



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

***APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS: JUVENTUDE EM MARCHA (2006) E A
VIZINHANÇA DO TIGRE (2014)***

MATEUS VASCONCELLOS CAMPIONI

Foz do Iguaçu
2021

***APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS: JUVENTUDE EM MARCHA (2006) E A
VIZINHANÇA DO TIGRE (2014)***

MATEUS VASCONCELLOS CAMPIONI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

MATEUS VASCONCELLOS CAMPIONI

***APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS: JUVENTUDE EM MARCHA (2006) E A
VIZINHANÇA DO TIGRE (2014)***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca
UNILA

Prof. M. Bernardo Teodorico Costa Souza
UNILA

Foz do Iguaçu
2021

CAMPIONI, Mateus Vasconcellos. **Aproximações e Distanciamentos: Juventude em marcha (2006) e A Vizinhaça do Tigre (2014)**. 2021. 54 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

RESUMO

Este trabalho busca trazer uma análise das obras *Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006) e *A Vizinhaça do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014), tendo como foco o estilo de realização considerado pelos cineastas. Visto que são filmes que mobilizam histórias e relatos de sujeitos urbanos periféricos, procuraremos entender de que maneira se abordam, cinematograficamente, os temas latentes desse espaço. E também observar, como o estilo de realização utilizado pelos cineastas, edificam suas posições políticas e éticas diante do ato de querer filmar outro.

Palavras-chave: Pedro Costa, Affonso Uchoa, cinema contemporâneo, estilo, pobreza urbana.

CAMPIONI, Mateus Vasconcellos. **Enfoques y Distancias:** Juventude em Marcha (2006) y A Vizinhança do Tigre (2014). 2021. 54 páginas. Trabajo de Conclusión del Curso (Graduación en Cine y Audiovisual) - Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2021.

RESUMEN

Este trabajo realiza un análisis de las obras *Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006) y *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014) teniendo como foco el estilo de realización propio de los cineastas. Visto que son películas que tratan sobre historias y relatos de sujetos urbanos periféricos, buscamos entender de qué manera se abordan, cinematográficamente, los temas latentes de estos espacios. Así siendo, observar cómo el estilo de realización de los cineastas, constituyen sus posiciones políticas y éticas delante del acto de querer filmar al otro.

Palabras clave: Pedro Costa, Affonso Uchoa, cine contemporáneo, estilo, pobreza urbana.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1.** O cuidado na fotografia demarcando sombra e luz e a beleza dos planos.
- Figura 2.** Personagens da Ilha
- Figura 3.** As irmãs Vanda e Zita Duarte de Ossos, dessa vez filmadas em seu cotidiano.
- Figura 4.** Paralelo entre os bairros Fontainhas (na primeira linha) e Casal Boba (na segunda linha).
- Figura 5 e 6.** Ventura no novo bairro
- Figura 7 e 8.** Ventura “mergulhado” entre os prédios
- Figura 9 e 10.** Panorâmica oblíqua
- Figura 11 e 12.** Ventura e Nhurro conversam
- Figura 13 e 14.** Ventura e Bete imaginam
- Figura 15.** Série fotográfica retratando a juventude no bairro Nacional
- Figura 16.** “Cena da Carta”, a primeira sequência do filme A Vizinhança do Tigre.
- Figura 17, 18, 19 e 20.** Triangulação na sequência inicial
- Figuras 21, 22, 23 e 24.** Apresentação de Juninho no trabalho
- Figuras 25 e 26.** Casa de Juninho e carta de intimação
- Figuras 27 e 28.** Juninho toma decisão de fugir
- Figuras 29 e 30.** Contra-plano da porta aberta e a carta final escrita por Juninho

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. CAMINHOS DO OLHAR.....	12
3. PEDRO COSTA: UM OLHAR PELO BURACO DA FECHADURA.....	16
3.1 JUVENTUDE EM MARCHA.....	24
4. AFFONSO UCHOA: A PROCURO DE UM OLHAR.....	32
4.1 A VIZINHANÇA DO TIGRE.....	37
5. CONCLUSÃO.....	38
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43
7. FILMOGRAFIAS.....	46

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho, interessa-nos analisar os filmes *Juventude em Marcha* (2006) de Pedro Costa e *A Vizinhança do Tigre* (2014) de Affonso Uchoa. Ambos os cineastas, partem da escolha de restringir suas filmografias ao universo periférico e desse modo, os processos criativos e técnicos que envolvem a concepção fílmica são construídos em função dessa perspectiva. Em vista, o objetivo deste trabalho, buscará delinear as estratégias estéticas dos diretores em suas diversas maneiras de representar e compreender a pobreza e a vulnerabilidade social. Dessa maneira, sustenta-se a hipótese de que essas estratégias manifestam nas obras vieses políticos e éticos, proporcionando novos caminhos de representação da alteridade.

Assim sendo, na primeira parte, destacaremos dentro da forma de realização, aproximações e distanciamentos históricos que nos evidenciam e conceitualizam parte das influências cinematográficas dos diretores. Em seguida, na segunda parte, buscaremos fomentar as discussões dos respectivos filmes através de uma breve análise do caminho estético tomado pelos dois cineastas. Dessa maneira, buscar entender como cada diretor aborda o tema da pobreza urbana. No final, na terceira parte, elegeremos algumas cenas que julgamos conter potencialidades discursivas e nos levam a refletir sobre o estilo das obras, isto é, a construção da encenação e a forma de realização

O filme *Juventude em marcha* (2006), baseia-se na figura marginal do personagem Ventura, um imigrante cabo-verdiano que perambula entre bairros à procura de seus filhos perdidos. Nesta busca esperançosa em reconstruir seu lar, presenciamos encontros que nos proporcionam mais informações sobre a lúdica jornada de Ventura, do Fontainhas, bairro em processo de demolição¹ ao Casal Boba, novo bairro onde os moradores estão sendo realocados.

A Vizinhança do Tigre (2014) traz o recorte da juventude que faz parte do bairro Nacional, em Minas Gerais, estão presentes os personagens Neguinho, Menor, Eldo, Adilson e Juninho. O filme se apresenta em blocos cotidianos destes personagens, Juninho ganha maior destaque na composição narrativa do filme, é nele que acompanhamos mais afundo os atravessamentos da realidade circundante

¹ Acompanhamos a trajetória da demolição do bairro durante os filmes *Ossos* (1997) e *No quarto da Vanda* (2000), ambos dirigidos por Pedro Costa.

do bairro.

Para entendermos a conjuntura das obras, buscaremos traçar caminhos dentro da história do cinema que desencadearam possibilidades de experimentação da linguagem cinematográfica que dialogam com os filmes a serem analisados. Para isso, faremos um breve recorrido histórico do cinema de documentário e algumas das suas ramificações criadas ao longo dos anos. De acordo com o ensaio, “*O Desvio Pelo Direto*”, de Jean-Louis Comolli (2010a)², nos mostra uma reflexão sobre os impactos da renovação tecnológica e como esta alterou o conceito de “Imagem e Som” dentro da história do cinema. Criam-se divergências de gêneros e surgem debates teóricos sobre a prática cinematográfica. Traçar esse caminho torna-se relevante pois, tal revolução, certamente influenciou e ainda influencia diversos cineastas e aspirantes em sua busca por estilo de linguagem.

Em Costa e Uchoa, há uma ressignificação dessas teorias e práticas, apresentadas por Comolli (2010a). Posteriormente, nos capítulos intitulados; *Pedro Costa: A procura de um olhar* e *Afonso Uchoa: A construção do olhar*, apresentaremos a trajetória dos diretores, expondo, em conjunto, o processo de consolidação dos estilos empreendidos em *Juventude em Marcha* (2006) e *A Vizinhaça do Tigre* (2014). As escolhas desses dois filmes se deu pelo interesse em tentar traçar uma jornada dos diretores, através da consolidação do seu olhar cinematográfico sobre ambientes periféricos, e a partir daí descobrir, mais aprofundadamente, as formas utilizadas por eles, de experimentação dessa linguagem. Com isso, analisar como esses olhares ressoam na crítica cinematográfica. Sobretudo, procurar contribuir para a continuidade de um olhar diversificado para com essas obras, a fim de, elaborar perguntas que possam abrir caminhos para pesquisas futuras.

As formas de realização cinematográfica utilizadas pelos diretores Pedro Costa e Afonso Uchoa, assemelham-se quanto ao desenvolvimento das encenações e do texto-fílmico. Poderíamos categorizar os filmes de Pedro Costa como “um cinema na contramão do espetáculo, que se torna possível a partir de uma câmera digital; um cinema político em sua carne, e não em sua temática” Butcher (2006, pg. 1). Tal concepção de estilo aplica-se da mesma forma ao cinema

²O ensaio foi originalmente publicado em 1969, em *Cahiers du Cinéma*, renomada revista francesa de crítica cinematográfica. Para este trabalho, usa-se a versão traduzida do francês para o português de Pedro Guimarães em 2010, que integra o catálogo do 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH).

de Affonso Uchoa, ao passo que, a elaboração do método de realização se restringe à experiência da imersão tangível, por parte dos cineastas, no cotidiano e espaço dos participantes do filme.

Através do domínio técnico sobre o aparato e influências históricas do cinema, cria-se um modelo originário para cada autor, que decide abordar tais espaços de maneira ética e política, “sem nunca renunciar a um sentido agudíssimo da beleza” (Araújo, 2008, p. 29). Com o objetivo final, de analisar comparativamente cenas dos filmes, levaremos em consideração o modelo originário, citado anteriormente, que vem de encontro à definição de estilo proposta por Bordwell (2013, p. 17):

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: mise-en-scène (encenação, iluminação, representação, ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme

As questões de estilo em Costa e Uchoa não são construídas meramente na base do “acaso” e da observação passiva diante das improvisações dos atores não profissionais, senão que “situa-se numa zona de troca entre a realidade e ficção, em que seres humanos desempenham “o seu próprio papel”, em histórias que são, em parte, as suas e, em parte, inventadas, do cineasta”. (Aumont, 2009, p.173). Ou seja, para a construção da encenação, cruzam-se o “olhar do cineasta” com o “olhar do outro” (quem está sendo filmado), nesse “encontro”, integram-se valores éticos e políticos que resultam numa estética polida a partir de observações, rejeições e reflexões sobre o “olhar cinematográfico” para a periferia e seus corpos. Este processo possibilita maior harmonia entre diretores e atores ao disporem suas ideias e visões quanto a criação dos personagens que serão interpretados por eles (os atores). E também reflete-se no desenvolvimento da encenação, isto é, tudo aquilo que estará na imagem e no som.

