



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

Lima, Érico Oliveira de Araújo
Quando o cinema se faz vizinho

Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol. 44, núm. 47, 2017, Janeiro-Junho, pp. 51-70
Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.125849

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765224003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



Quando o cinema se faz vizinho

When cinema is a neighbor



Érico Oliveira de Araújo Lima¹

¹Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), em regime de cotutela com a Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: ericoaal@gmail.com

Resumo: a partir do filme *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa, este artigo se pergunta sobre algumas formas de vizinhança nas quais pode se engajar o cinema na relação com os espaços e com os sujeitos filmados. De um lado, levantamos uma visada geográfica, que enfatiza os modos pelos quais a escritura filmica constitui a contiguidade das vidas, das casas, das ruas, dos espaços em cena. De outro, estamos interessados em um gesto de avizinhamento, quando a geografia e os sujeitos filmados interagem com a máquina-cinema segundo um modo de hospitalidade. Como pano de fundo, há aqui uma indagação sobre a possibilidade de os recursos expressivos da arte criarem uma vida em comum.

Palavras-chave: vizinhança; comum; ficção; espaço.

Abstract: we try here to ask how the cinema can produce forms of neighborhood. We investigate here, more specifically, the images of the film *A vizinhança do tigre* (*The Hidden Tiger*, 2014), directed by Affonso Uchoa. This concerns both the geographical aspect – the ways of filming the spaces and people who live in these places – and the procedures of approaching – the gesture of hospitality between cinema and the lived experience. This discussion is attached to another question, about how the expressive forms of art can participate in the creation of life in common.

Keywords: neighborhood; common; fiction; space.



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

Virginia Woolf, *Ficção moderna*

Relações de vizinhança

Em uma publicação intitulada *Vocabulário político para processos estéticos* (2014), um conjunto de artistas e críticos de arte se reuniu para propor breves caracterizações de palavras importantes para seus trabalhos, além de alguns relatos em torno de experiências estéticas. Valeria destacar, aqui, um dos momentos dessa publicação de verbetes situados no entremear da estética com a política. A palavra “vizinhança” é assim descrita por Enrico Rocha (2014, 316):

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

Desde já, o mote que Enrico Rocha nos traz é bastante instigante para pensarmos os modos de compor uma vida em comunidade em nosso presente. E, se essas variações das formas de vizinhança são inerentes à produção do comum, que está nas bases da noção de comunidade, é porque, nessa infinidade de relações, tornar-se vizinho diz respeito a um desafio central para a experiência coletiva. Uma vizinhança pode se constituir de diferentes maneiras. De imediato, pensamos em um sentido bem cotidiano que essa palavra pode adquirir em nosso vocabulário. Percorremos uma vizinhança ao perambular pelas redondezas de parcelas contíguas de uma cidade, ao desenvolver relações com aqueles que moram por perto, ao experimentar as possibilidades de circulação e de trocas que podem ser

ou não viabilizadas pela arquitetura das casas de uma mesma imediação. Estamos, primeiramente, diante de um enfoque geográfico, que concerne aos modos de fabricar territórios, de torná-los moventes, relacionais e porosos. Essa vizinhança convoca, então, para uma cartografia.

Mas há ainda um gesto solicitado pelo movimento de constituir vizinhança. Esse gesto implica um avizinhamento, um esgueirar-se para estar próximo – reconhecendo também as distâncias necessárias –, um princípio articulador dos heterogêneos, para tornar possível uma relação entre mundos antes não colocados em coexistência. Avizinhar-se, então, é uma dessas faces que pode estar contida quando invocamos a investigação de formas da vizinhança. Trata-se, poderíamos dizer, de um possível gesto constituinte da vida coletiva, e que queríamos, mais especificamente, explorar como um operador da escritura filmica, dos seus procedimentos de *mise-en-scène* e de montagem.

Para indicar, mais claramente, o universo sensível que nos mobiliza a propor essa discussão sobre relações, forças e formas de vizinhança, devemos dizer de nosso especial interesse em articular essas proposições à escritura filmica de *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa². Essa investigação se articula a partir de uma dupla vontade: de um lado, o cuidado e o interesse em colocar em relevo a singularidade da obra; de outro, o desejo de não considerar o trabalho do filme como uma operação que lhe é absolutamente exclusiva, mas perceber nele também ressonâncias, ainda que sempre permeadas por alguns afastamentos. Em outros filmes do cinema brasileiro contemporâneo, uma perspectiva de relação com uma geografia também é mobilizada, com esforços variados em produzir uma vizinhança na cena filmica. Para este artigo, nosso intuito não é realizar um cotejo analítico com outros trabalhos – tarefa que pode render consequências ricas em outras oportunidades –, mas apenas indicar que existem muitas pesquisas em curso com o intuito de cartografar espaços nas franjas de nossas cidades, o que, ao mesmo tempo, cria uma zona de aproximação entre filmes, mas também faz ver o quanto eles são bastante distintos. Possivelmente, uma pista para que uma fortuna crítica se debruce nessas distâncias estaria nas diferentes abordagens de avizinhamento.

