



Érico Araújo Lima > **Transbordar o cinema: anotações sobre imagem, ficção e práticas moradoras**

Resumo

Este artigo parte do desejo em considerar a experiência estética a partir de uma íntima contaminação com a vida social e política. Tentamos levantar algumas observações teórico-metodológicas sobre a relação conectiva da imagem com algumas forças que a excedem. Trabalhamos com a noção de devolução, para pensar, de um lado, como um filme se devolve aos sujeitos filmados e, de outro, como ele se desloca rumo ao espectador. Nosso escopo é uma produção brasileira recente que solicita recursos expressivos da ficção para narrar experiências intimamente ligadas ao vivido. Essa estratégia ficcional se insere aqui como uma possibilidade fundamental de engajamento dos sujeitos interpelados pela escritura do filme. No que tange à análise, nos dedicamos aos filmes “A vizinhança do tigre” (Affonso Uchoa, 2014) e “Branco sai preto fica” (Adirley Queirós, 2014).

Palavras-chave: Devolução. Estética. Política. Ficção. Comunidade.

Abstract

This paper is triggered by the desire to consider the aesthetic experience from an intimate contamination with social and political life. We try to raise theoretical and methodological observations about the connective relation of the image with some forces that exceed it. We work with the notion of ‘return’ to think, on the one hand, about how a film returns to the filmed people and, on the other, how it moves towards the spectator. Our scope is a recent Brazilian production that requests expressive resources from fiction to narrate experiences intimately connected to life. This fictional strategy is placed here as a fundamental possibility of engagement of the people faced by filmic writing. The analysis is dedicated to the films “A vizinhança do tigre” (“The Hidden Tiger”, by Affonso Uchoa, 2014) and “Branco sai preto fica” (“White out, Black In”, by Adirley Queirós, 2014).

Keywords: Return. Aesthetics. Politics. Fiction. Community.

Elaborar a companhia

Começemos por uma cena: Junim e Neguim, personagens de “A vizinhança do tigre” (Affonso Uchoa, 2014), decidem travar um duelo. Haverá aí uma disputa em torno de quem tem mais experiências intensas na vida, colocadas em pauta pela palavra e vistas a partir de uma câmera bem próxima à pele, que vai subindo vagarosamente, sentindo as superfícies e revelando marcas de bala e de faca. Os dois jovens seguem para uma luta de espadas improvisadas, caindo posteriormente ao chão, abraçados um ao outro, jogando entre si, entrando em um tempo da brincadeira, que é também rondado por outros tempos e experiências vividas, a atravessar os corpos, a imprimir marcas, a se precipitarem para a cena, de um modo que a abre para um fora. Noutro filme brasileiro contemporâneo, “Branco sai preto fica” (Adirley Queirós, 2014), Marquim e Sartana estão constantemente empenhados em produzir uma bomba sonora a ser enviada da Ceilândia para Brasília: testemunhamos uma ficção científica, mas também a narrativa do trauma e a retomada dos rastros da experiência histórica que incidiu na vida de uma população negra e moradora da Ceilândia, a partir da repressão policial no baile Quarentão, nos anos 1980.

Tomaremos aqui esses dois filmes mais de perto, mas seria possível resguardar também a possibilidade de conexões com outras produções contemporâneas, que provocam o cinema a pensar constantemente o que o excede, os processos que o constituem, as vidas que existem antes dele e seguem depois. Dizendo de outra maneira, trata-se de se situar em um paradoxo constituinte e que parece fundamental para nosso presente, na arte e na vida em sociedade: esses filmes nos interrogam com uma invenção formal singular e, no mesmo passo, nos reenviam ao mundo com o qual se colocam em companhia e no qual buscam intervir. O cinema elabora aí um trabalho, intenso e produtor, mas se reconhece também como um agente em lutas em curso, em vidas já em movimento. A imagem é um intervalo, uma zona na qual diferentes sujeitos históricos passam a intervir com invenção, ao mesmo tempo em que ela age nos territórios e no presente como um corpo a mais: ao acontecer com uma comunidade, o cinema se articula – colabora – com outras práticas moradoras, que o antecedem e o excedem.

Com “A vizinhança do tigre” e “Branco sai preto fica”, esse trabalho da imagem pode ser observado, especialmente, no recurso expressivo à ficção. Aqui, produzir um mundo ficcionalmente nada tem a ver com as chaves dramáticas que nos habituamos por uma história canônica do cinema. Ao mesmo tempo, parece muito importante insistir nesse gesto da ficção, como ato de imaginação, como direito inalienável a produzir mundos, a criar cenas, a

viajar pelos tempos, se pensamos mais de perto no filme dirigido por Queirós, ou a transformar o cotidiano em uma constelação de duelos e de desafios, se nos acompanhamos mais do processo vivido por Uchoa com os jovens moradores do Bairro Nacional, em *Contagem*. Nessas ficções entendidas de um modo muito singular, não cessamos de transitar entre a presença performativa dos atores, a intervenção formal do trabalho do cinema e os laços sociais possíveis convocados por gestos, vozes, desafios, danças e coreografias variadas.

A ficção aqui é um operador desse direito a imaginar, a partir do que o corpo vive – potência da fábula que se articula ao engajamento no território. Ela pode ser o próprio recurso para conseguir elaborar, narrar, compartilhar as próprias histórias: fazer uma partilha nessa zona da imagem, que será enviada para um outro, o espectador. Forma ainda de suportar o trauma, de criar um ritual, no qual se torna possível trazer uma memória, um pedaço do vivido, e forma também de um possível contra-ataque, de uma resposta às circunscrições criadas pelos diferentes poderes.