Tendo em vista as questões levantadas anteriormente (estilo e encenação), buscaremos na segunda parte do texto, compreender brevemente a trajetória estilística de cada autor e trazer luz às reflexões sobre seus filmes e os processos de realização executados. A fim de complementar, iremos recorrer à recepção crítica de cada obra. Como veremos, a escolha por parte dos cineastas, em reduzir a equipe e as “parafernálias técnicas”, remetem a um modo de

realização comum do gênero de documentário. Por conta dessa escolha, os cineastas passam a desempenhar multifuncionalidades técnicas, tais como: direção, produção, fotografia, som, roteiro e argumento. Tal característica se tornará relevante ao apontarmos, dentro da trajetória dos diretores, a consolidação de cada estilo e como estes dialogam com o caráter ficcional da narrativa tendo em vista o lugar privilegiado da encenação.

Para apresentarmos a trajetória estilística de Pedro Costa, recorreremos à edição especial “*Cahiers du Cinéma*” publicada em 2009, na Espanha, e dedicada inteiramente ao cineasta português, com diversos autores. Além dos ensaios de Mateus Araújo, “*Pedro Costa e sua poética da pobreza*” (2008), “*Uma beleza do Contra: Juventude em Marcha, de Pedro Costa*” (2018) e João Dumans “*Alguns encontros: De Casa de Lava a Juventude em Marcha*”. Utilizaremos também uma conferência dada pelo próprio diretor, em 2010, ao CCBB São Paulo (Centro Cultural Banco do Brasil) onde comenta sobre as mudanças do seu processo de realização.

No caso do cineasta brasileiro Affonso Uchoa, utilizaremos o ensaio de Victor Guimarães “*Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira*” (2017), e também o ensaio de Clarisse Alvarenga (2015) “*O salto do tigre - uma aproximação ao filme A Vizinhança do Tigre de Affonso Uchoa*”. Ensaios de revistas digitais “*Cinética: Cinema e Crítica*”, entrevistas escritas e em conferências. Em formato de vídeo, concedida em 2014, após a exibição do filme *A Vizinhança do Tigre* na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com mediação de César Guimarães. Entrevista on-line concedida em 2020 ao canal *Embaúba Filmes*.

Na terceira parte, buscaremos examinar as cenas selecionadas, compreendendo as escolhas de encenação e visando examinar suas potencialidades discursivas, levando em consideração que, em parte, foram construídas pelos atores que representam suas próprias vivências. Para *Juventude em marcha* (2006), utilizaremos o debate trazido por Jean-Louis Comolli, no texto “*Corpos e quadros: Notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha*” (2010b), a respeito do jogo de encenação (o “visível” e o “não-visível”) apresentado nas cenas selecionadas. Em *A Vizinhança do Tigre* (2014), destacaremos o personagem Juninho e como a construção deste, nos manifesta a intenção de estilo empreendida por Affonso Uchoa. Com isso,

passaremos a identificar a expressão de estilo e como se alinham às posturas éticas e políticas, engendradas no modo de realização particular de cada cineasta.

2. CAMINHOS DO OLHAR

Na consolidação desse estilo, conflagram-se vanguardas históricas do campo cinematográfico, especialmente no cinema documentário. Uma fonte base são os textos-manifestos e obras visuais, do cineasta russo Dziga Vertov (1896-1954). No filme *O Homem Com Uma Câmera* (1929), Vertov fabrica uma imersão na realidade concreta do cotidiano de uma grande cidade e seus habitantes, para isso, cria-se uma associação simbólica entre o olhar humano e o olhar da câmera (*kinoglaz*) traçando paralelos entre movimentos humanos e movimentos de máquinas industriais, incluindo a câmera de cinema.

Dando seguimento, no início dos anos 60, duas tendências dialogam diretamente com o cinema de Vertov. Uma delas o “*direct-cinema*” norte-americano, caracterizado por sua forma observacional e mínimo de interferência na captação, reconhecido pelos expoentes Robert Drew e Richard Leacock, ambos, realizaram *Primary* (1960, Estados Unidos). O filme apresenta-se de maneira jornalística com o intuito de reportar os fatos³ *in loco*, origina-se uma nova modalidade de filmagem proporcionado, exclusivamente, pelo uso de câmera e equipamento de som leve. Em *Primary*, vemos que a configuração da equipe em conjunto dos aparatos técnicos, proporcionam um contato mais direto dos cineastas que acompanham os presidenciáveis em diversos locais da cidade.

E em segundo lugar, o “cinéma vérité”, mais reflexivo e participativo por parte do cineasta, foi exposto pela primeira vez pelo antropólogo francês, Jean Rouch em *Moi, un noir* (1958), realizado antes do surgimento do som-sincrônico. Em *Moi, un noir*, percebemos práticas antropológicas tais como a observação sendo colocada em conjunto com a potencialidade discursiva do cinema. Cria-se então, uma troca de saberes, dilui-se no jogo da encenação o caráter documental que viria ser a obra, Jean Rouch com o domínio técnico do cinema e os atores naturais que recriam as suas vidas diante da câmera.

Esses desdobramentos sintetizam, valores complacentes anteriormente designados por Vertov em seus textos-manifestos e, atualizam-se, tecnicamente

³ No ano de 1960, John Kennedy e Hubert Humphrey concorriam na eleição presidencial dos Estados Unidos. Por esse motivo, faziam passeatas eleitorais por diversos estados do país.

pelo desenvolvimento tecnológico, como o surgimento de câmeras mais leves (*Super 8*), películas baratas (*16mm*) e também o som-sincronico (com a criação do *Nagra III*). Em termos gerais, as características do “direct-cinema” estão mais ligadas ao campo observacional, onde a câmera e o cineasta atuam na intenção de interferir minimamente nas ações dos personagens e nos acontecimentos do filme. Neste caso, a presença do diretor e sua equipe são diluídas com o intuito de provocar a impressão de performance mimética da vida ordinária. Na contramão, o “cinema verite” amplia as possibilidades de participação e interatividade entre cineasta e o sujeito que está sendo filmado, aqui o cineasta atua de maneira reflexiva em conjunto da câmera que, adquire uma função catalisadora, ao encorajar o sujeito a falar para ela e refletir sobre aspectos da sua vida naquele momento. Dado o contexto, podemos apontar que a questão central para os cineastas que reproduzem este tipo de cinema (*verité* e *direct*) girava em torno da possibilidade de captura do “momento” *in loco*, isto significa, “o ultrapassar da linha que separa o que é recebido como “vivido”, “real”, “acontecimento bruto” do que é ficcional, fábula, parábola”, que segundo (Comolli, 2010a, p.299), “[...] reproduz-se comumente e mais facilmente no cinema direto do que nos filmes majoritariamente ficcionais”. Por isso, presume-se que a proposta de realização, vista em Pedro Costa e Affonso Uchoa, são resultados dessa reorganização (manipulação) do “vivido, real, acontecimento bruto”, que no caso são os relatos e histórias das personagens, e como este “vivido” é ressignificado na encenação, de maneira a ficcionalizar essa “realidade”. Causando um certo estranhamento, Costa e Uchoa ganham potencial discursivo à medida que a impressão de realidade produzida pelo documento (acontecimento filmado) é contrariada pela manipulação da encenação (Comolli, 2010a, p.299). Para além disso, há também no quesito técnico, o trabalho com equipe mínima e aparatos técnicos reduzidos, que os permitem uma inserção mais discreta nos bairros e uma facilidade em extrair atuações mais orgânicas dos atores, tendo em vista a carência de experiência de atuação. Dentro dessa equação, o modelo técnico adotado é somado a influências teóricas e resultam num estilo cinematográfico originário e endógeno.

No ensaio “*O Desvio pelo direto*”, Comolli (2010a) observa, que os avanços tecnológicos facilitaram uma certa disseminação dos meios de se fazer cinema, se tornam elementos constitutivos para os cineastas da época; a câmera na mão, o plano sequência, a realização cinematográfica com baixo orçamento, a

possibilidade de utilizar locais públicos para servir de locação, atores não profissionais. Neste sentido, o cinema desviado do caminho hegemônico passa a operar na “marginalidade” e deste “desvio”, criam-se reflexões sobre o ato de filmar e ser filmado, Comolli (2010a, p. 305), complementa:

Privado pelo sistema de sucumbir à tentação burguesa, o direto desenvolve-se, assim, de maneira selvagem. Ele é um cinema que se inventa à medida que é feito, os cineastas se tornam câmeras e os câmeras, cineastas; a bricolagem técnico-estética remedia as lacunas da indústria e a ausência de tradições; a experimentação acarreta, como em nenhum outro lugar, relações imagem/som, documento/ficção, palavra/montagem; renuncia-se aos atores e inicia-se uma das maiores aventuras do cinema moderno (recomeça a aventura do cinema mudo) : devida a essa ascensão dos não-atores, desse triunfo dos não-profissionais (demonstração, aliás, da invalidade das estrelas devido a predominância de desconhecidos). Resta somente personagens: de filme e de vida, de “real” e de “ficção”. Uma nova e forte ligação une o cinema ao vivido, reúne-os e articula-os em uma só e mesma linguagem. A vida não é mais representada pelo cinema, este não é mais a imagem – o modelo – daquela. Juntos, eles dialogam e se produzem por e nessa palavra.

A captura de imagens do cotidiano ordinário auxiliado pela também captura do som direto e sincrônico dessa mesma imagem, provocam novas discussões a serem analisadas no campo documental, onde o “momento” exato desse encontro, entre a câmera e o outro, vem à ser matéria central. Se antes Vertov buscava aproximar o cinema do povo, agora não só poderíamos ver seus rostos suados debaixo do sol, mas também podemos ouvir sobre o que pensam e o que refletem acerca da sua realidade circundante. Nesse sentido, a vida é confrontada pelo olhar da câmera, o cineasta é confrontado pelo sujeito que foi ou está sendo filmado.

