consultores e profissionais consideravam o tema do projeto – a amizade entre duas mulheres de diferentes culturas que se reencontram – pouco cativante, incitando a inserção de conteúdos “mais envolventes” no roteiro para facilitar a possibilidade de angariar fomento:

Eu tive que ouvir coisas como: “o projeto de vocês não vai passar, porque quem quer assistir a um filme com duas mulheres sentadas falando da vida? Elas não poderiam se apaixonar, ter um sexo, alguma coisa assim?” E falavam isso com a maior naturalidade. (...) E nunca foi minha intenção falar da Uganda, porque eu nem conhecia o país pra poder fazer qualquer tipo de tese, a ideia era falar de nossas vidas pessoais, minha, da Kevin, e das nossas questões, duas mulheres completamente diferentes, mas que se unem através do afeto. (...) Para mim, dentro do que eu acredito que seja um lugar que tem que entrar em discussão dentro da sociedade é a discussão sobre gênero, raça e sexualidade. (Oliveira, 2023, 50:25)

A despeito das adversidades que tornaram moroso o processo de desenvolvimento do projeto – quatro anos desde a primeira escritura do roteiro, em 2013, até a primeira viagem para a Uganda, em 2017 – ainda assim com um baixíssimo orçamento, essa conjuntura favoreceu um amadurecimento das ideias da diretora e um fortalecimento das relações, tanto com a equipe como com a própria Kevin, que foi sentindo-se mais segura para se colocar diante da câmera.

E as transformações decorrentes da vida de todos os envolvidos ao longo desse período tornaram também o filme dinâmico, aberto às variações existentes, mais livre e suscetível aos percalços do tempo, mas nem por isso frágil. Entre a primeira viagem, em 2017, e a segunda, em 2019, foram dois anos de intervalo que possibilitaram consolidar propostas de encenação e trabalhar a relação entre as protagonistas – além de colaborações significantes de mulheres negras que pensam o feminismo na atualidade, como a cineasta e professora Tatiana Carvalho Costa, que colaborou no roteiro e fez assistência de direção, e a escritora Ana Maria Gonçalves, que também prestou assessoria para o projeto.

A cena do *Rafting*, por exemplo, foi filmada em 2017 e a conversa gravada após Joana voltar do passeio não funcionou naquele momento. Então, quando a equipe retornou a Uganda em 2019, a cena foi regravada e a própria Kevin se roteiriza, com consciência tanto sobre sua relação com o quadro quanto sobre o que falar.

Imagens 35-36 – *Rafting* gravado em 2017.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

Imagem 37 – Conversa após o *Rafting*, gravada em 2019.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

Após o primeiro corte, a montadora Clarissa Campolina e a produtora executiva, Luana Melgaço, foram ao Quênia para participar de uma consultoria de montagem e uma roda de conversa com realizadores locais. A ideia era apresentar o filme em regiões fronteiriças ao entorno do Lago Vitória, que abrange os territórios do Quênia e da Uganda e possuem estreitas relações culturais e econômicas, para observar se o filme estava repercutindo fora do Brasil. Ao exibirem o corte, cineastas quenianos explicaram que “um documentarista local ficou muito incomodado, por sentir que o tom da conversa era íntimo demais, e ele não deveria estar escutando aquilo”³¹.

³¹ Entrevista à Bruno Carmelo no website “Papo de Cinema”, quando o filme estreou na 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2021. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/kevin-a-gente-fugiu-de-todas-as-formas-de-exotizar-a-uganda-explica-joana-oliveira/>

O filme alterna momentos das protagonistas dialogando sobre questões que dizem respeito a si próprias: Joana se abrindo sobre a solidão e suas perdas, a doença do pai, o aborto. Kevin observando as relações sociais e culturais dos diferentes países em que viveu, o racismo e a maternidade na Europa, onde casou com um alemão e viveu por vinte anos, tendo três filhos com ele – e a estrutura patriarcal da Uganda, em que nasceu e cresceu e para onde retornou com as crianças após o divórcio.