Sem nos adensarmos tanto, poderíamos lembrar, por exemplo, que há uma composição de vizinhança em obras como *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel

² *A vizinhança do tigre* é o segundo longa-metragem de Affonso Uchoa, que já havia realizado um primeiro longa, *Mulher à tarde* (2010). Nesse trabalho anterior, encontramos muitas questões formais que retornam em *A vizinhança do tigre*, sobretudo no que concerne à duração dos planos, à observação de momentos banais e a um investimento formal para compor as relações entre corpo e espaço. Trata-se também de uma depurada pesquisa em torno dos intercâmbios entre cinema e pintura, numa aposta pela constituição de uma força pictórica e visual no encontro com as personagens filmadas.

Mascaro, 2010) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), como já observaram André Brasil e Cláudia Mesquita (2012), sobretudo quando propõem a ideia de um trabalho da imanência, que se dá pela contiguidade entre as formas sensíveis do mundo e as formas do filme – naquilo que chamam também de uma “modéstia da forma”. Ou, ainda, quando observam um avizinhamento entre as vidas dos personagens na própria tessitura filmica de modo mais amplo: “a evidência de que essas vidas fazem vizinhança e foram marcadas por um processo comum compartilhado as conecta sem produzir ou reiterar rígidos enquadres” (BRASIL; MESQUITA, 2012, p. 8).

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

O movimento aqui tenta, então, partir do filme para investigar em que medida se pode falar dessa vizinhança que se inscreve na imagem segundo um duplo movimento: *uma vizinhança da escritura e uma escritura da vizinhança*. A vizinhança é, nesse sentido, um *espaço de atuação* do filme – trata-se de observar, acompanhar e, ainda, inventar um território – e também um *gesto* contido nesse trabalho – avizinhar-se, para filmar. A geografia é assim perscrutada no mesmo movimento em que é inventada pelo gesto da relação. Vale se perguntar sobre os modos possíveis de avizinhar-se do mundo e dos corpos dos outros e sobre como uma vizinhança geográfica pode precipitar-se na cena filmica a partir de uma tessitura relacional dos espaços e dos seres, por meio das *mise-en-scènes* e montagens singulares tramadas a cada encontro.

É o filme mesmo que nos instiga a isso. Quando os personagens Menor e Neguim brincam de pintar os rostos um do outro, eles elaboram aí suas máscaras de imaginação, criam na tessitura da máquina um modo singular de aparição a partir dos seus próprios gestos. Trata-se de uma forma que se disponibiliza a acompanhar os modos pelos quais dois jovens se inventam na cena, em uma dinâmica dramatúrgica que consiste em se abrir para variações, para o imprevisto das pinturas na pele, a

partir de um motivo inicial, que poderíamos chamar de desafio. Ao longo de todo o filme, os personagens estão, com frequência, brincando de duelar ou de desafiar um ao outro, numa chave de aventura e de fruição lúdica do espaço. O cinema se transforma aí numa máquina para acolher a elaboração ficcional que o outro faz da própria vida. Simultaneamente, o lastro que o filme tem com o real nos provoca, a todo instante, a imaginar como se dão essas vidas antes e depois dos filmes.

Parece-nos inescapável dizer que *A vizinhança do tigre* é um intervalo nos cursos da vida do outro, um filme que lida com existências concretas. É por isso que, em meio às várias contaminações formais existentes no filme, será muito importante considerar tanto a potência criadora da ficção quanto o gesto documental, no sentido mais amplo desse termo: gostaríamos de apostar menos na circunscrição de uma tradição e mais naquilo que a palavra documentário convoca em termos desse lastro com o real. Igualmente, para a ficção, queremos dizer menos de um conjunto de códigos muito específicos do que das capacidades imaginativas que o cinema possibilita. É como se estivéssemos em um potente paradoxo: a ficção possibilita aí que o filme acolha, de maneira muito próxima, os modos de vida dos sujeitos filmados e as marcas do real. Junim, Neguim, Menor, Eldo e Adilson são os personagens filmados em meio a suas circulações pelo Bairro Nacional, em Contagem, Minas Gerais. Existe aí a composição de uma espécie de constelação de fragmentos das vidas desses jovens. Os corpos se inscrevem na cena filmica a partir de uma decupagem rigorosa e de um procedimento de reencenações daquilo que emerge da vida ordinária. Nesse movimento, a ficção é solicitada a penetrar constantemente a tessitura do filme, convocada para a elaboração de uma dramaturgia que tem por matéria a experiência vivida.

Nesse trânsito entre o vivido e o imaginado, o realizador opera um movimento de implicação junto ao espaço e aos sujeitos filmados. E aqui parece ser bastante decisivo para a materialidade da obra um aspecto processual, que acessamos seja por alguns indicadores dos créditos finais, seja pelas entrevistas e debates dos quais Uchoa já participou. *A vizinhança do tigre* foi filmado no período entre fevereiro de 2009 e dezembro de 2013 e partia do desejo do realizador em construir um filme a partir do bairro em que morava. Se isso nos interessa aqui, não se trata de fazer desse dado uma afirmação identitária para a experiência estética que surge, mas de pensar em termos de uma camada de relação com um território sensível, um processo de aproximação permeado pela duração. Nossa desafio será também indagar em que medida se precipita na cena essa relação de avizinhamento. Dizendo de outro modo, cabe se perguntar como o filme dá

forma a essa trama processual vivida, a essa relação decantada longamente, a essa vizinhança que implica corpos para um contato.