Para a consolidação desse estilo empregado por Pedro Costa e Affonso Uchoa, precisamos tomar conhecimentos de processos importantes que predispõem o desenvolvimento das obras. Nos cabe examinar o modelo técnico de realização adotado por Pedro Costa a partir de *No Quarto da Vanda* (2000), ponto-chave da mudança de postura que afetou o seu “modo de trabalho”⁴, buscando a matéria para o seu cinema, no cotidiano de homens e mulheres comuns. Esse “estilo de trabalho”,

⁴ Em 2010, após a exibição do filme *Ne change rien* (2009), no CCBB (Rio de Janeiro), o diretor Pedro Costa concedeu uma conversa ao público. Nessa conversa, ele se refere à sua prática cinematográfica, como “um trabalho”. E complementa ao dizer que, ao iniciar o processo de realização de *No quarto da Vanda* (2000), procurou criar uma forma de realização distintas das anteriores, desta vez mais parecida com o ambiente de “trabalho”, “uma disciplina severa de chegar cedo, partir tarde e estabelecer horários” (Costa, 2010). Criou uma rotina de convivência com Vanda, no bairro Fontainhas e desta convivência, a relação do diretor com o bairro e os moradores foram mudando, gradativamente, segundo Costa (id.), “eles [os moradores] passaram a ver aquilo como um ofício, uma espécie de trabalho parecido com outros que eles conhecem e nada muito espetacular”.

se tornou recorrente nas realizações posteriores do diretor e, de certa maneira, influenciou o trabalho de Affonso Uchoa, ainda em seu primeiro longa-metragem *Mulher à Tarde*⁵ (2012, Brasil).

Existe no trabalho dos diretores uma relação que permeia todas as etapas da realização cinematográfica, tendo como base uma postura ética e política, diante do ato de filmar. De modo que, se estabelece uma nova maneira de como realizar obras que falam de um espaço geográfico (um bairro periférico), dos sujeitos (os atores naturais) que vivem neste local, que os filmes abordam.

Para Pedro Costa e Affonso Uchoa, observa-se um ponto de partida comum, seus modos de produção são certamente influenciados pela tradição documental e operam tanto no campo reflexivo, como no observacional. Porém, seus filmes contam com personagens reais que são realocados à universos e histórias, muitas vezes, oníricos como; Ventura, em *Juventude em Marcha* (2006), na tentativa de reunir seus filhos após o abandono da sua esposa, mas não deixa claro se de fato são todos seus filhos ou se de fato aquela mulher era a sua esposa. Até mesmo em *A Vizinhança do Tigre* (2014), a cena inicial onde o personagem Juninho lê uma carta antes de enviá-la para o amigo na cadeia, não nos é dada claramente a verdade sobre este fato, mas observamos que a vida do personagem gira em volta desse tema.

Nas obras de Costa e Uchoa, os diretores refletem posturas que condizem politicamente com suas ambições dentro da realização cinematográfica. A relação, entre cineasta e sujeito do filme, pré-existe à concepção da obra ou surge com ela, há uma troca de interesses conjuntos que refletem na construção da encenação, formam-se processos de experiências de partilha, de co-criação. Essa relação única torna-se a matéria central para o desenvolvimento da obra. Se antes o momento do encontro entre, cineasta e sujeito, buscava emular, a todo custo, uma realidade concreta, em Costa e Uchoa, esse momento passa a ser reorganizado e encenado para o encontro diante da câmera.

Pedro Costa e Affonso Uchoa tecem um universo que borra as fronteiras entre o real e onírico, ao remontar diferentes cotidianos fragmentados dos locais representados. Levando em consideração a longa exposição desses blocos de

⁵ *Mulher à Tarde* (2012) nos mostra um recorte temporal na vida de três mulheres, em uma casa. A sucessão de planos duradouros e estáticos, revelam uma certa influência das pinturas barrocas na fotografia, que apresenta-se de forma natural. O filme utiliza também o recurso da narração em *off*, dentre outras características que seriam reafirmadas pelo diretor posteriormente.

vivências, agrega-se ao plano de fundo da narrativa, reflexões sobre classe, raça e gênero. Em *Juventude em Marcha* (2006), aponta-se para a situação marginalizada dos moradores do bairro Fontainhas em Portugal, composto por portugueses da classe proletária e imigrantes cabo-verdianos que anseiam o amparo do estado. Por sua vez, *A Vizinhaça do Tigre* (2014) remonta um mosaico da juventude masculina e suas distintas nuances acerca do bairro Nacional, na periferia de Contagem, em Minas Gerais, Brasil. Clarisse Alvarenga (2015, p.121-122), partindo de apontamentos feitos por Jacques Rancière ao descrever os filmes do cineasta português; traz luz a uma aproximação política, entre Pedro Costa e Affonso Uchoa, quanto do ato de se filmar, encontrando "ressonâncias" de estilo:

O cineasta não estaria ali apenas para fazer um novo filme mas para “ver viver os seus habitantes”, “ouvir-lhes a palavra”, “apreender-lhes o segredo”. O fundamento, o princípio desse cinema político está dado, por tanto, na relação, na diferença. O gesto de filmar não se justifica dentro de uma lógica que apresente uma finalidade qual seja a necessidade de fazer um filme. Fazer o filme é, nesse caso, algo anterior a fazer um filme. Afinal, a imagem não pré-existe ao mundo, nem é uma decorrência dele. Trata-se de um cinema (o de Pedro Costa e o de Affonso Uchoa) em constante devir e que, por isso, permite ensaiar diversas relações entre a vida e a imagem, o mundo e o cinema. A concepção de imagem que está em jogo aí é, portanto, uma imagem que não pré-existe ao mundo, nem é uma decorrência dele. A imagem e o mundo estão em constante relação, um nunca sobrepondo o outro. Justamente porque está em jogo uma concepção de mundo sem fundamento nem finalidade, um mundo que devém, tal como a imagem.

Se observarmos a complexa e extensa filmografia de Pedro Costa, ao longo dos anos iremos ver uma gradual mudança nas escolhas de estilo que influenciam notavelmente as suas obras. Ele afirma que após diversas experiências cinematográficas foi em, *No Quarto da Vanda*, de 2000, onde redefiniu o seu estilo cinematográfico, tornando-o mais consistente em sua filmografia posterior, como veremos a seguir.

3. PEDRO COSTA: UM OLHAR PELO BURACO DA FECHADURA

Para compreendermos melhor a proposta de Costa, traremos luz às experimentações do modo de realização e os resultados estéticos logrados em cada obra. No filme, *O Sangue* (1989), seu primeiro longa-metragem, o diretor português elabora temáticas que envolvem em sua construção, o tratamento sensível da realidade, fazem parte enredos que perpassam temas como; a desestruturação familiar, o abandono e o trabalho. Neste primeiro momento, percebe-se temas que

seriam re-trabalhos em outras experiências do diretor. Como aponta Corretger (2009, p.5):

O Sangue (1989), saturado de homenajes a cineastas clásicos (Ford, Laughton, Murnau, Lang, entre otros). El film ya puso en evidencia la capacidad para contar historias y componer imágenes del joven director, que en este trabajo empezó a dar forma a algunas constantes temáticas (familias disgregadas, ambientes marginales, misterios intangibles, etc) y formales (gusto por los rostros, las diagonales compositivas, la intimidad de una pequeña habitación, el recitado, el claroscuro, etc.) de su obra.

A construção estética, elemento marcante de *O Sangue* (1989), captado em película preto e branco de 35mm, destacam a composição cênica marcada pela fotografia, ao explorar angulações, dentro da *mise-en-scene*, que ampliam o jogo de assimetria entre luz e sombra. Neste primeiro momento, o diretor português apresenta diversas influências do cinema clássico que absorveu, durante a sua passagem pela escola de cinema. Para Benavente (2009, p.8), ao escrever brevemente - na revista *Cahiers du Cinéma* (Espanha), suas impressões sobre *O Sangue* (1989), revela as faces “misteriosas e sombrias” da crônica enredada à obra.

O Sangue es un film de cinéfilo, sí, pero alimentado por el fulgurante romanticismo de la juventud, con su belleza frágil, quebradiza. Un film que, visto hoy, muestra la encantadora precariedad de los primeros pasos; sus trazos ambiciosos pero vacilantes [...] Ocurre en un pequeño pueblo del valle del Tajo; en una zona boscosa a orillas del río. La película, nocturna, densamente poblada de sombras, dibuja en planos cuidadosamente compuestos un mundo enigmático, un poco opaco, con lo siniestro de los mayores y la viva confusión de los jóvenes que lo atraviesan. Está habitada por el misterio, el secreto; hecha de desapariciones y apariciones; oculta entre bruscas elipsis. Es un territorio propicio para el cine.

Nesse filme, apresenta-se um estilo de montagem distinto do qual viria a ser experimentado pelo cineasta a partir de *No quarto da Vanda* (2000). Em *O Sangue* (1989), a montagem opera bastante ativa, utilizando *raccords* de movimento, contraposição e justaposição de planos, ademais de demonstrar certa influência *eisensteiniana*, utilizando-se de algumas de suas técnicas de montagem, também criam-se paralelos atemporais que dão a ver aos temas latentes abordados pelo cineasta, através da narrativa subliminar e endossada de significados.

Figura 1. O cuidado na fotografia demarcando sombra e luz e a beleza dos planos



Fonte: compilação feita com fotogramas do filme *O Sangue*

Como apontou, anteriormente, Benavente, os primeiros passos “ambiciosos porém titubeantes” de Pedro Costa em sua primeira obra, constitui-se de fortes influências estéticas do clássico cinema, das quais ele, mais tarde viria a fazer uma autocrítica⁶. Este processo de depuração estética, o levou até a *Casa de Lava* (1994), complementa Corretger (2009, p.5) sobre a transformação:

Cinco años más tarde de *O Sangue* (1989), decepcionado por el ambiente general y las políticas culturales de su país, Costa decidió trasladarse a Cabo Verde para filmar su siguiente película, *Casa de Lava* (1994). En Isla de Fogo empezó a fraguarse la ecuación central de su filmografía: el guión de argumento *tour-neriano* vivió un giro *rosselliniano* al enfrentarse el cineasta con el 'otro'. En ese momento se inició una tensión que permanece en todo su cine: aquella que une lo real con lo fantástico, el documental con la ficción.

O local escolhido por Costa, ex-colônia do Império Português, Ilha do Fogo em Cabo Verde, apresentado em *Casa de Lava* (1994), evoca através das personagens, memórias desse passado colonial. Em vista disso, o encontro entre cineasta e o outro, revela um choque cultural, o peso histórico do passado colonial se vê confrontado com os anseios do realizador. Logo, ao evocar marcas coloniais, em territórios e corpos africanos, viu-se em crise com a proposta inicial do filme,

⁶ Na mesma conversa com o público no CCBB, Costa (2010) se mostra levemente desconfortável com o seu primeiro longa-metragem, o elemento conflitivo está ligado ao modo de realização praticado por ele neste momento. Ele reitera, “dependiam mais de mim, de um argumento, da minha personalidade, das minhas ideias, estou eu”. Essa frase refere-se à etapa que antecede a “Trilogia da Fontainhas”, antes de imergir no universo marginal dos habitantes daquele bairro.

gerando imprevisibilidades na etapa da captação do material fílmico⁷. Onde, buscando subverter os modelos utilizados anteriormente, propôs uma participação mais interativa com a ilha e seus habitantes, tendo sua primeira experiência com a direção de atores não profissionais. Dessas relações com os colaboradores surgiram “mensagens, cartas, café, tabaco”⁸, isto é, lembranças e presentes dados ao diretor e outros integrantes da equipe para entregá-las aos parentes distantes em Portugal, estes que coincidentemente, moravam no bairro Fontainhas em Lisboa.