Em *Kevin*, os temas difíceis da morte, do racismo e da desigualdade social perpassam suavemente ao longo das conversas entre as duas mulheres, e muitas vezes o que não é dito em palavras é o que nos convoca. O silêncio patente que nos abarca após Joana contar a Kevin sobre a vontade de ter um filho e seu aborto recente e a amiga, por sua vez, tecer várias considerações sobre as dificuldades da maternidade nas condições em que ela vive na Uganda, é incômodo, é provocador. Não há como fugir da reverberação que nos suscita, não é possível ignorar. A cineasta descortina-se dentro da cena e diante do espectador, põe-se à prova para além de um discurso construído por trás das câmeras, expondo a si mesma enquanto interage com Kevin ao longo da narrativa.

Imagem 38 – Conversa no parque.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

Assim, são as conversas cotidianas, na feira, na cozinha fazendo o almoço, no salão de beleza, caminhando sobre os trilhos do trem, que promovem reflexões tanto íntimas quanto universais, que perpassam a condição da mulher em cada cultura. Justamente no ato de cozinhar para toda a família uma receita típica com peixe fresco e condimentos, enquanto

observamos as duas protagonistas diante da panela borbulhando, Kevin diz que não gosta do serviço doméstico e não é uma boa dona de casa. Ela diz que sabe que é competente em muitas outras áreas, mas que na Alemanha sentia-se impelida a “dar conta de tudo”, como alcançam as mulheres de lá. Joana questiona essa diferença e Kevin explica: “talvez não seja uma escolha refletida, mas sim por não conhecerem qualquer outro sistema social”. Ela emenda comentando que muitas pessoas na Alemanha até hoje não são capazes de compreender porque ela voltou para a Uganda. Pouco depois, no salão de beleza, ao trançar os cabelos, observamos as duas conversarem novamente, mas agora sobre as formas das mulheres comportarem-se no país africano; sobre como deve ser a aparência e os valores ligados às vestimentas de uma maneira socialmente aceita naquela sociedade, mais conservadora. Vemos aí a contradição com os modelos culturais ocidentais europeus, em que a liberdade individual supostamente dada aos cidadãos, muito menos preocupados com o que os outros vão pensar sobre sua imagem, não foi suficiente para Kevin sentir-se acolhida e apoiada no país estrangeiro – mesmo tendo casado com um alemão e ficado tantos anos fora de casa. Para além das camadas veladas de racismo e preconceitos, foi também o sistema liberal capitalista ocidental que oprimiu Kevin a ponto de ela retornar para uma vida mais modesta em um país economicamente desigual, porém com muito mais amparo e menos pressões – e talvez seja a isso que ela se referia na conversa anterior, na cozinha, sobre as mulheres de lá não compreenderem e não conhecerem outras possibilidades.

Em relação aos momentos em que a narrativa segue as vivências das personagens, temos uma situação em que as duas se separam: após tentarem levar Jerica, a filha mais velha de Kevin, para o primeiro dia de aula e se depararem com a escola fechada, há uma mudança repentina de planejamento das ações, que também presenciamos. É necessário voltar com os filhos para a casa da mãe de Kevin e ela acaba se atrasando para o trabalho. A vemos então em uma sala dando aula de alemão para um aluno e depois passamos a acompanhar o passeio de Joana sozinha pela cidade. É aí que, de planos dela como passageira de uma moto, em uma feira de artesanato atrapalhando-se com os objetos que caem em uma barraca lotada de bibelôs, chegamos a um parque vasto, e avistamos um rio com queda de águas turbulentas.

Em um quadro que a princípio aparenta um plano fixo de tripé, Joana vai encaminhando até a margem, ao longe, mas a câmera tremula, sugerindo um movimento análogo aos passos da personagem que se aproxima vagarosamente, equilibrando-se no terreno irregular até as pedras em que correm as águas. Então, vemos um plano da cachoeira

que ocupa toda a tela e, em *off*, inicia-se a leitura de uma carta na voz de Joana, dirigida ao marido que ficou no Brasil, sobre o sentimento acerca da perda do bebê.