A tarefa é desafiadora duplamente, porque, de um lado, a trama do filme não nos oferece elementos claros da passagem temporal (não temos, por exemplo, indícios de transformações ao longo desses anos na vida dos personagens), e, de outro, a implicação no território não se evidencia pela exposição do antecampo, pela aparição da equipe de realização na cena filmica, recurso sobre o qual André Brasil (2013) já escreveu a respeito, por exemplo, ao tratar da forma de engajamento mobilizada por *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós. Apostamos que um modo de considerar essa dimensão do avizinhamento tem menos a ver diretamente com um olhar para a presença do realizador e mais para a hospitalidade da própria máquina-cinema diante da elaboração imaginativa dos filmados, na medida em que a *mise-en-scène* de cada um vai sendo acolhida e abrigada pela escritura, em uma dimensão que coloca o espectador diante de um jogo de intimidade com os gestos e palavras dos corpos em cena³.

Essa constituição de vizinhanças tem uma relação estreita com uma pergunta a respeito dos procedimentos pelos quais o cinema pode contribuir para inventar o comum de uma comunidade (embora saibamos que não podemos tomar, imediatamente, por equivalentes as noções de vizinhança, comunidade e comum). César Guimarães (2015) nos fala de *comunidades de cinema* justo como um modo de pensar esses processos de aparição dos sem-parcela na distribuição dos quinhões de uma cena política estabelecida. Trata-se aí de uma das operações fundamentais da política, a interposição de outra cena, dissensual, na organização consensual das vidas. Essa caracterização a respeito do político vem, sobretudo, de Jacques Rancière, para quem a noção de dissenso se transforma em um dos principais articuladores de uma (re)partilha do sensível. Nos termos desse pensador, a política é aquilo que instaura uma crise na ordem policial que distribui os lugares, as falas, as capacidades, os papéis, os tempos de cada sujeito. E aqui tomamos mais de perto o que diz César Guimarães a respeito de comunidades de cinema:

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

³Estamos aqui inspirados pela noção de uma estética da hospitalidade, trazida por César Guimarães (2008, p.260) para considerar a potência do documentário em acolher a *mise-en-scène* do outro.

A imagem, quando elabora esse dissenso, seria uma interrupção nas formas constituídas de operar o visível, o audível, o falável. O dissenso, conforme Rancière, é uma ruptura nas formas sensíveis da comunidade. “Ele tem efeito ao interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural. Esse efeito é a instituição de uma divisão ou de uma distorção inicial” (RANCIÈRE, 1996b, p. 370). A interrupção da ordem natural da dominação dá-se pela instituição de uma parcela dos sem-parcela, que expõe uma fratura, o erro de contagem no mundo sensível (RANCIÈRE, 1996a). O que o autor nos propõe é que a política não existe corriqueiramente, não se dá normalmente, a ponto de podermos denominar tudo de político. É preciso expor um dano, o desencadeador inicial da política. “Só há política mediante a interrupção, mediante a torção primária que institui a política como desdobramento de um dano ou de um litígio fundamental” (RANCIÈRE, 1996a, p. 28). É com base nesse litígio fundamental que começaria a política. Como diz Ângela Marques (2013), o dissenso não tem a ver com um simples conflito de interesses, de opiniões ou de valores, o que poderia resumir a política a uma negociação entre parceiros. Trata-se, mais radicalmente, de “uma luta que visa retirar os corpos de seus lugares assinalados, libertando-os de qualquer redução à sua funcionalidade” (MARQUES, 2013, p. 136). Há um princípio de desidentificação⁴ em jogo numa cena dissensual: no que concerne ao trabalho do cinema, será sempre preciso indagar sobre como a imagem ajuda a criar uma redistribuição dos lugares, fraturando aquela ordenação consensual das parcelas.

Da geografia

A escritura da vizinhança, no filme de Affonso Uchoa, compõe uma parcela de cidade que vai adquirindo aparição em um processo de constante defasagem entre o mundo vivido e o mundo tornado imagem. Com essa noção de defasagem, queremos salientar que o trabalho do cinema se dá, fundamentalmente, pela introdução de um intervalo, de uma variação. Dessa maneira, as formas filmicas não são uma regulagem mimética diante de um mundo existente, mas uma operação que performa o espaço, no sentido daquilo que tensiona a noção mesma de representação. Usamos essa chave da *performance* com o intuito de enfatizar uma operação fundamental da máquina-

⁴Com a noção de desidentificação, seguimos com o vocabulário de Rancière. Esse conceito do filósofo está nas bases da sua reflexão sobre a política como interrupção e perturbação do cada um no seu lugar. A desidentificação de um sujeito com seu lugar é aquilo que abre para uma fundamental redistribuição dos papéis e das capacidades em certa partilha do sensível. Nos termos de Rancière (1996a), uma desidentificação seria “o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados” (1996a, p. 48).



cinema, assumindo uma perspectiva que problematiza a chave da representação. Estamos ainda inspirados pela leitura de André Brasil (2011) a respeito de alguns filmes contemporâneos e de alguns conceitos ligados ao performático. Trata-se, sobretudo, de sustentar esse limiar da performance, a balançar constantemente a obra entre o vivido e o imaginado, como diz o autor:

A performance expõe a *continuidade* existente entre um domínio e outro – o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da *mise-en-scène* deslocado – “naturalizado” – pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também *descontinuidade*: o artifício da imagem permite ao gesto defasar de si mesmo – encenar-se, montar-se – ou seja, ser, no interior do filme, outro gesto; e, por outro lado, a irredutibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem. (BRASIL, 2011, p. 7)