No elenco de *Casa de Lava* (1994), faz parte a atriz portuguesa Inês de Medeiros, que havia atuado em *O Sangue* (1989) e também, viria a fazer parte do elenco de *Ossos* (1997), seguinte realização de Costa. No enredo, nos é apresentado a personagem Mariana (Inês de Medeiros), enfermeira de um Hospital em Lisboa que se torna responsável pelo acompanhamento do imigrante cabo-verdiano Leão (Isaach de Bankolé), que sofreu um acidente “misterioso” enquanto trabalhava na construção, e agora se encontra em estado de coma. Por conta disso, Mariana, a enfermeira, é transportada junto de Leão (em coma) para a Ilha do Fogo, e o auxilia na procura da família, amigos ou conhecidos.

Na proposta de realização de Pedro Costa, a obra se torna mais participativa com os nativos da Ilha do Fogo, por isso a personagem Mariana, é responsável por guiar a narrativa e promover, segundo Araújo (2008, p.31), “uma interação antropológica e linguística que os filmes seguintes aprofundarão.” Extraído dos personagens vivências que são ressignificadas pelo olhar cinematográfico (estilo) de Costa, trazendo certa delicadeza estética ao gerar nesse movimento de interação - o encontro (cineasta e o outro) -, uma potência política para estes discursos que são interpretados por figuras marginais. Complementa Dumans, à respeito da relação “antropológica” experimentada por Costa, através da personagem Mariana:

É ela que abre aos poucos as frestas que permitem enxergar a realidade por trás do presente da ilha e de sua história. É por meio dela que ouvimos a morna melancólica tocada por Bassoé, que descobrimos o nome de seus filhos, que conhecemos Tina, que vemos um cachorro, o vulcão, a cólera, as ruas de Cabo Verde, uma festa ao som do funaná, uma enfermeira que cozinhou para cento e cinquenta homens no Tarrafal, o mar, uma feira de tecidos, a lavagem dos lençóis, os leitos de um hospital. Em *Casa de Lava*, Mariana não é só a enfermeira que leva

⁷ A respeito dessa transição, Costa afirma ter sido proposital, “levando para as aldeias, para as pessoas de cabo-verde, foi uma espécie de “boicote”, comigo mesmo”. (Costa, 2010)

⁸O diretor vê este momento como a “brecha, uma chave que abriu o filme seguinte”, pois os moradores “Diziam vá ver o meu primo, o meu pai, o meu irmão que estão em Lisboa, num bairro que se chama Fontainhas, fica para lá do aeroporto. Dás isso. Diz que eu estou bem...” (Costa, id).

Leão à sua terra natal - mas a fresta aberta no mundo pelo cinema, pela ficção (fresta essa por onde o cinema de Costa, dali em diante, deverá passar). (Dumans, 2010)

Neste contexto, a interação do cineasta com o outro se faz presente na personagem Mariana que demonstra um perfil assistencialista⁹ (levado em consideração a sua função no trabalho), na personagem “o cineasta encena, de certo modo, sua própria interação com os pobres, da qual os filmes são ao mesmo tempo uma representação e um resultado” (Araújo, 2008, p.31). Se formos pensar pelo viés de estilo, a grande mudança em *Casa de Lava* (1994), desestabilizou o modelo de realização do cineasta português, vê-se a entrada de novos elementos estéticos que se percebe em um desdobramento político, responsável por reestruturar a abordagem ficcional da realidade. Dessa maneira, reformula o estilo, agregando camadas de realismo à proposta ficcional, e se afastando dos elementos estéticos de “atração”, que haviam sido considerados em sua realização anterior.

Figura 2. *Personagens da Ilha*



Fonte: fotogramas de *A Casa de Lava*

Para observarmos outro impacto dessa transição em seu estilo cinematográfico, levaremos em consideração o desenho sonoro de *O Sangue* (1989); baseado na proposta ficcional da época, a banda sonora atua de maneira completamente extra diegética e compõe-se majoritariamente de músicas clássica erudita, que buscavam dar ênfase aos sentimentos transmitidos pela narrativa

⁹ Para Mateus Araújo (2008, p.33), as personagens de caráter assistencialista “encarnam, mais que qualquer outro personagem, o desejo do cineasta de se aproximar do corpo, da fala e do espaço dos pobres no trajeto que vai do *Sangue* (1989) a *Ossos* (1997). E anunciam ainda seu desejo de ultrapassar esta aproximação para imergir de vez no universo da pobreza, o que ele fará nos filmes seguintes.”

visual. Em *Casa de Lava* (1994), o uso da música extra diegética não encontra espaço, os planos que se tornaram mais longos são agora carregados de silêncio, e a inserção de personagens que carregam instrumentos musicais, como o personagem Bassoé (Raúl Andrade) e entre outros músicos da Ilha, enriquecem o universo dramático da obra e acrescenta na estética realista, trilhas sonoras totalmente diegéticas. Costa parte de uma nova perspectiva em relação à dinâmica de trabalho adotada anteriormente, expondo em *Casa de Lava* (1994) certa austeridade.

Essa crise de estilo, se firma em *Ossos*¹⁰ (1997), que como aponta (Corretger, 2009, p.7) “una película interpretada fundamentalmente por habitantes de Fontainhas sin ninguna experiencia en el ámbito de la actuación filmada en el mismo suburbio lisboeta”. Se por um lado, a estética de Costa via sendo encaminhada para uma dinâmica documental, por outro, essa busca o levaria (em *Ossos*) a enfrentar novos obstáculos, relacionados à dinâmica de trabalho, neste “novo espaço”. Como afirma Souza (2014, p. 46), “Costa leva as suas regras para o bairro das Fontainhas, suas máquinas, seu roteiro, seu produtor Paulo Branco” e ademais do produtor¹¹, fazia parte da equipe técnica de *Casa de Lava* (1994) e depois *Ossos* (1997), o renomado diretor de fotografia francês Emmanuel Machuel, que havia sido responsável pela fotografia de algumas obras de Robert Bresson, como; *Au Hasard Balthazar* (1966), *L'Argent* (1983) e outros.

Se a filmagem do *Sangue* parecia, apesar de seus percalços, ter se assujeitado aos imperativos de uma ficção prévia, sentimos em *Casa de Lava* e *Ossos* que este esquema tradicional começa a balançar, a experiência da filmagem com as comunidades pobres flexibilizando, redefinindo ou modificando os parâmetros iniciais de uma ficção que a precedia. Na verdade, o encontro com os pobres nestes dois filmes, que mudará duravelmente o rumo do cinema de Costa, repercute em vários níveis, dos atores (e seu habitat, sua língua e sua prosódia) à *mise en scène*, passando pela própria dramaturgia dos filmes. Em depoimentos sobre os dois filmes, Costa e Pierre Machuel (diretor de fotografia de ambos) contam como a interação com os pobres nas filmagens os levou a modificar o roteiro, a decupagem e a luz inicialmente previstos. (Araújo, 2008, p.31)

Para *Ossos* (1997), os encontros proporcionados pela “aventura estética” na Ilha do Fogo, ocasionaram no início de um vínculo entre Costa e Fontainhas.

¹⁰Sua primeira experiência cinematográfica no Fontainhas, porém, se referindo ao modo de realização praticado, o diretor (Costa, 2010) se mostra descontente ao dizer “fazendo outra vez da mesma maneira”.

¹¹Paulo Branco é um dos produtores mais renomados de Portugal. Além de ter produzido *Casa de Lava* (1994) e *Ossos* (1997), também trabalhou com João César Monteiro, Manoel de Oliveira e entre outros cineastas portugueses.

Pois surge, primeiramente, das relações de amizade construídas anteriormente com os colaboradores do filme, como dito, através das “lembranças e mensagens” entregues por ele e outros membros da equipe, foram fundamentais para boa receptividade do diretor por parte da comunidade. E serviu para Costa, encontrar uma brecha, permitindo a rodagem do filme no bairro. Para além disso, Costa (2010) afirma ter aprendido a língua *crioula* durante o contato com os colaboradores do filme em Cabo Verde, outro fator importante para a sua aceitação por parte da comunidade cabo-verdiana que habitava o bairro Fontainhas.

Na rodagem de *Ossos* (1997), estabelece um vínculo com a atriz Vanda Duarte, habitante do bairro e para quem dedica a sua obra posterior, *No Quarto da Vanda* (2000), cujo processo se caracterizou pela mudança brusca do modo de realização. A partir de então, Costa, começa a adotar um novo ‘modelo de trabalho’, afirma Corretger (2009, p.6):

Costa abandonou a película 35mm e os atores profissionais, reduziu drasticamente a equipe técnica e renunciou a um *cameraman* para adotar uma câmera DV (Digital Video), que ele mesmo operou, secundado por um engenheiro de som, filmando sem roteiro nem ficção prévios uma grande quantidade de material (340 horas para *Juventude*, o dobro de *Vanda*), na cumplicidade cotidiana com as pessoas filmadas.

As ruínas do bairro e o desamparo dos exilados que habitam à margem são expostas de forma crua e direta em *No Quarto da Vanda* (2000), dessa vez, sem intermédio de “artifícios” ou “trucagens” na montagem, recurso bastante utilizada em seus filmes anteriores. O tempo das cenas ganha bastante espaço, o que possibilita ao diretor a liberdade de filmar planos longos e com quadros fixos (na maioria das vezes, planos-abertos). A focalização do olhar do espectador no quadro encontra na longa duração dos planos a possibilidade de “perder-se” no quadro, a focalização do olhar se torna paralela a contemplação de uma pintura.

A memória adquire gravidade. Durante as filmagens se capturam também imagens de um bairro que está sendo demolido. Como diz Araújo, (2018, p. 73) “o filme se organiza numa espécie de paralelismo melancólico entre a demolição do bairro e a auto destruição lenta dos corpos drogados que ele dá a ver.” *No Quarto da Vanda* (2000), os planos fixos e duradouros de Costa começam a ganhar destaque, a montagem já não mais interfere como antes justapondo cenas ou contrapondo planos. O que dá espaço para a exploração da encenação no quadro preenchendo melhor os espaços com jogos de cenas mais elaborados que dependem mais dos atores se expressarem, dessa maneira potencializam melhor o discurso feito por

esses corpos.