Ao longo dessa leitura, várias imagens da Uganda começam a aparecer na tela: as ruas da cidade cheias de carro, transeuntes em meio ao comércio, pessoas dentro de um restaurante-café – até ela própria surgir em um plano mais fechado, solitária, na mesa do estabelecimento. São imagens que, ao som do *off* de Joana, nos trazem para a perspectiva reflexiva da diretora-personagem, que a câmera assumiu enquanto ela se encontrava sozinha no passeio pela cidade, compartilhando seus medos mais profundos e a impossibilidade de planejar situações incontroláveis, como uma gravidez que pode não se efetivar – ou mesmo um filme documentário, como este a que assistimos, suscetível aos acontecimentos que se instauram durante o processo de criação e de gravações.

Com isso, somos levados a diálogos anteriores entre as protagonistas, quando Kevin afirmava que nunca planejou suas gravidezes, foi embora da Alemanha sozinha com três filhos, precisou fechar seu salão de beleza e tomou decisões de acordo com o curso que a vida lhe impôs.

É no momento da narração da carta de Joana para o marido, distante, que percebemos como a vida atravessa também o filme, construído e encenado na primeira parte, quando Joana está no Brasil, e que assume uma imprevisibilidade a partir de sua chegada na Uganda e o compartilhamento dos eventos e conversas que se desenrolam junto com Kevin. O modelo da sequência inicial, com Joana postada na varanda de seu prédio, narrando em *off* para Kevin seu desejo de viajar, enquanto imagens da cidade brasileira vão aparecendo, repete-se. Agora ela narra da Uganda uma carta ao marido, enquanto observamos as cenas de uma outra cidade, também dinâmica e movimentada, que Joana experimenta no outro país.

Imagens 39-40 – Do Brasil para a Uganda.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

Imagens 41-42 – Da Uganda para o Brasil.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

A montagem das sequências traz um movimento cíclico em que as relações de afeto aparecem de maneira orgânica, tanto na operação dos *offs* de Joana – primeiro na mensagem para Kevin, do Brasil, depois para o marido, da Uganda – como também nas duas sequências dos cortes de cabelo, primeiro o de Kevin, no salão, enquanto Joana assiste e elas conversam, depois o de Joana, pelas mãos de Kevin, na cena final.

Kevin é um filme que se faz com os outros, em que as relações de partilha sobrepõem-se ao controle individual do autor sobre a obra. Esse liame proporciona uma identificação com os espectadores que podem, efetivamente, ter contato com uma diversidade de pontos de vista, de participação e de decisões em conjunto com a autora, não somente dela.

Imagens 43-44 – Cortes de cabelo.



Fonte: *Kevin* (Joana Oliveira, 2021)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Filmes são construídos. Documentam a realidade;
o que não é o mesmo que revelar a verdade.

Camille Billops

Abrir espaço para a reflexão acerca do hibridismo dos processos audiovisuais para além do campo da linguagem expressiva e material – aprofundando também sobre os modos de realização e construção da narrativa cinematográfica – é uma oportunidade de fortalecer e ampliar as noções que abrangem as formas de realização e fruição no cinema, além de promover possibilidades de renovação das abordagens e a aproximação das perspectivas dos realizadores com os espectadores.

Como André Brasil nos trouxe em seu estudo sobre a performance no cinema:

Um filme mantém-se em continuidade com o vivido: é dali que nascem suas performances e é para lá que elas devem retornar. Em continuidade com o vivido, a ficção se cria não como excessiva abstração, mas, ao contrário, como relação concreta, experienciada, entre quem filma e quem é filmado. Mas, não negligenciemos, por outro lado, a dimensão intensamente ficcional do cinema: aquela se engendra no vivido, mas que se produz sempre em inevitável descontinuidade com ele. Preservar-se enquanto espaço ficcional, significa manter-se como espaço autônomo, separado, no qual o vivido pode, por meio das imagens, vir a ser outro. (Brasil, 2014, p.142)

De modo que a análise dos filmes apresentados mostra como essas obras compreendem, por meio de suas temáticas e de novos procedimentos narrativos, um grande território para pensar as questões éticas e políticas das imagens na contemporaneidade e a relação dos filmes com o espectador de hoje. Comolli, em seu amplo levantamento sobre a trajetória do documentário, já havia considerado um traço único em comum, identificado em filmes situados no limiar da realidade e da ficção, como os que aqui foram examinados:

Os filmes que acabo de citar (e alguns outros) têm em comum talvez um traço único, mas decisivo: ir adiante de sua própria impossibilidade, isto é, preferir, no lugar do "roteiro" prévio, aquilo que se escreve no próprio gesto de filmar, enfrentando o risco maior de que desse gesto não saia *nada* de um filme por vir. (Comolli, 2008, p. 338)

A partir de um roteiro aberto à criação em cena, em um processo de troca e escuta dos atores envolvidos, tanto Affonso Uchôa quanto Joana Oliveira realizam obras que – mesmo que o primeiro indique a sua como ficção e a segunda como documentário – a asserção prévia solicitada aos realizadores, nos moldes de Carroll, não é o que importa para orientar o público. Como observa César Guimarães,

Descontadas as diferenças consolidadas entre o gênero ficcional e o documentário, o que está em jogo nessa comparação entre a *fabulação do outro* (construída pelo documentário) e a *ficção sobre o outro* (construída pelo cinema de ficção) é o modo com que o cinema, que tantas vezes fez do rosto o seu principal produto, e no qual se materializava a "beleza fatal" dos astros e das estrelas, agora dá a ver o rosto do outro sob a forma de homens e mulheres comuns, imersos na vida cotidiana, em meio aos seus desafios, medos e crenças. Mais do que uma questão puramente estética, trata-se de um dilema ético que o cinema busca resolver a partir das formas expressivas de que dispõe. (Guimarães, 2000, p.31)

De modo que as obras investigadas não visam tocar o espectador em um lugar de compadecimento, de provocar piedade por sujeitos estranhos, de realidades distantes. É justamente a aproximação e a troca em um mundo compartilhado que permite a identificação e a relação de afeto apresentados na tela. A essência está na aproximação de outros mundos de forma sensível, por meio de um acolhimento da criação dos atores e do imponderável da vida que perpassa o tempo do processo de realização dos filmes. Guimarães comenta sobre o filme de Uchôa:

Logo nos damos conta de que o filme se vale tanto da combinação quanto da indiscernibilidade entre os registros ficcionais e documentais pelos quais transitam seus personagens. *A vizinhança do tigre* é animado por um duplo movimento: ao mesmo tempo em que, em sua matéria sensível, deixa se impregnar pelas formas de vida das juventudes periféricas – abrindo-se à duração do cotidiano, aos modos de habitar o espaço e à intensidade dos liames afetivos – também lança mão de recursos ficcionais que redimensionam certos aspectos da experiência dos sujeitos filmados, na qual se alicerça sua construção narrativa. (Guimarães, 2017, p. 20)

E, para além da relação que se estabelece entre o cineasta e os personagens, há o que resvala no espectador, quando a obra já está posta. Assim, estamos diante de uma nova forma de assistir e nos relacionar com esses filmes. Cláudia Mesquita e Consuelo Lins destacam:

Já um certo tipo de cinema faz da incerteza e da oscilação entre a crença e a descrença a condição essencial do espectador. Uma instabilidade que o obriga a se confrontar com os seus limites e perceber que “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida”. Uma premissa simples descartada pela maior parte das produções midiáticas talvez por conter possibilidades de evidenciar para o

espectador o fato de que ele pode, sim, ser manipulado a todo instante, de que não há nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade, de que tudo pode ser simulado, e que saber disso já é um bom ponto de partida para compreender melhor o que se passa a nossa volta. (Lins e Mesquita, 2014, p. 70-71)

As obras estudadas apresentam uma reconfiguração de olhares e perspectivas. Os cineastas demonstram sair “um tanto de si”, de um olhar externo sobre as situações sociais que propiciam uma visão estetizante e exotizada sobre a miséria. O processo de encenação da realidade dos sujeitos retratados pode ser identificado como um posicionamento político ao haver o compartilhamento do espaço do autor com o objeto documentado; quando o cineasta propõe partilhar o lugar de fala, nas concepções trazidas pela filósofa e escritora Djamilia Ribeiro. Não se trata simplesmente de “dar voz aos anônimos e excluídos”, mas de trocar com comunidades e mundos habitados em sua ampla diversidade e diferenças. É hora de “dar a cara a tapa” também, como faz a diretora/protagonista Joana Oliveira ao deixar-se confrontar com a amiga e permanecer calada, pois, não há que dizer, trata-se, agora, de escutar.