Falaríamos, então, de uma dupla condição que merece ser considerada em certa cena contemporânea do cinema brasileiro: de um lado, há imagem, um aparecer que se dirige ao olhar – e, se há imagem, é preciso considerar os modos formais e expressivos nela em jogo, pelos quais ela é afetada e afeta as maneiras sensíveis, sociais e históricas dos sujeitos que dela fazem uso; de outro lado, o filme que surge vem da necessidade, do desejo e da mobilização histórica para narrar o vivido e as relações sociais, ele partilha de um laço com um entorno, todo um conjunto de práticas moradoras. Há, portanto, trabalho da imaginação e experimentação social, juntos e indissociáveis. Parece-nos que esses dois elementos precisam estar constantemente trazidos, em sua complexidade, em sua mútua contaminação.

Nosso debate está aqui povoado por companhias e interlocuções. Em primeiro lugar, os próprios filmes, esses que, na sua aparição e intervenção, têm provocado o pensamento a respeito do cinema a se mover, a conjugar esforços teórico-metodológicos que explicitem alguns limites de uma análise imanente. Junto aos filmes, há uma mobilização de um conjunto de pesquisadoras e pesquisadores nessa busca por outros aportes para se colocar na companhia dessas complexas situações estético-políticas. Trata-se de indagar sobre os gestos de uma produção que testemunha, já dizendo com Amaranta César (2017), “a emergência de novos sujeitos de cinema e de novas práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos)” (CÉSAR, 2017, p. 102).

Em torno de uma afirmação teórica e política da noção de militância como chave para abordar a produção de imagens densamente contagiadas pelas urgências de nossos tempos históricos, a autora salienta a necessária construção de uma antropologia política das imagens. Talvez a questão a se provocar seja a de descentralizar o lugar do próprio cinema, a de olhá-lo em um gesto conectivo com outras forças. Esse esforço nos permite perceber os chamados lançados por muitos desses filmes, que carregam

forças fundamentais de interpelação e de reconhecimento, conceitos aos quais Amaranta César se dedica, prioritariamente, em sua discussão.

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

E daí se extrai um potente paradoxo: quando o cinema não se coloca antes, é sua possibilidade mesma de se alterar e de se reelaborar em novos termos que ganha fôlego.

O produtivo paradoxo aqui não é o de que essa tarefa – a de lançar-se para fora do cinema – se faça, justamente, por meio do cinema? As linhas de ação que o filme carrega – seu ‘fazer com’ os Kaiowá – não é isso o que força sua forma para constituí-la e alterá-la? Atravessar e alterar o cinema por uma experiência que o ultrapassa, não é esse o trabalho de invenção que se pede a um filme? (BRASIL, 2016, p. 160)

Com o risco de adiar um pouco mais a retomada do corpo a corpo com os dois filmes que indicamos no início, tentaremos nos deter, a seguir, às questões conceituais e metodológicas que nos estimulam a respeito de uma perspectiva conectiva na relação com a imagem. Neste artigo, que é parte de uma pesquisa em curso, queremos assumir também o estágio de inacabamento e de abertura em que se encontra esse esforço concreto junto aos filmes. Nosso gesto provisório consistirá, em alguma medida, numa tentativa que diz respeito à própria reflexividade a respeito de como traçar uma companhia com as imagens.

Devolver uma imagem

“Não basta dizer que um homem que nós vemos está andando; precisamos saber de onde ele vem, para onde ele vai”: essa é uma provocação fundamental feita por Ousmane Sembène, em debate emblemático travado com Jean Rouch, em 1965¹. O pensamento é desafiador para a produção de uma imagem, tanto para quem se coloca a fazer cinema, quanto para o lugar do analista, que deve se inserir no limiar entre campo e extracampo, entre a imagem e um mais alhures, lugar metodológico constantemente inquieto, demandado por filmes engajados intimamente no real, na vida social e coletiva. Diante desse breve momento no caminhar da vida, eis essa brecha fugidia e provisória – uma imagem.

1 A primeira publicação desse debate aconteceu na revista France Nouvelle, no número 1033, em agosto de 1965. Indicamos aqui dois links possíveis para retomar essa discussão: <http://derives.tv/tu-nous-regardes-comme-des/> (em francês) e <http://cine-africa.blogspot.fr/2011/01/um-confronto-historico-entre-jean-rouch.html> (em tradução para o português).

Como fazer a passagem para o lugar de onde ela foi extraída? Como fazer um retorno? Não porque a imagem possa nos entregar uma presença sem mediação e sem trabalho, mas diante da defasagem² sabidamente instaurada por ela, do seu caráter de gesto e de traço, seria possível retornar à imagem e ao mundo com uma pergunta ética: que mundos uma imagem devolve ao mundo? Há aqui o intuito de propor um horizonte metodológico, a se debater diante do que é extravasante na experiência do olhar – um extravasante como aquilo que se sustenta na imagem, mas que nos provoca a estar com ela de modo mais esgarçado e menos absoluto.

Dupla condição da imagem: ela padece, sofre algo do mundo e performa, em devolução, outro mundo ao mundo. “É na ordem de um engajamento entre um mundo vivido, histórico, sofrido e um mundo desejado, atuado e performado, que atravessa um encontro entre quem filma e quem é filmado, que a inscrição cinematográfica pode ser levada a uma sala de cinema, oferecida a um público”, nos indica Migliorin (2011, p. 17). Para ele, em fala na Socine de 2016, no Seminário de Cinema e Educação, uma das questões consiste em enfatizar o trabalho ético da imagem de devolver um mundo ao mundo e engajar o olhar do espectador.