Figura 3. As irmãs Vanda e Zita Duarte de Ossos, dessa vez filmadas em seu cotidiano



Fonte: Fotogramas de *No Quarto da Vanda*

Desta maneira, Costa explicita em seus planos duradouros a “passagem do tempo” que traz consigo consequências irreversíveis como esquecimento do passado, a demolição de um espaço e a autodestruição dos corpos drogadictos, fadados à marginalidade e a invisibilização. Não se trata de uma narração titubeante e experimental que se deve exclusivamente à “fórmulas” cinematográficas clássicas (como em *Ossos*), e sim de uma estratégia muito íntima de abordar a vulnerabilidade. Pedro Costa adentra de forma mais íntima a vida de seus personagens, recorrente da sua empatia com o “outro”, procura uma forma de potencializar esse discurso que outrora era “abafado” dentro da plasticidade da imagem.

Por um lado, o diretor afirma que essa “experiência plástica” (Costa, 2010), serviu para a consolidar o estilo que viria adotar, “uma outra maneira de fazer que está muito ligada à produção, ao meio, a organização do trabalho”, ou seja, aperfeiçoou um método de realização único que serviu para consolidar o seu estilo cinematográfico. De *Ossos* (1997) a *Juventude em Marcha* (2006), Costa, nos mostra uma contemplação observada do cotidiano ordinário de um bairro em demolição e em conjunto disso, seus habitantes. Por se tratar de atores naturais, a impressão de performance mimética da vida real é quebrada pela manipulação da *mise-en-scene*. Há um paradoxo pois os atores naturais emprestam as suas vivências para a criação de personagens fictícios que eles mesmos interpretam.

O estilo de realização proposto por Costa, baseado na participação direta com os participantes do filmes, confronta as características documentais e subverte

as vivências dos atores naturais, que outrora seriam levadas pelo caminho narrativo da denúncia ou investigação. Aqui, as vivências de seus atores naturais ganham um uso extremamente poético que auxiliam na criação de um universo onírico e misterioso.

3.1 JUVENTUDE EM MARCHA

O bairro em demolição retratado em *Ossos* (1997) e *No quarto da Vanda* (2000), encontram uma nova ambientação em *Juventude em marcha* (2006), acrescentando um paralelo (Figura 4) a “Trilogia das Fontainhas”, trazendo sempre à tona em sua *mise-en-scène*, o contraste entre os bairros Fontainhas e Casal Boba e o choque ocasionado por tal mudança. O espaço de antes, composto por paredes mofadas, corredores estreitos, labirínticos, se transformam em espaços bem iluminados, recintos higienizados, amplos e com paredes brancas. Um elemento que Pedro Costa decidiu aproveitar em *Juventude em marcha* (2006).

Figura 4. Paralelo entre os bairros; Fontainhas (na primeira linha) e Casal Boba (na segunda linha)



Fonte: Fotogramas de *Juventude em Marcha*

Um ruído quebra o silêncio deixado pela última sequência, Ventura grita por "Vanda". Dessa vez, somos transportados para um novo ambiente, o bairro Casal Boba, local onde os moradores de Fontainhas estão sendo, gradativamente, realocados. Nesta sequência (Figura 5 e 6), há primeiramente dois prédios idênticos que ocupam $\frac{2}{3}$ do quadro, e acima deles um céu completamente escuro. Do canto esquerdo chega Ventura, que se soma ao centro do quadro e ocupa o primeiro

plano. De certa maneira, a escolha pelo enquadramento *contra-plongée* tende a enaltecer a figura marginal da personagem Ventura, destacando-o como protagonista e contrastando-o com a arquitetura do bairro.

Figura 5 e 6. Ventura no novo bairro



Fonte: fotogramas de *Juventude em Marcha*

Ventura ainda nessa sequência, caminha por mais dois quadros (Figuras 7 e 8), o vemos cada vez mais “mergulhado” e perdido nesse espaço desconhecido. Finalmente, quando os prédios parecem tomar conta, quase inteiramente do quadro, surge a voz da personagem Vanda, fazendo Ventura olhar para o lado oposto, à procura da fonte sonora (que está fora de quadro). Percebe-se também, nas figuras apresentadas, o movimento decrescente da presença de sombras que acompanha o personagem Ventura, nessa sequência no último quadro (Figura 8), no qual Ventura encontra Vanda, há uma reversão na assimetria entre luz e sombras.

Figura 7 e 8. Ventura “mergulhado” entre os prédios



Fonte: fotogramas de *Juventude em Marcha*

Em *Juventude em marcha* (2006), apresenta-se um universo dramático composto de personagens e conflitos misteriosos, onde a narrativa audiovisual se torna carregada de significados, sentimentos e memórias. Os diálogos apresentados no

filme *Juventude em marcha* (2006), nos apontam subjetivamente para uma espécie de extracampo, neste âmbito, estão em jogo a memória individual do presente e um passado misterioso do qual é apresentado, somente na medida em que essas lembranças são evocadas, diante da câmera, pelos personagens. Esse elemento estético narrativo que faz parte do texto-fílmico, também encontra espaço em sua encenação, o “visível” e o “não-visível” (Comolli, 2010b), isto é, “o enquadrado” e o “não enquadrado” desdobra-se numa dinâmica de encenação, que dá maior prioridade ao extracampo (não-visível).

O quadro tem o objetivo de *restringir* o campo visual ordinário, de limitá-lo, forçá-lo, de amputá-lo. O olhar do espectador é enquadrado ao mesmo tempo que o espaço para o qual ele olha. Imediatamente, então, o quadro cinematográfico leva ao enclausuramento da “pulsão escópica” em um quadro que lhe impõe bordas, limitando-a e retendo-a. Meu desejo de ver é *enquadrado*, limitado, formatado por essa abertura retangular que não é, de maneira nenhuma, presente na percepção ordinária e que só entra em jogo na sessão de cinema, distanciando-a radical e profundamente de toda experiência visual fora das salas escuras. O quadro separa a natureza e a arte.

[...]

No entanto, a restrição do visível ligado ao enquadramento é uma abertura, uma chamada ao não visível. Ao extirpar uma amostra do campo visual habitual, o quadro recorta uma porção do visível e enquadra-o, define-o. Assim, o campo, que é parte do visível, determina uma parte não visível, um resto, um fora que, já que não enquadrado, pode ser sem limites de tempo e de espaço. Inseparável do campo, o extracampo desdobra-o numa incerta zona de sombras. (Comolli, 2010b, p.88)

Há uma restrição do olhar da câmera, e conseqüentemente do olhar do espectador dessas imagens, logo ao fazer esse movimento, de forças aparentemente contraditórias, o filme cede ao espectador um terreno fértil para a imaginação. Por conta disso, se torna recorrente no filme, encenações que apontam subjetivamente ou “diretamente” para um extracampo. Estas ações que, segundo Comolli (2010b, p.87) uma vez não enquadrado, “podem ser sem limites de tempo e de espaço”.

A estilística de Pedro Costa envolve uma colaboração com os atores naturais e também com os espectadores do filme. Vejamos a seguinte sequência do filme, onde podemos observar outra continuação do uso estilístico do fora de quadro. Ventura e Nhurro (um de seus “filhos”), estão sentados em uma praça arborizada enquanto conversam.

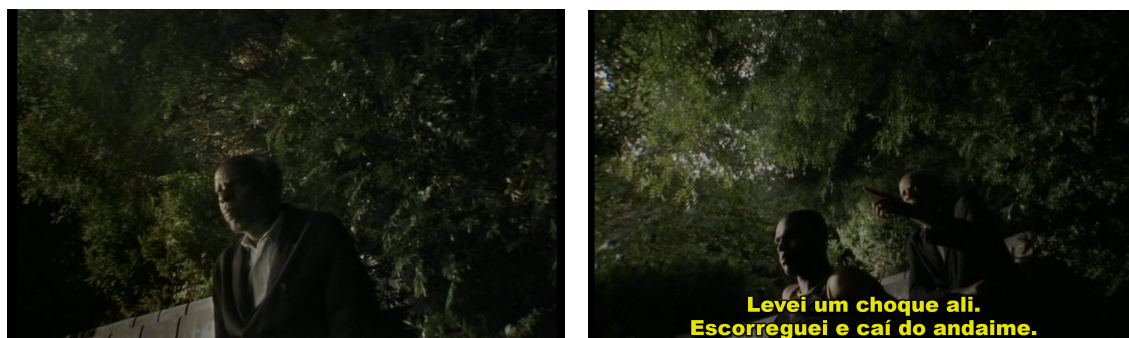
Figuras 9 e 10. Panorâmica oblíqua



Fonte: Fotogramas de *Juventude em Marcha*

O primeiro quadro da cena (Figura 9), aparenta ser uma vista do céu durante o dia, a câmera está apontada para cima e vemos o céu filtrado pelos galhos e folhas das árvores. Ventura começa o diálogo, recita em forma de carta ou poema uma espécie de monólogo, do qual relata uma passagem importante da sua vida. Faz um recorte temporário no começo da fala “19 de Agosto de 1972”, o dia em que ele e “primo Augusto com mais 400 imigrantes, mais aeromoças”, embarcaram de sua terra natal para Portugal. Ventura relata brevemente sua vivência como imigrante em Portugal e como chegou ao trabalho na construção civil. Nessa cena, a câmera ganha um movimento suave de panorâmica oblíqua, ao mesmo tempo em que Ventura está relatando sobre a sua vida. Passamos de um céu de dia com a filtragem de galhos e árvores (Figura 9) para o chão coberto de folhas secas e sombreado pelas árvores (Figura 10), por onde vemos a rápida passagem dos pés de Ventura.