Sobre o filme de Affonso Uchôa, Clarisse Alvarenga expõe com primazia como a política desse cinema feito em Contagem ressoa no que Rancière já havia descrito acerca da obra de Pedro Costa.

Lá e aqui a política do cinema não se restringe ao fato de o cineasta se dirigir aos pobres, nem ao fato de inscrever a vida dos miseráveis dentro de uma paisagem capitalista contemporânea da qual estão expropriados. O que está em jogo tampouco é uma evocação de outro futuro mais justo para o coletivo filmado ou a possibilidade de lançar mão formalmente da precariedade das vidas filmadas para transformá-las em objetos artísticos. Após descartar essas várias acepções interpretativas do político, Rancière volta a indagar: "que política é essa que toma como seu dever registrar, durante meses e meses, os gestos e as palavras que refletem a miséria de um mundo?" O cineasta não estaria ali apenas para fazer um novo filme, mas para "ver viver os seus habitantes", "ouvir-lhes a palavra", "apreender-lhes o segredo". O fundamento, o princípio desse cinema político estão dados, portanto, na relação, na diferença. (Alvarenga, 2014, p.121)

Perceber a potência dessas obras enquanto encontro de mundos e entender que um filme se faz político – e, portanto, crítico – quando a diferença pode estar presente e ser ouvida, orienta uma visualidade de obras que permitem emergir uma diversidade de vozes e de mundos díspares, dos protagonistas documentados em conjunto com os realizadores.

Portanto, podemos assumir que é possível ficarmos mais atentos às forças dos filmes como tradutores de culturas, de mundos. Finalmente, é possível pensar em um comum a partir

de diferentes lugares onde cada um habita – seja no Brasil ou em Uganda. É necessária essa vizinhança consistente dos pontos de vista. As obras de arte, aqui em especial o cinema analisado, oferecem todo um mundo – ou vários mundos – para as pessoas poderem contemplar, refletir, ocupar, relacionar e transformar as relações políticas e sociais vigentes.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Sara Borges. *Cinema híbrido: Combinação de imagem real e animação para a representação de diferentes mundos e estéticas*. Dissertação (mestrado) Porto, Portugal: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Departamento de Artes da Imagem, 2014
- ALVARENGA, Clarisse. *O salto do tigre – uma primeira aproximação ao filme A Vizinhança do Tigre de Affonso Uchôa*. In: VICENTE, Wilk (org). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: CINUSP, 2014.
- ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: L&PM, 2018
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENTES, Ivana. *Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo*. In: MACHADO, Arlindo (org.) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. P. 113-132. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- BITTENCOURT, Bruna. *Debora Ivanov: uma mulher à frente da Ancine*. In: Revista Trip, 19 de setembro de 2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/debora-ivanov-primeira-mulher-a-frente-da-ancine-quer-aumentar-a-presenca-feminina-no-audiovisual-brasileiro>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. In: PICADO, Benjamim, MENDONÇA, Carlos Magno C., FILHO, Jorge Cardoso (org). *Experiência estética e performance*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- CARMELO, Bruno. *Kevin: “Fugimos de todas as formas de exotizar a Uganda”, explica Joana Oliveira*. Entrevista concedida ao website Papo de Cinema, 2021. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/kevin-a-gente-fugiu-de-todas-as-formas-de-exotizar-a-uganda-explica-joana-oliveira/>. Acesso em: 5 de fev. 2021.

CARROLL, Noël. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In. RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema*, volume II. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHIARETTI, Maria, ARAÚJO, Mateus. *A periferia reimaginada: uma conversa com Affonso Uchôa*. Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. V.7, n.2, p.192-211, 2020.

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

COMOLLI, Jean-Louis. *Algumas notas em torno da montagem*. In. Revista Devires – Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/FAFICH, V.4, n.2, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Beleza do horizonte: uma viagem ao Brasil em novembro de 2005*. In. Revista Devires – Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/FAFICH, V.5, n.2, 2008

CONDE, Rafael. *A verdade no olhar do ator que mente*. In. Pós: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da EBA/UFMG. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, V.7, n.13, 2017. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/resvistos>. Acesso em: 15 set. 2023.