A partir de um campo de inquietação que nos parece muito caro a essa discussão, Migliorin (2015) nos instiga também a pensar que a ida do cinema à escola seria um potente exemplo de um cinema expandido, no sentido que as artes visuais têm produzido em termos de saída da sala escura, movimento de migração que é já aqui reconfigurado para outras questões. Essa chave da expansão nos contagia a propor uma maneira de considerar outros filmes que, mesmo vistos nessa sala escura, nos demandam um retorno constante ao fora dela. Se pudermos dizer que o expandido opera aqui como provocador teórico-metodológico, é porque nos parece central tomar as imagens nos seus múltiplos tensionamentos com uma rede de máquinas sociais. Dirá Migliorin, seguindo no campo da preocupação em considerar a migração do cinema para a escola:

Nos interrogamos então em como a *máquina cinema* tensiona outras máquinas que atravessam processos subjetivos, políticos e de grupo, ou seja, como a existência do cinema em uma comunidade afeta a própria comunidade, não porque narra isso ou aquilo, mas porque há uma forma de o cinema mobilizar o real que afeta o próprio real. O cinema na escola é, assim, menos um problema de uma migração do cinema para um outro espaço do que uma operação no interior do

2 Neste artigo, não nos alongaremos muito neste conceito. Mas, por ora, valeria dizer que, ao falarmos de defasagem, queremos enfatizar o trabalho de uma imagem na sua potência em diferir uma vida dela mesma, em fazer um mundo variar, já que não se trata de conceber a imagem como representação de um universo já dado. Entretanto, a impossível presença imediata do real na imagem não nos autoriza a recair numa consideração formalista, que permita plenos poderes ao cinema e a seus recursos expressivos, de maneira desvinculada das forças sociais. É sempre preciso ter em mente que as variações disparadas por um filme acontecem a partir daquilo de que a imagem mesma se fez, também: subjetividades, territórios, corpos, experiências. Dizendo de outra maneira: se há defasagem, isso não implica que o cinema pode tudo – como se poderia inferir, talvez rapidamente, já que inevitavelmente haverá uma variação a partir do trabalho imagético. Caberia tomar justo outro caminho a partir desse inevitável intervalo aberto por uma imagem: como produção de defasagem, o cinema estaria sempre atrasado e precisaria, portanto, enfrentar o desafio, trabalhoso e árduo, de se colocar, ainda que precariamente, junto aos acontecimentos que o extravasam.

tempo e do espaço da escola. Explicito tal princípio por entender que, quando o cinema chega na escola, o que ele traz – com sua história, com os filmes, com o seu fazer – é antes um modo de tornar o mundo pensável, que perturba o pensável do que não é cinema: nós mesmos, a escola. (MIGLIORIN, 2015, p. 185, grifo do autor)

O cinema poderia ser tomado, então, como uma pragmática de relações: ele toma pedaços do mundo e vai retornar a esse mesmo mundo, contribuindo para afetar aquilo que não é cinema. Ao ser devolvida, uma imagem entra em uma circulação geral com alteridades e participa da invenção de lugares para aqueles que olham, que fazem, que participam de múltiplas maneiras desse visível partilhado. Como figura conceitual para pensar algumas perturbações possíveis advindas com o cinema, Migliorin propõe que imaginemos um “mafuá”, como uma bagunça momentânea das ordens, capaz de embaralhar os lugares. “No mafuá a posição dos sujeitos e dos objetos não antecede a pragmática” (MIGLIORIN, 2014, p. 183). A perspectiva da igualdade é fundamental aí para articular a relação do cinema com as outras práticas em curso num mundo. “Partir da igualdade e livrar-se do lugar do que ordena de fora pressupõe um escorrer sobre si mesmo para que tudo que temos e que nos pertence se torne um não-sei-o-quê comum” (MIGLIORIN, 2014, p. 185).

Devolver é retornar mundo variado ao mundo vivido, para também constituir com as vidas a possibilidade de um mundo imaginado. A devolução estaria no cerne das operações sensíveis contidas no trabalho da imagem. É preciso dizer que usamos essa palavra devolução segundo uma dupla valência: trata-se de olhar para o que retorna ao mundo dos sujeitos em cena e para o que se envia ao espectador vindo de um mundo não coincidente com essa realidade. A imagem, feita a partir de um mundo, torna-se espaço comum para fazer relações entre muitos mundos diferentes. Viver junto e ver junto são aqui indissociáveis: uma possibilidade de agência das imagens liga-se diretamente à situação dessa partilha mesma, quando somos convocados, dentro da circunscrição específica de um espaço-tempo ou de uma zona da imagem, a nos colocar em contato com os rastros de um mundo outro. Na medida em que os sujeitos filmados tornam-se, eles mesmos, espectadores da obra que foi feita a partir das suas vidas, podemos pensar que uma comunidade de espectadores reúne tanto esses sujeitos quanto aqueles mais distantes dessas existências: a imagem vira uma zona momentânea para aproximar, sem aglutinar, esses mundos separados. Essa negação da fusão é fundamental, para garantirmos aqui um sentido do comum permeado pelas singularidades. Devolver convida a um constante vai-e-vem, sempre dissensual: é preciso que algo retorne, reenvie-se ao mundo, não como troca ou mercadoria, nem como poder de um sujeito que assume sozinho a devolução, mas como tarefa ética.

Quando se trata de pensar uma constituição de vizinhança com o olhar do outro, pela mediação da imagem, seria preciso mesmo dizer e marcar uma posição epistemológica diante da imagem, que a retire de uma ontologia essencial e a arraste para uma dimensão conectiva: ou seja, ela tem sentido pelo laço que cria, mais que pelo valor de um objeto. Para Marie-José Mondzain

(2011), uma das questões a se considerar no discurso sobre a imagem é que ela não deve ser concebida como um objeto, dotado de um estatuto ontológico e reduzido à sua materialidade. A imagem é uma instância sem consistência, um limiar entre a aparição e a desapareição, um ser sem lugar e que pode contribuir para desestabilizar os lugares, para redistribuir as posições dos sujeitos. Essa caracterização nos ajuda bastante aqui, porque faz pensar na imagem menos como um objeto e mais como uma região de acolhida de sujeitos e de relação entre eles, efetuando passagens, ligações e separações entre as posições de cada um. Antes de ser um objeto, diríamos, de nossa parte, que a imagem tem muito mais a ver com uma travessia dos lugares.