Figuras 11 e 12. Ventura e Nhurro conversam



Fonte: fotogramas de *Juventude em Marcha*

Na (Figura 11), podemos observar que o quadro ganhou aspectos mais sombrios, o céu se tornou escuro e se contrapondo ao céu claro na abertura da sequência (Figura 9). Após o movimento da panorâmica, há uma continuidade na obliquidade do quadro (agora, fixo), denotando certo desequilíbrio ou desarmonia. A posição de Ventura, sentado nas escadas (olhando para um horizonte “não-visível”) e ornamentada pelas árvores ao fundo, parecem estar apontadas em direção a esse horizonte fora de quadro, para o qual Ventura olha. Esta composição, nos passa a impressão de que Ventura seja uma espécie de “guardião da natureza”, uma figura mitológica que protege seus filhos da constante escuridão que os cercam. Se, “o quadro separa a natureza e a arte”, isto é, o real e o artificial; nessa sequência, Costa nos convence de que a “realidade” (vivências das personagens) e a “artificialidade” (encenação), são elementos inseparáveis para a narrativa de *Juventude em marcha* (2006), estão em contato, nessa sequência, o cinema poético e os relatos de vivências das personagens.

Após um corte seco, nessa mesma sequência, há uma reconfiguração do quadro (Figura 12) que se distancia e ganha mais campo de visão, uma provável troca de lente. Dessa vez, há a inserção da personagem Nhurro, e o vemos sentado abaixo de Ventura, dando seguimento a uma espécie de linha de fuga, direcionada a borda inferior do quadro, a mesma direção da qual Ventura estava olhando anteriormente. Além disso, há um ponto específico do quadro que se mostra mais claro (como no início da sequência) exatamente acima de Nhurro, enquanto Ventura permanece na parte mais sombria do quadro. Nessa alinhamento, dão a impressão de uma espécie de “posição ofensiva”, estão direcionados as árvores ao fundo (natureza), em segundo Ventura, que dessa vez apenas ouve o relato de Nhurro, que ocupa o terceiro plano.

Nhurro: Vigiar este lugar não é como vigiar o “mercado ao ar livre” da minha terra. Aqui você impõe uma mão de ferro com uma luva de veludo (branco). Lá, é apenas uma mão de ferro. Só miséria e pronto. Negros, brancos, ciganos, velhos, crianças...Todos roubam. Tanta fome e tristeza que te faz sentir-se mal. Sei do que estou falando. Aqui é outro mundo. Um mundo antigo, imperturbável. Ninguém grita ou corre ou cospe no chão. É elegante e tranquilo. Posso até tirar uma soneca. Então as tardes aqui na “Arte Egípcia” são sagradas. É um problema quando alguém como você aparece. Mas você não vê pessoas como eu ou você aqui com frequência. Somos deixados em paz. Eu tenho de ganhar a vida. Tornei-me pai há um mês.

- Seu primeiro filho? - Pergunta Ventura.
- Sim. - Responde Nhurro.
- Garoto ou Garota?
- Uma menina. Chama-se Thais.

Depois, Ventura muda completamente o foco da conversa quando aponta com a mão, para um determinado espaço fora de quadro, justamente, na direção para onde eles olham. Ele relata em duas frases, um acidente¹² que havia sofrido próximo (“ali”, ele aponta), enquanto trabalhava na construção civil, “Levei um choque. Escorreguei e caí do andaime.” Depois de um breve silêncio, um corte seco leva ao fim da sequência. Se levamos em consideração que as histórias relatadas no filme derivam de vivências e acontecimentos desses que interpretam, logo no ensejo da proposta de Pedro Costa, está a reorganização de relatos de vida que serão extraídos através de um olhar poético cinematográfico.

Aqui, as características híbridas do cinema de Pedro Costa encontram residência, é dizer, consegue extrair relatos característicos de documentários mas usufruindo de aspectos ficcionais, tais como; jogos de encenação e composição de quadro. Porém, ao fazer esse movimento em direção à ficção, busca explorar as saídas do quadro (as bordas) o “não-visível” e justamente, neste espaço do “não visto” que encontra-se toda a fantasia presente no filme, o mundo onírico presente no extracampo desde as memórias desagradáveis de Ventura ao relatar sobre o acidente, até os relatos nostálgicos e bem humorados de Vanda.

Figura 13 e 14. Ventura e Bete imaginam



Fonte: fotogramas de *Juventude em Marcha*

¹² Esse mesmo relato de Ventura, um imigrante cabo-verdiano que vem a Portugal e começa a trabalhar na construção civil até que um dia sofre um acidente misterioso, é o mesmo perfil histórico do personagem Leão de *Casa de Lava* (1994). Assim como a Carta, há uma re-elaboração de elementos que dão continuidade narrativa às obras de Pedro Costa. Por exemplo, a carta desde *Casa de Lava* (1994), vai ganhando cada vez mais camadas, na medida em que Ventura vai recitando-a ao longo do filme. Assim como o perfil histórico do personagem de Leão, em Ventura é complementado com mais relatos do próprio intérprete de Ventura.

Outro momento que remete a este jogo de encenação fora de quadro, se dá no quarto da sua filha *Bete*, esta que ainda espera ser realojada para o Casal Boba. Como vemos (Figura 13) Ventura e Bete estão deitados no quarto de Bete (em Fontainhas), podemos ver as paredes desgastadas, comumente vistas no bairro. Além da intensidade das sombras neste espaço. A cena se dá num jogo de imaginação, desta vez, percebemos que se trata, de fato, de uma fantasia sem qualquer relação direta com os personagens que fantasiam. Começa por Ventura, dizendo que escuta “uma mulher chorando” e pergunta a Bete, se ela também ouve. Ela responde que “não”, porém, da mesma maneira que Ventura, ela se põe a imaginar, dessa vez apontando para o extracampo (Figura 14), ela diz ver “um policial fardado e atrás dele um monte de casas”. Ventura encaminha o jogo de imaginação e adiciona “um leão atrás do policial”, este se encontra em posição ofensiva “arreganhando os dentes e em cima dele (montado). um homem com um rabo”. Nessa vez, o que se está narrando não é uma memória de conflito ou trauma que fazem parte do passado desses personagens, senão que é o único momento do filme em que se imagina coisas realmente fantasiosas e que não fazem parte daquele universo concreto. Esse extracampo, onde tudo é possível, tudo nele cabe, funciona “como reserva narrativa/e ou dramática” Comolli (2010b, p.92) e complementa:

O que está presente no campo é ameaçado a cada instante de ir para esse extracampo essencial do vazio ou do nada. Uma ameaça pesa sobre cada plano, uma obscuridade espia cada olhar, uma rigidez ceifa cada gesto. A sombra da morte sobre a vida torna-se a essência do filme, a contracorrente da essência clássica (mitologia) do cinema que não para de projetar a vida sobre a morte.

Nesse sentido, a ausência de expressões que revelam o inconsciente dos personagens, somada a ausência de um “conflito central” para a construção narrativa, vão de encontro a proposta de realização de Costa, que busca através do potencial discursivo do cinema, dar maior destaque à essas figuras marginais trazendo para a encenação a narração oral. Por outro lado, essa intenção do cineasta também faz parte de um pacto social com o outro, isto é, enquadrar também é ser violento. Complementa Comolli (2010b, p.89) “Uma violência obviamente virtual, embora bastante visível, que se nota ainda mais quando é o corpo filmado que a sofre. Existe constrangimento do corpo pelo quadro, a amputação é visível, ela é visual.” Logo, ao fazer esse movimento, a memória frágil que é relatada e descaracterizada através dos enquadramentos que “ocultam”, logra

uma percepção fragmentada da experiência traumática e se torna completamente subjetiva para o público. Com isso o cineasta constrói uma obra que faz necessário a participação ativa do espectador, alinhada à sensibilidade da narração oral e contemplação da composição dos quadros.

Dessa maneira o estilo, é potencializado pelo não visto, e sim pelo ouvido, pelo percebido e interpretado das experiências inventadas ou não pelos personagens, pois ao fim das contas, a verdade não é o foco da narração se não a experiência da vulnerabilidade, do abandono institucional, da perspectiva invisível de um futuro melhor. Por isso esse contraste entre espaço e o corpo descrito ao começo da análise fílmica, resulta tão interessante, e por isso a tensão entre o “visível” e o “não-visível” (Comolli, 2010b), exemplifica a própria experiência da pobreza, reforçada pelas escolhas estéticas do diretor.

4. AFFONSO UCHOA: A PROCURA DO OLHAR

O cinema de Affonso Uchoa nos permite fazer uma relação com o cinema de Pedro Costa, devido às estratégias de realização e a proximidade construída com os colaboradores dos filmes, demonstrando também uma certa continuidade de personagens e histórias. O primeiro filme *Mulher à tarde* (2010) não revela nenhuma relação com o bairro mas demonstra uma estética orientada sobre a potência dos planos longos e pela composição dos quadros fixos, comumente usada em Costa após *No quarto da Vanda* (2000). Affonso Uchoa foi criado ali nas redondezas no bairro Nacional, em Contagem (Minas Gerais), bairro faz parte de toda a filmografia posterior do cineasta, no Nacional encontramos os garotos de *A Vizinhança do Tigre* (2014), o ponto de partida do aventureiro Cristiano de *Arábia* (2017) e onde testemunhamos o relato de Rafael dos Santos Rocha em *Sete anos em maio* (2019). Em 2007, leva o seu olhar artístico para o bairro, em conjunto do artista plástico Warley Desali (também morador do bairro) eles criam a série fotográfica *Sangue de Bairro* (2007) e “se ele mantém o pé no bairro onde se criou, ele também frequenta a história do cinema”, cita Alvarenga (2015, p.121). Desali assina em *A Vizinhança do Tigre* como “técnico de som”.

A série “Sangue de bairro”¹³ é composta de fotografias produzidas em

¹³ Disponível em: <<http://www.desali.com.br/sangue-de-bairro/>>

parceria com o cineasta Affonso Uchoa, no lugar em que cresceram, o bairro Nacional, na periferia de Contagem (MG). Realizado desde o ano de 2007, o trabalho une as experiências visuais dos dois artistas e suas memórias e afetos relacionados à região. As imagens registram e fabulam o cotidiano, as situações e as pessoas que compõem o bairro através do olhar de quem conhece intimamente sua paisagem. Com isso, um pouco da vida e memória dos próprios artistas também está registrado e exposto.