Em *A vizinhança do tigre*, há uma intensa intimidade com o espaço concreto, mas não apenas para registrá-lo ou para transpô-lo, sem mediação, para o filme, e sim para colocá-lo na alteração que as formas da imagem possibilitam. Estamos aqui enfrentando o problema de pensar como se passa de uma vizinhança vivida, geográfica, para uma *vizinhança de cinema*, lugar-imagem. Se a cartografia de espaços se efetua com a emergência de uma contiguidade entre filme e mundo, isso se dá de uma maneira que complica qualquer conexão sistêmica entre os lugares percorridos. A contiguidade e a vizinhança não significam uma ingênua ideia de apagamento dos recursos do cinema em benefício de um acoplamento entre a imagem e o mundo. É sempre preciso considerar a imagem como efetuadora de continuidade e descontinuidade. Há uma operação expressiva marcada e assumida, empregada para tomar a matéria geográfica do bairro Nacional e produzir, a partir daí, uma vizinhança propriamente cinematográfica.

Para visualizar essa articulação dos vizinhos, gostaríamos de considerar, primeiramente, o trabalho da montagem, no que identificamos como questão inicial e fundamental para compreender a escritura do filme, que apontamos como descentrada. A montagem desvincula a topografia da cidade a um modo funcional de circulação. Boa parte dos percursos feitos pelos personagens é marcada por uma pura

ocupação dos lugares, esvaziada de finalidades ou de marcações mais fortes quanto a uma identidade dos próprios sujeitos, em uma distribuição geral das parcelas numa sociedade. Nesse jogo complexo entre cinema, território e experiências vividas, vamos nos aproximando do bairro Nacional segundo chaves muito singulares de constituir imagens a partir da periferia. Aspecto fundamental que parece estar em jogo na política de *A vizinhança do tigre*: trata-se de inventar outros modos de filmar os espaços e as vidas constantemente enquadrados de acordo com um jogo geral das identidades.

O trabalho da montagem é pautado pela constante articulação entre os blocos conduzidos por cada um dos personagens, como se fossem, esses blocos mesmos, variações em torno da vida de uma juventude. É sobretudo Junim que circula por muitos espaços do bairro, visita os outros companheiros, trabalha, estabelece conversações. Mas essa regularidade maior de aparições do personagem não constitui uma centralidade, na medida em que ele se insere também como força de uma rede mais ampla, para tramar conexões. Há uma espécie de oscilação na montagem entre dar conta de uma curva dramatúrgica guiada, em alguma medida, pelas atividades desse personagem e bifurcar repentinamente para traçar o desenho do espaço vivido pelos sujeitos que ele vai encontrando. É Junim que faz ver algo como o cintilar de uma sucessão temporal, já que é a ele que se associam, de modo mais explícito, alguns desdobramentos narrativos. Mas, aos poucos, mesmo essa espécie de mediação de Junim é dispensada para dar lugar a uma aparição autônoma de uma brincadeira entre Menor e Neguim, de uma visita de Eldo a Menor, de um show de rock do qual Eldo participa ou do casamento de Adilson. Em cada um desses blocos, as vidas se põem em jogo para apresentar também pedaços da vizinhança que não chegam a compor uma totalidade, mas fazem do fragmento o seu princípio de elaboração. A temporalidade também passa a se instaurar menos pela sucessão de eventos encadeados do que pela duração adensada nos próprios planos, enfatizando a experiência de um mural que se compõe a partir dessa aproximação entre blocos com tempos e gestos heterogêneos.

Isso quer dizer que a máquina-cinema vem introduzir outra velocidade e outras possibilidades de trajetos pelo espaço percorrido. Ao mesmo tempo, somos, por vezes, lembrados de um extracampo dos destinos de alguns dos personagens, como nas situações que rondam a sorte de Junim, em liberdade condicional (dívida com a lei do Estado) e em tensão com alguns traficantes da região (dívida com outros regimes de legislar o território). Todos esses conflitos apenas são mencionados, referidos indiretamente por algumas cenas. Não há tentativa de apaziguar a violência

que circunda essas vidas, mas existe uma aposta ética em adentrar os quintais, as ruas e os quartos escuros de cada um para acompanhar como se produzem as subjetividades nesses lugares, sem que seja afirmada a falta, visto o interesse do filme em perceber as intensidades de momentos quaisquer. Algumas ocasiões de jogo, de brincadeira ou de duelo musical vão permeando os percursos e tornando a investigação da geografia inseparável dos modos de vida que habitam esses lugares. Aqui as práticas espaciais são constituídas pelas brincadeiras de Neguim e Menor em meio a ruínas de um lugar mais afastado das casas, quando um persegue o outro segurando uma arma sem balas e disparando tiros de mentira para o alto. Ou quando os dois, mais uma vez em brincadeira, pintam os rostos um do outro, trocam insultos por conta do resultado tosco dos desenhos e depois se põem a dançar no quintal de casa. É também um modo de ocupar e de habitar que vai se formando a partir da perambulação de Junim e Neguim pelos matos, em busca de tangerinas, numa sequência repleta de variações, que vão da ação propriamente dita de subir nas árvores para coletar as frutas até o momento de sentar, comer o que foi recolhido e fazer um embate musical a partir da canção tocada no celular de um deles.