Mondzain não cessa de questionar em seus escritos a excessiva atenção que os estudos da imagem deram a uma espécie de medialidade essencial, ignorando o papel fundamental dos processos subjetivos do olhar. Tomamos essa provocação a respeito da medialidade essencial como uma crise de uma análise completamente formalista, que toma uma imagem apenas por suas articulações plásticas e sonoras, dimensões fundamentais, mas que, se consideradas isoladamente, podem deixar de lado aquilo que se configura como um excedente de todo visível, possibilidade do invisível, elaboração de formas de vida. Em outras palavras, é o que se pode fazer a partir da imagem que precisaria ser considerado também; aquilo que funda, na companhia dela, um processo produtor de subjetividades e articulador de materiais não reduzíveis à própria imagem. A imagem se toma por um devir qualquer coisa que a cinde como objeto de culto e faz algo, nela e fora dela, estremecer. Usando mais diretamente as palavras de Mondzain, a imagem é “mediadora e extravasante porque só se sustém daquilo que a excede. O que só é compreensível se a imagem for pensada como o lugar do outro que se transforma na promessa do meu próprio lugar” (MONDZAIN, 2011, pp. 112-113).

A imagem seria compreendida, talvez, numa perspectiva geográfica, que articula lugares distantes, dentro e fora, ausência e presença, rua, soleira e casa. Falar de imagem tem algo a ver com a promessa de um movimento por espaços. O cinema estaria, assim, atravessado por forças que fazem vizinhança com ele, como um espaço hospitaleiro que reúne seres variados, ao mesmo tempo em que assegura entre eles uma distância, para além de qualquer paradigma fusional.

É preciso entender que se a imagem produz uma ligação entre sujeitos separados, entre sujeitos da desligação, ela assegura a distância que os separa, preservando-os de qualquer fusão identificadora ou massificante. O povo a cargo do gesto artístico não se torna uma massa indiferenciada e homogênea. Bem pelo contrário, a imagem opera a ligação ao manter as distinções, os desajustes e as dissensões. A imagem não é o lugar da reconciliação e da identificação. Ela não é o operador do mesmo, mas o agente do heterogêneo e do desajustado. Ver em conjunto é uma aprendizagem das vizinhanças, uma experiência da hospitalidade a partir de uma separação irreduzível onde se constrói a frágil junção do heterogêneo. A imagem faz surgir uma relação imaginária entre os sítios, entre corpos radicalmente separados, sem que ela própria se revista

de dignidade ontológica, sem que possa pretender a qualquer prerrogativa substancial homogeneizadora (MONDZAIN, 2011, p. 125).

Essa imagem sem substância só pode, então, criar para si uma comunidade estética igualmente sem substância, que nunca será uma reunião identificadora a confortar os sujeitos no sentimento de pertencimento e na absoluta correspondência de pontos de vista. O sentido do comum que aventamos aqui, expresso e contido na palavra comunidade, nada tem a ver com a homogeneidade, mas justo com essa reunião entre corpos radicalmente separados, de que fala Mondzain. Contra toda forma de comunhão e de incorporação, “viver em comum não é viver como um”, dirá Mondzain (2015, p. 43).

Gestos de envio

Uma imagem pode ser marca de envio. O cinema convoca para uma relação, marca na sua espessura o chamado para uma espécie de hospitalidade com as travessias daqueles que estão em cena e daqueles que não fazem parte do mundo filmado. Se enfatizamos esse endereçamento tão caro ao cinema, é porque queremos tomar a experiência de um filme, a partir do trânsito que ele instaura entre olhares e que é central para a possibilidade de engajamento do espectador naquelas vidas filmadas. Ao levantar umas primeiras notas a respeito dos percursos de cada personagem de “A vizinhança do tigre”, Clarisse Alvarenga (2014) sinaliza para essa dimensão da obra que passa a fazer parte das vidas dos espectadores. O cruzamento entre as histórias daqueles que são figurados na imagem e daqueles que se colocam diante dela é parte fundamental da experiência que o cinema solicita em um amplo campo de mediações coletivas. A realidade figurada vai interpelar, digamos assim, as histórias de vida dos sujeitos olhados pelo filme.

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

Um filme nos olha, na mesma medida em que olhamos para ele. E, nesse lugar em que olhante e olhado se colocam confrontados, abre-se um espaço relacional, sem que isso implique a conciliação dos heterogêneos. Trata-se, aqui, para dizer mais explicitamente, de reivindicar a possibilidade da criação de vínculo social a partir da experiência estética. O espectador pode ser, então, concernido pelos sinais que são emitidos a ele.

No nosso entendimento, há um espaço a se constituir para múltiplos sujeitos do olhar nesses filmes, no sentido de que algo se engendra para comportar um jogo de lugares entre aqueles inscritos na cena e os que irão ser interpelados por essas imagens. Mesmo lidando com realidades sociais e históricas singulares, com trajetórias de vida específicas, marcadas pelas suas localidades e pelas suas formas de viver o presente, haveria aí um endereçamento frontal a uma comunidade de espectadores. E, se enfatizamos que não há conciliação nesse processo, é porque a emergência de um comum possível não seria o esgotamento das distâncias nem o apaziguamento das diferenças, mas a medida de uma coabitação permeada pelo próximo e pelo longínquo, pelo que permanece intransponível e pelo que se transforma em acolhimento. Coabitar uma imagem não estaria, nesse sentido, muito distante dos desafios que temos cotidianamente em constituir coabitação em nosso presente, em nossas cidades fraturadas por distâncias e divisões.