Figura 15. *Série fotográfica retratando a juventude no bairro Nacional*



Fonte: *“Sangue de Bairro”, de Affonso Uchoa e Warley Desali*

Percebemos que antes mesmo de realizar os filmes, Uchoa buscava abordar temas que permeavam o espaço do bairro e seus habitantes, principalmente a juventude do bairro Nacional. Esta característica, o foco na juventude periférica, é aprofundado na obra, *A Vizinhança do Tigre* (2014) e a elaboração de histórias sobre as distintas perspectivas do bairro montam um recorte de personagens, desde a adolescência (Menor e Neguinho) evidenciando o desinteresse no âmbito escolar, a carga elevada de responsabilidade ainda na juventude, a relação próxima com a criminalidade circundante do bairro e o uso recreativo de drogas. Na vida adulta, os personagens (Eldo, Juninho e Adilson) e suas responsabilidades latentes da vida adulta como a consolidação de um casamento em Adilson, o desemprego que leva Juninho a ter diferentes tipos de trabalhos informais para se sustentar. Além disso, há uma semelhança quanto à magreza técnica e estética, vista em Costa, além da escolha por montar a narrativa com base na manipulação de uma “material bruto”. Complementa Alvarenga (2015, p.120):

Rodado de fevereiro de 2009 a dezembro de 2013, *A Vizinhança do tigre* conta com a atuação de Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo, falecido

durante as filmagens e a quem o filme é dedicado. Diante da câmera, eles encenam a própria vida sendo transformada por eles. Durante um ano, foram feitas gravações sem roteiro prévio. Quando já havia cerca de 30 horas gravadas, Affonso escreveu um roteiro juntamente com o co-realizador João Dumans, elaborando cenas a partir daquilo que fora filmado na primeira fase. Esse primeiro material, no qual o diretor acompanha o cotidiano de seus personagens, é encaminhado para o terreno da ficção. Daí em diante foram mais de 100 horas de filmagens.

O filme *A Vizinhança*, Uchoa¹⁴ (2015) parte de uma tentativa de aproximar-se daqueles que viviam no seu bairro. O realizador revela sobre as primeiras experiências de filmagens, e as dificuldades com os não-atores, tendo em vista que a proposta no princípio era outra, “mais formal, planos mais estáticos, planos mais demorados”. Não tinha muita decupagem e aos poucos eu fui [...] querendo filmar de outro jeito. Sabendo que o corpo deles pediam outra forma, outro tipo de câmera” Uchoa (2015, id). Em outras palavras, tentava exercer um relativo controle da *mise-en-scene* e também da movimentação dos atores. Essa proposta foi gradativamente adequando-se às características dos intérpretes do filme, que pediam outras soluções para o modo de filmar, outros tempos que chocavam com a proposta inicial.

Estabelecendo uma relação mais próxima com os atores, Uchoa (2015, Id) pôde observar mais detalhadamente as formalidades e gestualidades dos atores. Isso possibilitou o diretor a elaborar uma maneira de filmar estes personagens, criando situações que serviam de “gatilho” para o desenrolar das atuações diante da câmera. Em vista disso, “o próprio convívio gera observações e vão dando ideias que viram proposições de cena” (Uchoa, Id). Em outras palavras, essa aproximação facilitou o convívio da equipe dentro e fora das filmagens, assim as observações feitas por Uchoa eram mais precisas na medida em que contemplavam as características de seus intérpretes, ganhando mais organicidade e caracterizando melhor a proposta do filme.

A maneira como Uchoa apresenta o ambiente periférico e a juventude faz com que a obra parta de uma perspectiva endógena, originando-se, numa experimentação da linguagem cinematográfica, construída na medida em que se filma. No momento, em que se capta audiovisualmente a encenação das personagens, também, se capta a presentificação do vivido. Tal abordagem do

¹⁴ Affonso Uchoa em 2015, durante uma conversa com o público após a exibição do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014), com a mediação do professor César Guimarães, no Cineclube FAFICH da UFMG.

“real”, se estende para as suas obras posteriores, cada obra constrói-se de acordo com o contexto dado por atores e realizador, revelando um estilo que experimenta, constantemente, a transmutação do olhar cinematográfico, sobre o ambiente e as vivências periféricas.

A construção da narrativa de *A Vizinhança do Tigre* (2014) revela forte influência literária. Uchoa (2015, id) revela que perseguia “uma ideia mais ligada à estética, ligada à narrativa [...] queria explorar no cinema, uma espécie de construção narrativa de John dos Passos”. Para Uchoa, o autor literário estadunidense John dos Passos, possui uma característica que é a “utilização de múltiplos relatos de vida que orbitam sobre um determinado assunto ou grupo de pessoas”. Para ele, esses relatos servem apenas para compreender a unicidade do tema e, que ao mesmo tempo, são relatos fugazes e fragmentários pois não apresentam uma solução/fórmula para lidar com os problemas apresentados. No caso de Affonso, esses relatos fugazes e fragmentários falam das distintas perspectivas de vida, partindo de um mesmo ponto, o bairro. Tal influência se torna palpável nas obras de *A Vizinhança do Tigre* (2014) e em *Arábia* (2017). Em ambas as obras, percebemos afinidades com a literatura na construção narrativa, expressada através do caráter epistolar evidenciado em elementos da construção narrativa como, a carta que abre *A Vizinhança do Tigre* (2014) e o diário do personagem Cristiano em *Arábia* (2017).

Em entrevista para o canal do *youtube* da produtora *Embaúba Filmes*, o diretor responde de onde vem as suas influências cinematográficas. Uchoa revela que sempre buscou por uma encenação mais “desdramatizada”, pois ao contar uma história de pessoas que são marginalizadas, espera-se uma narrativa “épica” que contenha personagens com uma carga elevadíssima de emoção. Ao ser perguntado sobre uma possível influência de Bertolt Brecht, o diretor comenta que não é um profundo conhecedor das teorias do alemão porém, aponta certas influências cinematográficas que recorrem ao uso do “distanciamento” do épico, na construção dos personagens e na maneira de encenar, características trazidas do “teatro brechtiano”, complementa Uchoa (2020):

Esses ecos brechtianos também se encontram com outros ecos de outros cineastas que são importantes pra mim, como Bresson, Straub Huillet e Pedro Costa. Tem todo um trabalho de representação nesse cinema que admiro que tem uma espécie de distanciamento ou uma desdramatização ao qual eu admiro e que passa um pouco para o nosso trabalho.

Essa opção por um “distanciamento” do épico, encontra no espectador uma forma alternativa de envolvê-lo no filme, apresentando-o uma reflexão introspectiva e íntima, tendo como base o tratamento racional das emoções/sensações. Isto nos leva a pensar que o estilo assumido pelo diretor, apresenta uma forma alternada de retratar a “realidade marginal”. Segundo Uchoa (2020):

Buscamos fazer uma coisa diferente do que a gente (Uchoa e Dumans) víamos no cinema brasileiro. Onde a representação da marginalidade, da pobreza, da exclusão mostra um ponto de vista muito “emocionado”, do “choque” ligada aos “clichês do realismo” [...] uma boa influência, é uma influência negativa. O que a gente não quer fazer? A gente não quer fazer Fernando Meirelles e nem José Padilha. Esse “cinema do choque” da culpabilização da classe média espectadora diante daquela realidade de sofrimento que é mostrado na tela.

Esta mudança gera novas perspectivas permitindo uma representação alternativa desse espaço periférico que foge de estereótipos representados, por exemplo, em filmes nacionais como *Tropa de Elite* (2007) e *Cidade de Deus* (2002). Estes filmes que recentemente moldaram o imaginário de muitos espectadores nacionais e internacionais sobre o cotidiano (modo de vida) dentro de uma favela no Rio de Janeiro. Em que a violência física e as armas de fogo são tidas como fatores principais e que caracteriza o ambiente social e os personagens desta narrativa. Ao contrário deste tipo de abordagem, Uchoa nos apresenta uma outra realidade, em que os personagens também estão inseridos neste contexto de “crimes e drogas”, porém a representação é profundamente diferente e cabível de uma denominação não-ficcional.

De tal forma, pode-se afirmar que a relação entre o diretor e o bairro se torna relevante porque configura uma posição ideológica que insurge também questionando valores estéticos e morais acerca da representação de uma comunidade marginalizada. Essa “negação” ao modo de realização dos diretores brasileiros Fernando Meirelles (*Cidade de Deus, 2002*) e José Padilha (*Tropa de Elite, 2007*), revela o tratamento diferente da realidade. Reafirmando na proposta estética, a opção pelo não “enquadramento violento”, ou seja; operam no “desvio” do cinema hegemônico, trabalham a não propagação deste olhar (enquadramento) vicioso para a periferia e seus corpos. Este campo onde “a indústria da reprodução visual e o império mercantil do visível, conseguiram a árdua tarefa de aproximar as imagens fabricadas das imagens ditas “naturais” Comolli (2010b, p.92). Assim, encaminha o espectador para uma reflexão estendida daquele cotidiano representado no filme, de maneira que os “choques”, ocasionalmente usados de

forma apelativa pelo cinema hegemônico, não encontram espaços na linguagem do filme, não há maneiras de subalternizar aquele personagem que se encontra em situação de vulnerabilidade social. Senão que ao contrário, tratam de legitimar os valores desses personagens que representam um coletivo e apesar dos diretores terem uma relação intimista com os atores, o filme não busca refletir em nenhum momento essa relação. Affonso Uchoa (2020) complementa:

O mundo já os exclui, principalmente o mundo organizado nesse capitalismo avançado, reserva um espaço muito delimitado, inferior, subalterno para essas pessoas. Não tem sentido fazer um filme para subalternizá-los novamente. É preciso pensar uma outra perspectiva e fazer do filme uma oportunidade de não apenas apresentar um outro universo, mas também experimentá-lo.