A vizinhança do tigre coloca-se diante de um enfrentamento caro a inúmeros debates da política das imagens e mobiliza operações que nos lançam para um modo muito particular de sentir os espaços, as casas e as ruas dos pobres, dos que são constantemente colocados nas franjas das cidades. Os pequenos acontecimentos que rondam a estrutura do filme inserem aproximações demoradas diante de gestos que não se resumem a uma conjuntura social. Estamos próximos às indagações de Rancière (2012, p. 147), quando emite uma poderosa provocação, logo no início de um texto dedicado a filmes de Pedro Costa: “Uma situação social não basta para fazer uma arte política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos”. Em determinado momento, Dona Isaura, mãe de Junim, oferece um copo de água ao filho, depois de uma prece, com o intuito de protegê-lo. Em outro instante, é Junim que vai se dedicar a um gesto de cuidado com a mãe, quando pinta as unhas dela, ao que ela responde: “Da hora!”. Essas cenas ensinam ao espectador que é preciso aproximar-se dessas vidas para além de uma simples evidenciação da exploração ou daquela evidente simpatia que Rancière destaca. Com os momentos de cuidado e de brincadeira, *A vizinhança do tigre* nos devolve um variado campo de relações em curso nesse território, numa arte do compartilhamento e da acolhida, elaborando uma complexa rede de acontecimentos – entrelaçados pela montagem e, ao mesmo tempo, vistos muito de perto a cada vez que uma sequência nos convida a se instalar na duração do fragmento.

Um plano no início do filme é um dos poucos momentos que nos oferecem uma visão mais ampla do bairro. Esse instante vem logo após a primeira cena, quando Junim, deitado no sofá de casa, lê uma carta para Cezinha, personagem que está preso e não chega a aparecer durante o filme. Um corte nos joga para uma imagem mais escura, que vai definindo suas formas aos poucos. Somos introduzidos a um progressivo amanhecer. A luz vai se fazendo presente, revelando partes do céu, para depois um novo corte convocar uma paisagem em que podem ser vistas, ao fundo, as casas da vizinhança. O plano é frontal e um tanto distanciado, revelando não apenas as casas, mas também o entorno formado pela vegetação. É um dos raros instantes em que a escritura nos revela uma situação mais geral desse lugar e nos localiza efetivamente em um espaço marcado pela contiguidade das casas, todas muito próximas, algumas pintadas, outras com tijolos à mostra. É como se o filme também marcasse aí o próprio movimento de avizinhamento: ele chega a esse mundo por um movimento de observação distanciado, em que não vemos nenhum sujeito. Só progressivamente passa-se a fazer parte da fabricação coletiva de uma cena, dos meandros desse universo que será habitado e inventado. Trata-se também de um procedimento dramatúrgico bastante marcado, que anuncia uma espécie de cenário de um percurso – ou, nesse caso, de vários percursos, de vários exercícios para elaborar mundos imaginados.

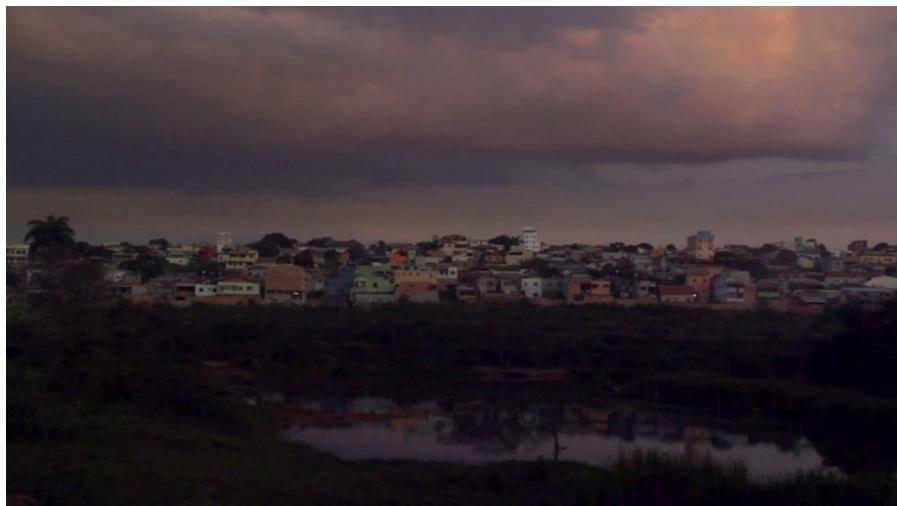


Figura 1: Visão geral do bairro Nacional, Contagem, Minas Gerais.
Fonte: *A vizinhança do tigre* (2014)



Se apostamos em pensar o território que emerge dessa operação fílmica, estamos aqui muito distantes de uma perspectiva estática e circunscrita a delimitações rígidas. O território escrito pela cena e pela montagem de *A vizinhança do tigre* é marcado pelo movimento do próprio gesto da cartografia e se modula segundo a dinâmica mesma de sua aparição sensível na imagem. A questão não é constituir um mapa com limites claros a partir da região pesquisada, não é esquadriñhar fronteiras ou estabelecer demarcações em um terreno. Se falamos de uma cartografia como procedimento da escritura da vizinhança, é porque o filme se investe da possibilidade de traçar um plano comum, atravessado por coexistências e coabitacões – entre os seres filmados, entre corpos e paisagens, entre filme e filmado. A geografia sensível desse espaço é, assim, menos uma extensão submetida a uma métrica do que um plano de composição marcado pelas intensidades dos modos de habitar.