Engajar-se nas vidas de Junim, Nequim, Menor, Eldo e Adilson, personagens de “A vizinhança do tigre”, é atentar para os modos de aparição de cada um, pelo que seus corpos e gestos provocam na própria experiência da máquina cinematográfica. Cada um desses jovens, nesse sentido, pensa a cena, pensa o cinema e, simultaneamente, devolve-nos um olhar, pensa o próprio lugar do espectador. Isso quer dizer que uma cena é feita aí pela apropriação sensível que cada corpo realiza do espaço-tempo do cinema, da dimensão do quadro, da força que uma dança e um duelo adquirem, ao se articularem na duração do plano. Se a noção de *auto-mise-en-scène* é sempre tão cara para um autor como Jean-Louis Comolli, em vários de seus textos, é porque interessa estar disposto ao que a presença de um sujeito elabora no encontro, para além de toda determinação de *mise-en-scène* vinda do realizador e de toda expectativa carregada pelo espectador. Quando Menor e Nequim brincam de pintar os rostos um do outro, eles elaboram aí suas próprias máscaras de ficção, provocam um ao outro – nesse filme, há sempre um motivo de desafio a percorrer cada encontro – e criam na máquina cinematográfica um espaço para exprimir o que seus gestos pensam, o que seus traços elaboram na pele, o que seus corpos experimentam do espaço. Somos provocados, a todo instante, a imaginar como se dão essas vidas antes e depois dos filmes, ao mesmo tempo em que somos olhados por elas, quando nos enviam cinema, segundo suas maneiras singulares de aparição.

Insistindo nessa reflexividade a respeito do próprio gesto analítico, comentamos aqui que esse olhar para as cenas, ao se confrontar com o desafio de conexões com o fora, pode ter a ver com uma composição de articulações entre um vocabulário caro à localização de recursos formais – a *mise-en-scène*, a montagem, o quadro, o plano, enfim –, mas considerando essas formas em uma íntima relação com a aparição de gestos, com o tempo das falas, com os ritmos que um corpo e uma voz instauram nesses elementos do aparelho cinematográfico. Em sua análise a respeito desse mesmo filme, César Guimarães (2017) coloca em movimento essa necessária travessia entre os recursos ficcionais e o empréstimo feito aos modos de aparecer na

imagem, que são singulares a cada um dos atores de “A vizinhança do tigre”.

A cena fílmica sofre uma expansão, de tal modo que o quadro (em seu recorte geométrico) se vê preenchido, povoado pela presença dos sujeitos filmados, cuja interação, sem cálculo nem controle, ora precipita pequenos acontecimentos no cotidiano, ora dilata o tempo em zonas semi-mortas. Uma intensidade peculiar anima cada um desses encontros. (GUIMARÃES, 2017, p. 24)

Destaquemos aqui um desses encontros. Junim é um personagem que acompanhamos de perto em conflitos frente às normatizações do Estado e também frente às incertezas das negociações imprevisíveis no próprio bairro. Ele está em regime de prisão domiciliar. Logo no início, Junim lê uma carta para o amigo Cezinha, que está preso e aguarda um momento de saída para casa. A abertura de “A vizinhança do tigre” é a leitura de uma carta, o envio de um mundo existente fora do presídio para o mundo do amigo que está preso. Junim, deitado no sofá, lê o texto que escreveu, enquanto nós, espectadores, acompanhamos essa leitura e podemos visualizar um pouco dos escritos no caderno.

A carta fala de como estão os amigos em comum dos dois, da vida pela vizinhança, dos desafios em retomar o trabalho e do desejo de que Cezinha também possa conquistar em breve sua liberdade. Nessa forma de carta, Junim emite um sinal, faz um envio, “envia-se”, e transmite ainda um mundo desejado a partir do mundo vivido. Estamos também lançados, de imediato, a um mundo no qual as políticas de encarceramento do Estado estão em curso e em que as trajetórias de Junim – marcas de bala, relações variadas de trabalho, orações de proteção feitas pela mãe – são pautadas por essa ameaça constante, mas sempre colocada também no extracampo.

A carta ao amigo na prisão é marca de um endereçamento. Ela vem abrir “A vizinhança do tigre”, assinalando tanto a partilha de mundos com Cezinha quanto a projeção das vidas junto aos corpos dos espectadores. Estamos aqui convidados a entrar nesse universo onde Junim, Neguim, Menor, Eldo e Adilson coabitam a imagem para inscrever no cinema o aparecer de suas vidas, lastreadas intimamente com o real, mas também diferidas pela ficção, performadas pela imagem, devolvidas ao mundo como sinal de partilha entre os sujeitos inscritos na cena e aqueles que são olhados pela imagem. O endereçamento faz desse filme uma espécie de “Salve” a uma comunidade de espectadores. Se ele é devolução, é tanto ao próprio mundo filmado quanto a mundos outros interpelados pelo filme, que podem se tornar vizinhos e concernidos pela imagem.

A aparição de Junim, Menor, Neguim, Eldo e Adilson nos concerne, sem estabelecer um lugar coincidente com os mundos múltiplos de seus espectadores. É importante salientar que essa relação não se dá por uma conformidade aos parâmetros de expectativa quanto aos modos de constituição das tramas e das experiências sensíveis. Ainda que seja fundamental, nos recursos desse filme, a solicitação de algumas chaves formais da encenação ficcional e da história do cinema, parece importante

dizer que essas aproximações não dizem respeito, simplesmente, a um diálogo com regiões mais gerais de acomodação estética e de encontro confortável com o já visto. Em alguma medida, se a obra recorre ao gesto ficcional para narrar as vidas de seus personagens, isso se dá justo para investir na lógica do contrabando, se pudermos dizer assim. Diríamos mesmo que esses recursos a algumas formas ficcionais são sempre tomados com alguma desconfiança, o que já levou mesmo Cláudia Mesquita (2014) a dizer, a respeito de “Branco sai preto fica”, que ali se fabrica algo como uma “contraficção”.