CONDE, Rafael. *Texto, encenação e cinema*. In. Revista Em Tese. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da UFMG. V.20, n.3, set.-dez. 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/>. Acesso em: 8 set. 2023.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COSTA, Maria Helena B. V. *Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. In. O Percevejo: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. V.5, n.2, jul.-ago. 2014.

COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. *O sujeito (extra)ordinário*. In. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTAS, Itamar. *É ficção ou documentário?* Cultura e Mercado, 2014. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/e-ficcao-ou-documentario/>. Acesso em: 16 dez. 2020.

DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povos expostos, povos figurantes*. Trad. Maria da Luz Correia. In. Vista: Revista de Cultura Visual. Portugal: n.º. 1, 16-31, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/vista.2963>. Acesso em: 09 ago. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Entrevista concedida a François Noudelmann para o Journal de la Philosophie, rádio *France Culture*, que foi ao ar no dia 19/11/2012. Transliteração e tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2013/01/povos-expostos-povos-figurantes.html>. Acesso em: 11 fev. 2022.

DI TELLA, Andrés. *O documentário e eu*. In. MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLORES, Luís Felipe Duarte. *Max Ophuls, mestre de cerimônias. Mise en scene reflexiva em La ronde e Lola Montès*. Dissertação (mestrado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes, 2015.

FMC – Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. *Circuito Cine Santê – Debate Filme “Kevin” de Joana Oliveira*. Transmitido ao vivo em 17 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X47WQ0d6JA4>. Acesso em: 12 mar. 2023.

FRANCISCO, Patrícia. *Um outro cinema – cinema documentário e memória*. Dissertação (mestrado) São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GUIMARÃES, César. *César Guimarães comenta o filme “A Vizinhança do Tigre”*. Cineclube Fafich, publicado em 21 de abril de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KIr66TWPvjc>. Acesso em: 14 set. 2021.

GUIMARÃES, César. *Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira*. In: Revista Eco Pós – Imagens do Presente. Rio de Janeiro: UFRJ, V.20, n.2, 2017. Disponível em: <http://www.posecoufrj.br> Acesso em: 23 out. 2023.

GUIMARÃES, César. *O projetor e os ícones*. In: COUTINHO, Mário Alves, SOUTO MAYOR, Ana Lúcia (org). *Godard e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GUIMARÃES, César. *O rosto do outro*. In: forumdoc.bh.2000. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2000.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *As Imagens Digitais e seus Paradoxos Tecnoestéticos na Reinvenção do Cinema*. In: Comunicação & Informação – Revista do Programa de Pós Graduação. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, V. 23, p.1-18, 2020.

GUIMARÃES, Victor. *Juventude em marcha*. Revista Cinética, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/a-vizinhanca-do-tigre-de-affonso-uchoa-brasil-2014/>. Postado em: 29 jan. 2014. Acesso em: 18 mar. 2016.

GUIMARÃES, Victor. *Joana*. Revista Cinética, 2021. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/victor-kevin-joana-oliveira-2021/>. Postado em 29 jan. 2021. Acesso em: 12 abr. 2021.

HAMBURGER, Esther Império. *O cinema imaginativo de Adirley Queirós*. In: VICENTE, Wilk (org). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: CINUSP, 2014.

HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.) *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

HOOKS, bell. *Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas*. Trad. Natalia Engler. São Paulo: Elefante, 2023.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 07-26.

LISBOA, Diogo. *A Videoarte em Minas Gerais: Estética da Interferência e Estética da Contemplação*. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Santos, 29 ago.-2 set. 2007.

MARCOLIN, Neldson; GUIMARÃES, Maria. *Jean-Claude Bernadet: Um crítico contra a estética da miséria*. In. Revista Pesquisa. São Paulo: FAPESP, ed. 224, out. 2014.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. *Sob o risco do gênero – Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. Tese (doutorado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.

MENDONÇA FILHO, Kléber. *Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MIGLIORIN, Cezar e outros (curadoria). *9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2014.

MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

MONDZAIN, Marie José. *A imagem pode Matar?* Lisboa: Vega, 2009.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2012.

NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. In. RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Érico. *Casa e Vizinhança – Modos de Engajamento: Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras*. Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021.

OLIVEIRA, Joana. *Cinefilia especial “Kevin”*. Publicado em 15 de julho de 2023. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1wHHNASfIBDXYPFJvJ0HRjSCUijnfuPoP> . Acesso em: 8 ago 2023.

OLIVEIRA, Joana. *O roteirista Cesare Zavattini: método e estrutura narrativa do filme Umberto D*. Dissertação (mestrado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes, 2017.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narrativa ficcional. Volume II*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte, Letramento: Justificando, Coleção Feminismos Plurais, 2017.

SEBASTIÃO, Walter. ‘*A vizinhança do tigre*’, de Affonso Uchôa, é mais um exemplo do cinema independente feito em Contagem. Portal E+ Estado de Minas, Seção Cinema, Publicado em 08 de fevereiro de 2014. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2014/02/08/noticias-cinema,151326/a-vizinhanca-do-tigre-de-affonso-uchoa-e-mais-um-exemplo-do-cinema.shtml>. Acesso em: 10 mar. 2022.

SILVA, Rodrigo, NAZARÉ, Leonor (orgs.) *A República por vir. Arte, Política e Pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SILVA, Mateus Araújo (org). *Jean Rouch – Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. Belo Horizonte, Balafon, 2010.

SIMIS, Anita. *A crise dos anos 1980 e a exibição cinematográfica*. Sergipe: Revista Eptic, vol. 18, nº. 2, 2016.

SIMIS, Anita. *Cinema e política cinematográfica*. In. BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (orgs.) *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2013.

UCHÔA, Affonso. *Conversa com Affonso Uchôa – parte 1*. Publicado em 14 de outubro de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZRUWAZ_12GY . Acesso em: 17 out. 2023.

UCHÔA, Affonso. *Conversa com Affonso Uchôa – parte 2*. Publicado em 14 de outubro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p1N3Ca0vu18>. Acesso em: 17 out. 2023.

UCHÔA, Affonso. *Conversa com Affonso Uchôa – parte 3*. Publicado em 14 de outubro de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vyeAe_uCdrE. Acesso em: 17 out. 2023.

VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera (orgs.) *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema*. Porto Alegre: Graal, 2008.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZANONI, Fábio G. D. P. *Cinema Híbrido: a construção do campo cinematográfico no Brasil e em Portugal a partir de finais da década de 1940*. In. *Diálogos: Revista do departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá*. V.20, n.1, 2016, p.86-101.

ANEXOS

ANEXO 1

Filmografia de Affonso Uchôa e Joana Oliveira

Filmografia de Affonso Uchôa (lista por data de lançamento)

Ou a noite incompleta. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2006, 15’.

Desígnio. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2009, 16’.

Mulher à tarde. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2010, 59’.

A vizinhança do Tigre. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2014, 94’.

Arábia. Dir. Affonso Uchôa & João Dumans. Brasil: Katásia Filmes/Vasto Mundo, 2017, 96’.

Sete anos em maio. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2019, 42’.

Filmografia de Joana Oliveira (lista por data de lançamento)

Fragmento, Pedação, Recorte. Dir. Joana Oliveira, Fernando Americano e Hudson Vianna. Brasil, 2000, 5’

Hablar de Sueños. Dir. Joana Oliveira. Cuba, 2003, 9’

Biografia do tempo. Dir. Joana Oliveira e Marcos Pimentel. Brasil/Cuba, 2004, 8’

Habanera. Dir. Joana Oliveira. Cuba, 2004, 13’

Prisão. Dir. Joana Oliveira. Alemanha, 2007, 13’

Rio de Mulheres. Dir. Joana Oliveira e Cristina Maure. Brasil, 2009, 21’

Morada. Dir. Joana Oliveira. Brasil, 2010, 78’

Diário do Não Ver. Dir. Joana Oliveira. Brasil, 2012, 21’

D’Ouro. Dir. Joana Oliveira. Brasil. 2013, 26’

Kevin. Dir. Joana Oliveira. Brasil/Uganda, 2021, 81’