Nesses trajetos, não se alinhava, então, nenhum conjunto orgânico, ainda que tenhamos ideia de uma moldura que situa esse mundo de experiências. O território como representação total vai assim se desfazendo no gesto de cadenciar os microacontecimentos cotidianos, espalhados como que numa “chuva de átomos”, para retomar uma expressão de Virginia Woolf que se torna central para algumas reflexões de Rancière (2014) em torno da ficção moderna. A escritura trabalha, então, na tensão entre uma dispersão de pequenos instantes de experimentação do espaço e as fagulhas de uma intriga rondando o destino de Junim. Como efeito de composição da vizinhança, cada fragmento torna-se intensidade em uma montagem por constelações. Nesse gesto conectivo, imbricam-se dentro e fora, casa e rua e, mais amplamente, singularidade e comunidade. Paradigmático disso é o momento em que saltamos do quarto escuro em que Junim fuma um cigarro para uma sucessão de retratos nos quais despontam alguns jovens que só aparecem nesse momento. A sequência se introduz com força de interrupção, abrindo um intervalo para a exposição de outros seres que também povoam aquelas redondezas. Eles emergem compondo uma pose, com a paragem de um movimento e a frontalidade do olhar dirigido para a câmera. Como na sequência de exposição das casas no início, o espectador se vê diante de um momento em que o curso da escritura sofre um desvio (é sintomático que aqui ouçamos a mesma trilha sonora da cena inicial), e essa pequena torção nos joga novamente para um ponto de ultrapassagem, no qual se implica um coletivo. Não se trata de uma convocação em nome da exemplaridade, mas de um esforço em trazer a pluralidade de seres que também tomam parte nessas práticas espaciais focadas pelo filme.



Figura 2: Retrato.

Fonte: *A vizinhança do tigre* (2014)

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

Do avizinhamento

Caberia ainda perguntar: e o que seria uma forma de vizinhança como procedimento de relação? Insistíamos, no início, a respeito de uma visada para o gesto do avizinhamento, ou de uma vizinhança da escritura, quando filme e filmado se constituem de tal modo em um coengendramento a ponto de tornar possível

uma intimidade do contato. Não pretendemos sobrevalorizar ou tornar demasiado exemplar a escritura de *A vizinhança do tigre*. De fato, estamos diante de um problema que pode ser tomado nas investigações variadas a respeito dos desafios do documentário e poderíamos lembrar inúmeros avizinhamentos entre quem filma e quem é filmado ao longo da história do cinema ou nas modulações contemporâneas da forma do documentário, em filmes de Eduardo Coutinho, de Pedro Costa e mesmo, em alguma medida, nos já referidos *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, e *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro.

Mas a questão é que nem sempre o documentário consegue avizinhar-se tão intimamente do outro. E, por vezes, a distância pode mesmo ser uma escolha formal dos realizadores, para atingir outros desafios engajados na singularidade de cada projeto. Nosso esforço, então, é indagar a respeito de como a *mise-en-scène* do outro fabrica, em *A vizinhança do tigre*, uma experiência de proximidade que ressoa, sem dúvida, os desafios da escritura documentária em geral, mas que também é bastante tributária de um investimento singular do filme em uma dramaturgia dos corpos e em uma política da ficção (esta também se avizinhando intimamente das formas do real). Aqui, o gesto da ficcionalização adentra a escritura a partir das marcas de uma decupagem bastante rigorosa, visível na materialidade fílmica, e do próprio processo do filme, pautado pela reencenação a partir do universo vivido. Também as falas criam a marca de um esforço para elaborar uma *mise-en-scène* compartilhada, já que as indicações básicas de roteiro eram logo mudadas para abrir o filme à escuta de ritmos, de vozes e de modos de enunciação que se integrassem mais aos corpos dos jovens filmados – e aqui não se trata tanto de conferir um registro naturalista à interpretação, mas de uma dinâmica em que o ator cria o diálogo a partir de uma experiência vivida, sem deixar também de entrar em um processo de defasagem e diferença de si mesmo, nesse ato de invenção da própria vida diante da máquina.

Há uma sequência que nos parece bastante emblemática das estratégias de encenação do filme. É o momento do duelo, aos modos de um *western*, travado entre Junim e Neguim. Esse confronto se torna bastante singular por dois aspectos que merecem destaque: a aproximação sensual da câmera junto aos corpos dos seres filmados e o real de violência que inevitavelmente se estende em volta do duelo de brincadeira. No esquema inicial de plano e contraplano, os dois se apresentam no palco da disputa, corpos filmados com a depurada preocupação em tornar visível também a relação com a paisagem ao fundo. Figura e fundo traçam constantes reenvios, na medida em que o próprio bairro adquire caráter de moldura para os dois corpos em disputa, uma paisagem como linha de fuga para o primeiro plano



do conflito. Enquanto a câmera percorre os corpos de modo bastante tático, eles colocam em contenda a quantidade de marcas que possuem na densidade da pele, como se fosse possível indicar, pelos rastros de uma bala ou do corte de uma faca, a intensidade do que já experimentaram na vida. Vemos os detalhes desses traços marcados nos corpos, dedos que apontam e toda uma memória que é fabulada nesse jogo em que a pele vira um campo de disputa. A partir desse primeiro lance entre os duelistas, quando os corpos ainda estão distanciados, os desafios vão se acumulando: passamos de um jogo musical em que a palavra entra na cena do conflito até o efetivo agarrar-se dos corpos e atirar-se ao chão, com improvisadas espadas de duelistas.