Imaginação em companhia

Uma imaginação em companhia seria um princípio avizinhante fundamental dessa relação dos corpos em cena³. “Fazer com” surgiria aí a partir de um espaço imaginativo que se elabora processualmente, na habitação demorada, no desafio conjunto em produzir uma ficção. Falemos, então, de um dos princípios fundamentais a perpassar a encenação de “A vizinhança do tigre”: trata-se de perceber como, na cadência dos gestos, nas ações de cada momento, na coreografia dos corpos e na apreensão desinteressada dos tempos, os personagens jogam. Neguim e Menor estão constantemente jogando, traçando desvios no espaço, encenando momentos de pura conversa e de quebra no tempo do trabalho. Tanto nos encontros entre Neguim e Menor quanto entre Junim e Neguim, há uma espécie de recorrência do motivo do desafio, quando entre os dois corpos em cena, há um constante duelo lúdico, para apresentar um ao outro uma maneira expressiva de experimentar o espaço, a voz ou a própria pele. Menor e Neguim brincam nas ruínas: o plano-sequência é aqui decisivo para disparar a imersão, fazendo com que nos sintamos carregados para o jogo de esconde e esconde dos garotos, de tonalidades errantes, às vezes sob a emulação do risco, mas logo reorientado para uma pura experiência sem fim. De novo, aqui, o jogo é decisivo como quebra de expectativa: ele se torna revelador de que, no fundo, estamos diante de uma apreensão do espaço, menos projetada para um tempo futuro ou um objetivo, e mais marcada pela atenção à possibilidade de estar ali e brincar, afirmação política de que é possível experimentar o lugar daquela maneira, para além de toda prescrição e identificações impostas de fora.

No quintal, Menor pinta o cabelo de Neguim, enquanto conversam sobre uma festa futura. Ao defrontar-se com o espelho, Neguim, que não gostou nada do resultado, já anuncia que vai preparar também uma pintura para o amigo. A cena seguinte mostra o próprio Menor fazendo os traços no rosto, pintando por toda a extensão da face, cobrindo sobancelhas, desenhando barba, bigode, contornando os olhos e a boca por inteiro, sempre sob a cobrança e as provocações de Neguim. Ao final, vemos os dois diante do espelho, com os rostos marcados pelo jogo de desenhos, que encarna também uma espécie de jogo de máscaras,

3 Em outra oportunidade, tentei abordar um pouco mais essa noção de avizinhamento, junto ao filme “A vizinhança do tigre” (ARAÚJO LIMA, 2017).

esquema da própria ficção a diferir, por um momento, os indivíduos deles mesmos.

No plano seguinte, duas mãos unem os fios desencapados de uma caixa de som, dando início a uma música que vai embalar a dança dos dois meninos. Em um primeiro momento, a câmera os observa de modo mais distante, os dois sentados, emulando os gestos de quem tem uma guitarra nos braços, recortados pela moldura dos tijolos da casa, à escuta de um rock intenso. A montagem introduz um corte, que nos leva tanto para outro plano quanto para uma nova toada musical. Agora ouvimos um funk, os garotos estão em pé e fazem uma dança do passinho. Uma câmera móvel acompanha mais de perto, dessa vez, os trajetos corporais, capta o desenho que os pés fazem no chão, aproxima-se das subidas e descidas de cada um, engaja-se, de modo mais íntimo, da ginga e do movimento. Enquanto isso, o tracejado de claro e escuro recorta a cena, dando a ver as frestas do fora da casa, fragmentos da cozinha ao fundo, uma cama desarrumada logo ali, a televisão ligada que também mostra uma dança do passinho.

O trabalho do ver e do escutar se faz aqui nessa constante reunião dos corpos para festejar no espaço da casa, do quintal, da rua. O que interessa chamar atenção é que essas modalidades de recortar os corpos no quadro e de combiná-los pela montagem se aliam intimamente à expressividade dos modos de morar, de falar, de dançar e de brincar desses personagens. A experiência sensível construída pelos manejos formais do filme vem tanto a partir da depurada construção formal mediada pelo aparelho quanto da irrupção, na cena, dos hábitos poéticos presentes nas vidas de *Neguin e Menor*. A materialidade devolvida ao olhar se dá nessa defasagem fundamental entre a máquina-cinema e as expressividades da vida cotidiana. Talvez algo surja como um terceiro, que vira um espaço de comunidade do filme, uma habitação para além do regime do próprio.

Poderíamos lembrar aqui algumas passagens de Jacques Rancière, ao comentar o cinema de Pedro Costa, especialmente a carta de Ventura em *Juventude em Marcha*. Trata-se, dirá Rancière, de uma performance artística de Ventura, que queria recitar esse texto para outro personagem do filme, o Lento. A carta, que aborda uma separação e o trabalho nos canteiros de obra longe da amada, “é a performance da arte de compartilhar, da arte que não se separa da vida, da experiência dos desfavorecidos, de seus meios de preencher a ausência e de aproximar-se do ser amado. Mas, de igual modo, ela pertence tanto a Ventura quanto ao filme” (RANCIÈRE, 2012, p. 155). Se pensarmos, especialmente, no fato de que Pedro Costa misturou na composição do texto fragmentos de duas cartas, a de um trabalhador imigrado e a do poeta surrealista Robert Desnos, é possível constatar a urdidura conjunta, em um mesmo plano comum, dos proletários e dos poetas, como que a ativar as capacidades de qualquer um. Rancière verá aí a expressão de “uma arte em que a forma se liga à construção de uma relação social e aciona uma capacidade que pertence a todos” (2012, p. 158). O que se destaca nesses processos – não sem alguns limites – é o desafio de uma arte em se marcar pela reciprocidade, pela tessitura mútua, que pode também se fazer em uma companhia com a experiência das populações que estão

constantemente submetidas a variadas formas de opressão e de expropriação.