ANEXO 2

Lista de websites referências para a pesquisa

Anavilhana Filmes: <https://www.anavilhana.art.br/>

Agência Nacional do Cinema – ANCINE: <https://www.gov.br/ancine/pt-br>

Bukaya Filmes: <https://bukayafilmes.com.br/>

Cao Guimarães: <https://www.caoguimaraes.com/>

Cineclub FAFICH: <https://www.youtube.com/@cineclubefafich7036>

Embaúba Filmes – Distribuidora de cinema brasileiro: <https://embaubafilmes.com.br/>

Filmes de Plástico – Produtora Audiovisual: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>

Instituto Moreira Salles – Blog do Cinema: <https://ims.com.br/blog-do-cinema/>

Matizar Filmes – Produtora Audiovisual: <https://www.matizar.com.br/>

Prêmio Pipa – A janela para a arte contemporânea brasileira: <https://www.premiopipa.com/>

ANEXO 3**Lista de filmes mencionados**

A alma do osso. Cao Guimarães. Brasil, 2004;
Aboio. Marília Rocha. Brasil, 2005;
Acácio. Marília Rocha. Brasil, 2008;
A cidade é uma só? Adirley Queirós. Brasil, 2011;
A cidade onde envelheço. Marília Rocha. Brasil, 2016;
Acidente. Cao Guimarães e Pablo Lobato. Brasil, 2006;
A falta que me faz. Marília Rocha. Brasil, 2010;
A Idade da Terra. Glauber Rocha. Brasil, 1981;
Andarilho. Cao Guimarães. Brasil, 2006;
A Onda Traz, O Vento Leva. Gabriel Mascaro. Brasil, 2012;
Arábia. Affonso Uchôa e João Dumans. Brasil, 2017;
Avenida Brasília Formosa. Gabriel Mascaro. Brasil, 2010;
Babilônia 2000. Eduardo Coutinho. Brasil, 2000;
Baronesa. Juliana Antunes. Brasil, 2017;
Branco Sai, Preto Fica. Adirley Queirós. Brasil, 2014;
Cabra marcado para morrer. Eduardo Coutinho. Brasil, 1964/1984;
Câncer. Glauber Rocha. Brasil, (1972);
Carlota Joaquina – Princesa do Brasil. Carla Camuratti. Brasil, (1995)
Crônica de um verão. Jean Rouch e Edgar Morin. França, 1961;
Di. Glauber Rocha. Brasil, (1977);
Edifício Master. Eduardo Coutinho. Brasil, 2002;
Elvira Lorelay – Alma de Dragón. Cao Guimarães. Brasil/Uruguai, 2012;
Era uma vez Brasília. Adirley Queirós. Brasil, 2017;
Girimunho. Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. Brasil, 2012;
Jogo de Cena. Eduardo Coutinho. Brasil, 2007;
Juízo. Maria Augusta Ramos. Brasil, 2007;
Marte Um. Gabriel Martins. Brasil, 2022;
Mato seco em chamas. Adirley Queirós. Brasil, 2022;

Morada. Joana Oliveira. Brasil, (2010);
Nanook, o esquimó. Robert Flaherty, EUA/França, 1922;
Nós que aqui estamos por vós esperamos. Marcelo Masagão. Brasil, 1999;
Notícias de uma guerra particular. João Moreira Salles, Kátia Lund. Brasil, 1999;
O Céu sobre os ombros. Sérgio Borges. Brasil, 2010;
O fim do sem fim. Cao Guimarães. Brasil, 2001;
O fim e o princípio. Eduardo Coutinho. Brasil, 2005;
Otto. Cao Guimarães. Brasil, 2012;
Peões. Eduardo Coutinho. Brasil, 2004;
Quintal. André Novais. Brasil, 2015;
Rua de mão dupla. Cao Guimarães. Brasil, 2002;
Santiago – uma reflexão sobre o material bruto. João Moreira Salles. Brasil, 2007;
Santo Forte. Eduardo Coutinho. Brasil, 1999;
Serras da desordem. Andrea Tonacci. Brasil, 2006;
Tarumã. Aloysio Raulino. Brasil, 1975;
Umberto D. Vittorio De Sica. Itália, 1952.