Ao longo da sequência, um extracampo de litígios vem também se precipitar para a imagem, como se um virtual território sensível de conflitos existisse em contiguidade a esse outro que se abre no campo visual. Estamos também diante de toda uma estratégia de convocar a presença do outro, de solicitar parcelas de memória, sejam elas falsas ou verdadeiras, e sobretudo de disparar um dispositivo de cena para que os gestos e as falas possam compor o trabalho da imaginação, sempre rasgada pelo real. Ou poderíamos ainda dizer: ao imaginar um mundo de duelo, proposto como brincadeira de desafio, e colocar a cena na chave de um desenho dramatúrgico bastante rigoroso e tecido no espaço aberto entre câmera e corpo, *A vizinhança do tigre* opera outra modalidade de contágio com o real.



Figura 3: Detalhe da pele.
Fonte: *A vizinhança do tigre* (2014)

O avizinhamento que está em jogo tem, portanto, uma chave muito singular. Ele não pode tanto ser atestado por uma imediata presença do realizador na cena ou pela tentativa de verificar se há entre ele e os filmados uma maior ou menor relação de intimidade. Mais do que um fenômeno de intersubjetividade, de criação de acordos consensuais para a existência do filme ou de uma deferência populista diante da pobreza do mundo do outro, avizinhar-se significa aqui uma aposta na potência de qualquer um disparar seu modo de aparição e criar o espaço para uma cena de emancipação política fundada pelo princípio de uma igualdade. A máquina mesma parece estar em contato íntimo com os corpos, instaurando com eles uma comunidade sensível. A operação poética coleta os detalhes do vivido e os transforma em uma realidade comum, partilhável. Há um sofrimento social que circunda essas encenações e que vem aí contagiar o dispositivo dramatúrgico do cinema. Estamos diante de uma forma de vizinhança complexa, já que o desafio consiste na criação de uma cena política na qual as capacidades de cada um, humanos e não humanos, pessoas e máquinas, filme e filmado, possam circular em partilha e se afetar mutuamente.

Se não basta simpatia pelos explorados e esquecidos do presente para fazer arte política, é porque não cabe tomar uma postura exterior ao mundo dos filmados e delegar a eles uma fala, uma imagem, uma visibilidade que lhes chega de fora. Na investigação de uma política da imagem, a forma emerge como qualidade sensível da própria aparição daqueles que não tinham parte em uma divisão social configurada. Se o cinema pode instaurar uma cena de igualdade, é quando se coloca na companhia sensível daqueles que formam uma multidão dos sem-parté⁵. Pois não se trata de mostrar o universo de Junim, Neguim, Menor, Eldo e Adilson como um lugar que precisaria de socorro ou de reconhecimento em um campo já dado das representações sociais. Trata-se muito mais de criar as condições de possibilidade para que essas vidas rasguem uma superfície com seus afetos e desejos comuns, fraturados pela experiência do presente, pela brincadeira que é jogo de espadas e disputa entre marcas de balas. Quando é a capacidade de qualquer um que toma figura na cena, estamos diante de um desconcertante encontro com a diferença de mundos ao nosso redor, com a heterogeneidade dos seres e dos modos de viver. Se algo de um comum pode se formar dessas figuras inauditas em aparição, não se trata de uma junção harmônica entre contrários nem de um

⁵Aqui retomamos noção cara ao pensamento político de Rancière. O conceito de sem-parté se associa intimamente à lógica policial, da qual falamos anteriormente, que organiza aqueles que participam e aqueles que não participam de uma distribuição do comum de uma comunidade. A parte dos sem-parté, criada pela contagem reguladora de uma comunidade, é aquela parcela de sujeitos que será constituinte da política ao elaborar o dissenso numa cena configurada.

apaziguador conforto para as consciências, mas justo de uma fissura irreconciliável, de um sensível cindido em muitos fragmentos.

E poderíamos perguntar: como tornar-se vizinho sem fazer disso uma colonização da vida do outro, sem que o desejo de aproximação impeça o permanente jogo das diferenças e das distâncias? Pois é preciso salientar: avizinhar-se e tomar a igualdade como princípio da relação não significa identificar-se e abafar a diferença, mas fraturar a desigualdade. É um mundo desigual entre câmera e mundo, entre quem filma e quem é filmado, e que deve ser colocado em crise. É quando a imagem e o sujeito a quem ela se destina, e a partir de quem ela surge, continuam em mundos incomensuráveis, sem medida comum possível, que um problema estético e político se faz urgente. Desafio do cinema: fazer fissura na desigualdade, resguardando as diferenças e as singularidades entre os sujeitos. A *vizinhança do tigre* não confunde a sensualidade da câmera diante dos corpos filmados nem a atenção ao ritmo das falas de Junim e Neguim como resolução de uma infinidade de litígios em torno do gesto de arrancar uma imagem dessas existências. Não se trata de atingir uma pura transparência entre a máquina e a complexa trama social na qual ela se insere, mas de engajar-se no arriscado trabalho de constituir a imagem como relação.