Também é preciso que o que é tirado na ternura da riqueza sensível, de força da palavra e da visão, da vida e do cenário daquelas vidas precárias seja-lhes devolvido, seja posto à sua disposição, como uma música que elas gostem de ouvir ou uma carta de amor cujos termos possam aproveitar para seus próprios amores. (RANCIÈRE, 2012, p. 158)

Mais uma vez, a devolução parece ser uma questão fundamental a percorrer esses processos. Junim e Nequim não cessam de fazer duetos para cantar as melodias que os mobilizam. Sentam, ligam o celular e passam a acompanhar o som, reelaborando as canções conforme a disputa que sempre tentam travar um com o outro. Os cantadores encenam seus duelos e vêm ser abrigados pelo cinema, como sujeitos falantes, cantantes e participantes de um gesto de criação. Disparadas pelos celulares, as músicas podem ser amplificadas também por um funil que se coloca junto ao aparelho. Lição fundamental de “A vizinhança do tigre”: fazer cinema não é apenas atribuição daquele que tem a câmera e se coloca a filmar o outro; fazer cinema é pensar como o corpo do outro reelabora uma cena e age na presença da máquina, como os gestos criam a ficção a partir das suas trajetórias nas ruas. Estamos diante de maneiras de morar, de falar, de construir a casa, de trabalhar, de jogar, que passam a surgir nas formas da imagem e da tessitura dramática. Os episódios da vida cotidiana se sucedem, costurando uma intensidade dramática, que se opera com as vidas.

Contra-ataques

Voltemos agora para “Branco sai preto fica”. Há aí um mergulho na experiência vivida dos personagens para possibilitar a emergência de uma trama de ficção capaz de vingar os corpos de uma geração de amputados, infligidos pelo dano do passado. Esse esforço coletivo de vingança é forjado pelas táticas cinematográficas e vem solicitar, especialmente, os recursos da ficção científica, para criar uma intrincada relação de temporalidades, a partir de um presente distópico, que exacerba a figuração da Ceilândia como uma espécie de “país exterior”, conforme a expressão já usada na análise de César Guimarães (2014) para o filme. Aos habitantes da cidade, é cobrado um passaporte para fazer o itinerário a Brasília.

Acompanhamos, então, a pesquisa por uma maneira de engajar afetivamente o espectador no embate com um mundo de restrições, no qual a polícia solapa os corpos da população negra, e uma cidade, Brasília, é formada à custa de destinar uma infinidade de vidas para as bordas. A narrativa de “Branco sai preto fica”, em relação à de “A vizinhança do tigre”, tem uma carga mais diretamente marcada por um embate político e vai se organizar, efetivamente, nas escalas de uma luta e de um processo de insurgência. Também a ficção adquire aqui outros tons, ainda mais fabuladores. A bomba sonora fabricada para explodir

Brasília será resultado da coleta dos sons da periferia, mixados e transformados em uma potência sonora que se projeta para o centro e incendeia a cidade modernista, desenhada como projeto de futuro.

Estamos aqui diante de um filme que se faz na urdidura mesma de um plano fantástico de vingança. O caráter francamente fabulador da obra teria sua razão de ser em, pelo menos, dois aspectos: é pela ficção que se consegue narrar o trauma e produzir o testemunho de Marquim e Sartana, é ela a forma de falar daquilo que se impõe como peso no corpo, constituindo no espaço do cinema uma possibilidade de uma emoção política diante do atropelamento pelo aparato policial; é ainda pela ficção que essa emoção pode concernir a uma comunidade de espectadores e convocá-los para um espaço comum de disputa, ainda que eles não atravessem no corpo as mesmas experiências. Nesse filme, é pelas armas da ficção, então, que se pode estabelecer uma interpelação do outro, daquele que está distante, mas pode se fazer próximo. O espectador poderá, assim, receber sinais emitidos por uma bomba sonora. E poderá ver também que a ficção se faz em íntimo compartilhamento criador entre os que constroem a cena fílmica.

Emblemático a esse respeito é o fato de que o filme fabrica a grande explosão final na materialidade dos traços em papel que são, a todo o momento, desenhados pelo personagem Sartana. Dentro do próprio jogo estabelecido pela fábula da vingança, trata-se de uma fissura do centro criada pelos personagens na própria cena fílmica. Além de estarmos no âmbito da máquina-cinema, e de termos consciência disso, estamos também diante de personagens que são postos em cena no ato mesmo de fabular as suas memórias e as suas insurgências. Como a carta de Ventura, os desenhos de Sartana revelam um mundo desejado e partilhável, que se inscreve na cena pela mediação do próprio sujeito filmado. A ficção constituinte de “Branco sai preto fica” forja uma perturbação sensível na configuração de centro e periferia, faz ouvir uma multidão de sons, faz ver corpos que seriam deixados no fora-de-campo, mas que agora se precipitam para a cena.

Nesse gesto fílmico que desdobra já com largas braçadas a ideia de uma infiltração entre ficção e documentário, interessa perceber o quanto a ficção da vingança projetada por Adirley, Marquim e Sartana se afirma como criação de novas camadas ao mundo vivido, a partir do mergulho nos recursos dramatúrgicos do mundo encenado. Ator e personagem entram em um limiar indiscernível no qual já não importa onde começa um e termina o outro. Poderíamos retomar Rancière, quando fala dos personagens de “Juventude em Marcha”: “Já não é um personagem de documentário acompanhado em sua atividade cotidiana, nem um personagem de ficção, mas uma pura figura nascida da própria anulação dessa oposição que divide a humanidade em espécies diferentes” (RANCIÈRE, 2012, p. 162). Quando Marquim, na sequência de abertura, narra o trauma vivido no passado, esse lugar de indistinção se sobressai, porque estamos diante de uma espécie de testemunho que incorpora toda uma potência dos recursos da dramaturgia e da montagem do cinema, e ainda da própria performance de Marquim. Esse testemunho singular toma por base

a voz e o corpo do personagem em sua rádio, a retomar os acontecimentos no baile Quarentão.

Sob o embalo de uma música, a montagem convoca também fotografias que remontam à festa da época, enquanto Marquim segue narrando o episódio da invasão policial, modulando na voz os diálogos travados e controlando, no ato mesmo da transmissão radiofônica, a trilha sonora para o seu relato. Somos envolvidos por esse embalo sonoro, por essas imagens que se alternam entre o corpo de Marquim na cena e as fotografias reempregadas, e finalmente por um grande estrondo que emerge ao final da sequência, após a subida dos sons de helicópteros. No lugar de recorrer a uma tradicional entrevista documental, a performance da fala e o testemunho do sujeito em cena são articulados como trabalho de drama: de um lado, pela reunião dos arquivos contidos nas imagens fixas, e, de outro, pela construção sonora de uma ambiência para a cena que não está imediatamente visível, mas nos é sugerida. Gestualidade intensiva de um homem sentado em uma cadeira de rodas, a dramaturgia do corpo de Marquim mobiliza sensorialmente uma elaboração de cinema que toca tanto o presente quanto a experiência do passado, revivida e recriada na duração da própria exposição desses gestos.

Nesse pequeno trecho em que o filme se abre e lança suas bases, há uma forte atenção aos modos de narrar que vêm dos gestos e da experiência corpórea de Marquim. Aqui a experiência de fazer cinema e de partilhar uma imagem tem a ver com o interesse em se abrir para a *auto-mise-en-scène* daqueles que estão diante da câmera, em se deixar perfurar pela sua potência expressiva. É também notável o quanto o recurso à projeção de uma voz e de um corpo pela via radiofônica escancara o desejo de se espalhar para o mundo e chegar a interlocutores. O testemunho na rádio entoa uma palavra que chama o espectador.

A ficção de “Branco sai preto fica” se processa como um esforço para convocar a experiência coletiva dos sujeitos da Ceilândia e possibilitar, no gesto de aparição deles na cena, a emergência de uma vontade criadora comum e a promessa de um engajamento afetivo do espectador. Se retomarmos Mondzain (2011), veremos que o imaginário guarda um estreito laço com o trabalho de constituição da vida em comum. “A estética não tem outra ética para além dessa partilha: ela designa o trabalho da crença num imaginário, podemos mesmo dizer numa ficção constitutiva de toda a comunidade” (MONDZAIN, 2011, p. 126). No filme de Adirley Queirós, o recurso mesmo a um imaginário da ficção científica não se faz sem a apropriação coletiva dos códigos do cinema, para desmontá-los e fazer com eles outro projeto de experimentação da cidade. A composição de um mundo comum entre realizador, sujeitos filmados e espectadores encontra aqui toda uma vinculação com as faculdades da imaginação.

Essa questão nos parece fundamental para compreender essa cena de cinema brasileiro recente, que tem disparado, ao mesmo tempo, processos singulares de relação e dinâmicas particulares de endereçamento aos espectadores não coincidentes com o mundo em cena. Pensar como uma imagem se devolve ao mundo seria uma proposição para abordagens teórico-metodológicas da imagem naquilo que ela pode fazer em termos de

um laço social e sensível. Uma composição de vínculo que não é jamais da ordem de apaziguamentos, mas é, inevitavelmente, marcada pela heterogeneidade e pelos dissensos. Uma devolução consiste também em mobilizar uma alteração, uma perturbação para o mundo.

De algum modo, para voltarmos a uma consideração mais ampla, temos buscado um esforço de fundo em nossa pesquisa mais geral em curso. Trata-se de se perguntar constantemente sobre as relações entre processo e filme, ou ainda de pensar a pergunta: como uma forma abriga um processo?⁴ Talvez, provisoriamente, possamos dizer que esses filmes têm complicado a clivagem mesma entre um saber acessado por processo e um saber vindo com uma escritura final. Em alguma medida, é como se essa divisão mesma já fosse bastante problemática. E, então, a imagem vai também nos sugerindo um gesto, um caminhando, constantemente vazada pelos seus excedentes. Para além mesmo da sobrevalorização dos processos em detrimento dos produtos, parece que esses filmes nos propõem algo singular: o cinema não pode ser considerado sozinho, mas como envolvido sempre em um emaranhado de relações, um ser com muitas companhias na tarefa cotidiana de morar e de elaborar uma comunidade.

4 Devo a percepção dessa questão à precisa e atenta intervenção de Cláudia Mesquita, a quem agradeço, durante uma apresentação que realizei no Seminário "O comum e o cinema", no Encontro Anual da Socine de 2016.

Referências

- ALVARENGA, Clarisse. O Salto do tigre – uma primeira aproximação ao filme A Vizinhança do tigre de Affonso Uchoa. In: VICENTE, Wilq. (Org.). **Quebrada?** Cinema, vídeo e lutas sociais. 1ed. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP.
- ARAÚJO LIMA, Érico. Quando o cinema se faz vizinho. **Revista Significação**, v. 44, n. 27, pp. 51-70, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/125849>>.
- BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: **Catálogo do Forum.doc**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.
- BRASIL, André e BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. **Revista Sociologia e Antropologia**, v. 6, p. 601-634, 2016.
- CÉSAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista Eco-Pós: Dossiê Imagens do Presente**, v.20, n.2, 2017.
- GUIMARÃES, César. Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira. **Revista Eco-Pós: Dossiê Imagens do Presente**, v.20, n.2, 2017.
- _____. Noite na Ceilândia. In: **Catálogo do Forum.doc**. Belo Horizonte – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. BH: Filmes de Quintal, 2014.
- MESQUITA, Cláudia. Memória contra utopia: Branco sai preto fica (Adirley Queirós, 2014). In: XXIV Encontro Anual da Compós, 2015, Brasília. **Anais do XXIV Encontro Anual da Compós**, 2015.
- MIGLIORIN, Cezar. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. **Devires**, v. 2, p. 13-27, 2011.
- _____. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.
- _____. **Uma ética da imagem**: cinema e educação. Fala no Seminário Temático Cinema e Educação do XX Encontro Socine, UTP, Curitiba, 2016.
- MONDZAIN, Marie-José. Nada tudo qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação. In: SILVA, R. e NAZARÉ, L.(org.) **A República por vir**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- _____. **L'image peut-elle tuer?** Paris: Bayard Éditions, 2015.
- RANCIÈRE, Jaques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.