A ficção irrompe da escritura ao forjar uma cena na qual a experiência estética emancipa os sujeitos das demarcações policiais dos lugares, de uma suposição consensual daquilo que pode ser dito, ouvido e sentido. Ela abre um espaço dissensual no qual as funções são postas em falso, e a desidentificação torna-se o cerne dos procedimentos formais, se pudermos aqui retomar o conceito de Rancière, agora mais conectado à experiência filmica. A ficção se insere como trabalho que *faz vizinhança*, no mesmo movimento em que ela se *avizinha* das forças do real. Do procedimento de aproximação do território, que toma por base uma vizinhança na cena urbana, tentamos passar para um *gesto avizinhante*, que apostá na coexistência sensível, e sempre dissensual, daqueles que são filmados e daqueles que filmam. Nossa cuidado em considerar esse gesto como permeado por fraturas é também para dizer que não há apaziguamentos no encontro: a aproximação preserva sempre as distâncias, e o avizinhamento acontece entre mundos não coincidentes, já que o próprio realizador – morador do bairro, mas não necessariamente participante da mesma vida que a dos filmados – precisa também elaborar com o outro a emergência de um comum que não seja a abolição das diferenças, mas a possibilidade da relação.

Reencontramos aqui a questão enunciada no início deste artigo, a respeito das comunidades de cinema e da emergência de um dissenso. Apostamos que A *vizinhança do tigre* perturba, sensivelmente, uma cena política configurada, porque

lida com uma quebra de expectativas do campo das representações sociais. A escritura do filme trabalha, em cada jogo e brincadeira, em cada cena de cuidado e de desafio, a torção dos lugares estabelecidos e a recusa de enquadres formulados pelas dinâmicas organizadoras e distribuidoras das falas e das possibilidades no social. A abordagem ficcional contribui para perturbar as identidades, porque abole um consenso sobre aquilo que compete a cada sujeito fazer do seu tempo: a ficção é justo o que cinde qualquer amarra entre sujeito, vida e ocupação. Uma perturbação política passa, sobretudo, por refazer a partilha das atividades que se pode tomar no tempo. Junim, Neguim, Menor, Adilson e Eldo não estão destinados ao trabalho ou a caminhos inexoráveis em suas vidas. O investimento pelo avizinhamento consiste em se deixar contagiar por aquilo que, nas experiências vividas, escapa às demarcações dos papéis, potencializando também uma escritura que vai imaginar destinos e sortes outras, travessias diferidas, reelaborações das memórias, das histórias individuais e coletivas e do espaço vivido.

É assim que se traça uma estratégia, tão provisória quanto precária, para fazer do cinema uma arte vizinha daqueles que são jogados para as partes da sombra. Entre a guerra e a diplomacia colonizadora, há uma infinidade de relações de vizinhança possíveis: eis a provocação que seria interessante guardar para pensar o desafio de filmar uma vizinhança e de filmar em avizinhamento. Nem a ênfase na pura catástrofe que a tudo destrói nem o gesto paternal e idealista que se reveste de boas intenções para colonizar a alteridade. Cabe sempre, a cada caso, forjar estratégias políticas e estéticas para avizinhar-se e para constituir a vizinhança.

Referências

BRASIL, A. “A performance: entre o vivido e o imaginado”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2011, Porto Alegre. *Anais do Encontro Anual da Compós*. Porto Alegre: Compós, 2011.

_____. “Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em A cidade é uma só?” *Negativo*, Brasília, DF, v. 1, n. 1, p. 86-99, 2013.

BRASIL, A.; MESQUITA, C. “O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Fórmosa”. In: BRANDÃO, A.; JULIANO, D.; LIRA, R. (Orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Palhoça: Unisul, 2012. p. 231-248.

GUIMARÃES, C. “O que é uma comunidade de cinema?” *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 44-56, 2015.

_____. “Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no



documentário”. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 259-276.

MARQUES, A. C. S. “Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência”. *Contracampo*, Niterói, v. 26, n. 1, p. 127-145, 2013.

MIGLIORIN, C. “Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros”. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 162-176, 2011.

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

_____. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique éditions, 2014.

_____. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996a.

_____. “O dissenso”. In: NOVAES, A. (Org.). *A crise da razão*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996b. p. 367-382.

ROCHA, E. “Vizinhança”. In: RIBAS, C. et al. (Eds.). *Vocabulário político para processos estéticos*. 2014. p. 316-319. Disponível em: <<https://goo.gl/vda2Ey>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Referências audiovisuais

A VIZINHANÇA do tigre. Direção: Affonso Uchoa. Intérpretes: Maurício Chagas; Aristides de Sousa; Wederson Patrício; Eldo Rodrigues e Adílson Cordeiro. Belo Horizonte: Katásia Filmes, 2014. (94 min.), son., color.

AVENIDA Brasília Formosa. Direção: Gabriel Mascaro. Intérpretes: Cauan Fonseca; Fábio Gomes de Melo; Alexandre José de Oliveira e Débora Leite. Santo Amaro, PE: Plano 9 Produções, 2010. (85 min.), son., color.

MULHER à tarde. Direção: Affonso Uchoa. Intérpretes: Renata Cabral; Luísa Horta e Ana Carolina Oliveira. Belo Horizonte: 88 filmes, 2010. (74 min.), son., color.

O CÉU sobre os ombros. Direção: Sérgio Borges. Intérpretes: Evelyn Barbin; Grace Passô; Murari Krishna; Edjuco Moio e Lwei Bokongo. Belo Horizonte: Teia, 2010. (71 min.), son., color. 35 mm.