Por sua vez, Uchoa cita dois realizadores que serviram para a sua formação como cineasta, pois causaram reflexões sobre este papel. Os realizadores citados, experimentam no realizar cinematográfico distintas maneiras de representar o espaço e os personagens; Leon Hirszman diretor em *Maioria Absoluta*, em 1964 e Aloysio Raulino, diretor em *Jardim Nova Bahia*, em 1971. Ambos foram temas de revisões críticas, no livro *“Cineastas e Imagens do Povo”* (2003) do teórico de cinema brasileiro Jean-Claude Bernardet. Aloysio Raulino, ganha um capítulo dedicado chamado “A Voz do Outro”, onde o autor menciona a abdicação do “intelectual-cineasta” ao experimentar diferentes modos de representação, em duas experiências¹⁵ cinematográficas deste realizador (*Jardim Nova Bahia*, em 1971 e *Tarumã*, em 1975). Como apontado capítulo, a grandeza do filme *Jardim Nova Bahia* (1971), no qual o diretor (Aloysio Raulino) entrega uma câmera a Deutrudes, um migrante nordestino que filma trechos da sua vida em São Paulo, “[...] consiste em ter tensionado ao limite, no quadro da filmografia que estudo, a abdicação do cineasta diante de seus meios de produção para que o outro de classe fale” (Bernardet, 2003, p.136). Esta grandeza observada por Bernardet, de certa maneira, dialoga com o modo de realização proposto em *A Vizinhança do tigre* (2014) e *Juventude em Marcha* (2006), ao experimentar uma proposta de realização que surge do meio e a complementada pela colaboração entre sujeito-cineasta. Embora

¹⁵ As obras *Jardim Nova Bahia*, de 1971 e *Tarumã*, de 1975 se revelam como uma autocrítica (ou reflexão) sobre o ato de se filmar o “outro”, de como realizar um filme que fala sobre os sujeitos marginais urbanos, de maneira ética e ao mesmo tempo política. Desta maneira, tendo um cuidado e respeitando a individualidade daquele que está sendo filmado (o outro, o objeto), seja ele relatando a sua história ou simplesmente tendo um quadro de seu rosto. Para Bernardet (2003, pg. 128), “este é o ponto limite. Buscando a voz do outro, tentando que se erga o outro - que é objeto no modelo-sociológico -, negando-se a se afirmar sujeito diante o outro-objeto, questionando sua posição de cineasta, este entrega a câmera ao outro.”

o cinema nacional da década de 60 e 70 (visto em Raulino e Hirszman), encontre continuidade na proposta de Uchoa, há uma ruptura quanto ao lugar de enunciação. Pois assim como os atores do filme, o diretor também foi criado no bairro, como dito anteriormente, e neste contexto segue Uchoa (ano desconhecido):

“A construção do filme sempre foi pontuada pela mistura da vida (documento) e da invenção (ficção). Me interessava fazer um filme sobre a vida daqueles garotos e mostrar, através dele, a vida no meu bairro. Com isso, evidentemente, eles também contariam a sua própria história, e senti que o mais honesto que eu poderia ser com eles seria se contasse a história deles junto deles, e não filmar a vida deles como algo que existia por si mesma.” (Entrevista concedida ao IMS (Instituto Moreira Salles).

Talvez *A Vizinhança do Tigre* (2014), encontre aí a sua riqueza estética e política. Em não estigmatizar a juventude periférica como violenta, recorrendo aos “clichês do realismo”, mas a busca da simplicidade na vida cotidiana que é produzida e transportada para a elaboração de uma narrativa do ambiente periférico. Esta abordagem da realidade não é “explorada”, pelo contrário é aproveitada, reformulada para a narrativa fílmica e concretizada na estética. Da qual não pretende mostrar de forma “didática” os problemas que impactam a realidade da vida na periferia. Essa série de decisões passam por filtros morais, éticos e estéticos acerca desta “realidade crua” que está se colocando na tela, captada e pensada em conjunto.

O filme de Affonso Uchoa se aproveita dos mais variados materiais - o documentário e a ficção, aquilo que se considera a alta e a baixa cultura, a história do cinema e a experiência vivida por seus personagens - e com isso ele consegue narrar, contar a história. Mas, 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. Alvarenga (2015, p.123)

Em entrevista on-line para o canal *Embaúba Filmes*, Affonso Uchoa (2020) conta que é importante destacar as diferenças entre ele e os atores escolhidos para o filme. Uchoa (2020) ressalta a importância de existir uma “linha tênue” que separa ele como “sujeito cineasta” e o seu “objeto” (os atores), respeitando as diferenças e as personalidades de cada um deles. O estilo aqui, remete a uma abordagem sensível e contemplativa do vivido. Vemos um plano sequência de Menor e Nequim preparando almoço ao som de *Freak* da banda estadunidense *Silverchair*. Tal canção foi escolhida pelos próprios garotos, como afirma o diretor, revelando seus gostos musicais e adicionando uma trilha sonora à

obra. A questão principal é o tratamento sensível dessas vivências que fazem parte das comunidades, esse tratamento está presente em todas as etapas do filme, “fazer o filme é, nesse caso, algo anterior a fazer um filme” Alvarenga (2015, pg. 122). Complementa Uchoa (2020), no trecho a seguir:

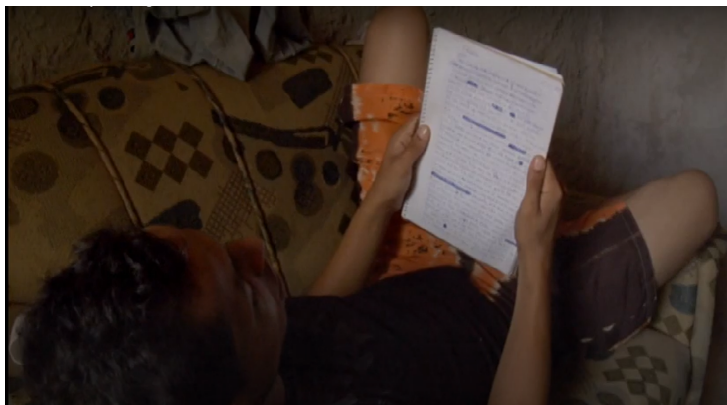
Na *Vizinhança*, chegou a ter um momento na montagem. Onde a gente (Affonso Uchoa, Luiz e João Dumans) fez um corte que tinha a cena do “crack” do Menor, mais para o final do filme. Quando vimos este corte ficamos bastante incomodados, nós da sala de montagem. Dizemos “não, este filme não é isso”. Não é colocar esse momento “socialmente dramático” no final. Porque parecia que toda aquela liberdade dos meninos, toda aquela explosão de corpo e de vida que eles tinham. Parecia que tudo conduzia para isso. O filme então adquiriria um “discurso” muito moralista. Isso não me parecia a visão correta que o filme deveria construir deles.

É importante ressaltar que os filmes analisados não tratam de “negar” a violência que, de fato, está presente nos bairros filmados, seja na Fontainhas ou no Nacional. Pelo contrário, apresentam uma proposta que reside nas escolhas dos diretores, isto é o estilo, no ato de filmar. Onde compõe-se um cinema participativo, contemplativo e reflexivo, consistente ideologicamente e esteticamente, com influências cinematográficas e políticas e preocupações éticas dos diretores. Pois utiliza o dispositivo cinematográfico como uma ferramenta que dá forma a esta proposta que busca provocar no espectador a reflexão e o pensamento crítico, também servindo para informar e/ou denunciar injustiças sociais ou recorrências dentro de contextos específicos e locais.

4.1 A VIZINHANÇA DO TIGRE

Estamos num espaço fechado e de paredes cinzas, vemos (Figura 16) deitado uma pessoa com um caderno aberto em mãos (cheio de rabiscos e anotações). O rapaz lê em voz alta o conteúdo da carta que será enviada para um amigo na prisão, nota-se o tom desajustado e informal do leitor que causa uma certa estranheza num primeiro momento.

Figura 16. “Cena da Carta”, a primeira sequência do filme



Fonte: fotograma de *A Vizinhança do tigre*

Duvidamos se estamos diante de uma atuação naturalista ou ficcional, tal estranhamento vai se diluindo a partir da continuidade do filme. Complementa Guimarães (2017, p.18):

“Feita de elementos emprestados à experiência de quem a lê, trazendo consigo - propositada e elipticamente - certas marcas da vida do ator, a carta ganha seu valor numa situação construída deliberadamente pelo filme e para o filme. Em sua mise-en-scène, feita da mistura entre o que foi combinado com os sujeitos filmados e o que se precipita na situação encenada, o filme jogará com a passagem entre dois registros: os componentes do modo de vida dos atores (um grupo de jovens habitantes do bairro Nacional, na periferia da cidade de Contagem) e a sua expansão e desdobramento na cena. Mas isso se dá sem a necessidade de uma moldura ficcional que exigisse dos jovens uma atuação nos moldes dramaturgicos tradicionais (com seu ilusionismo realista e sua semelhança fortemente codificada).”

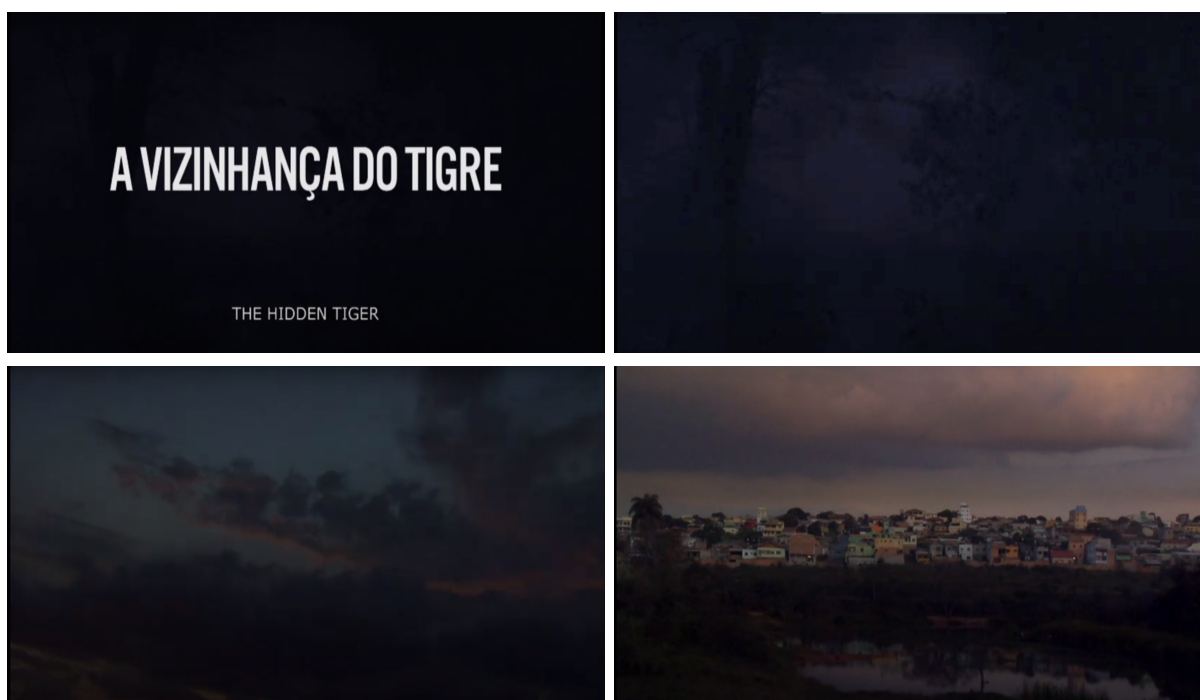
Já neste primeiro momento, podemos observar que o principal elemento constitutivo desta cena (a carta) remete à colaboração entre os sujeitos do filme e o cineasta. Segundo Uchoa (2015), a carta foi escrita por ele e depois repassada para Juninho e Neguinho modificarem à sua maneira, adicionando palavras corriqueiras de seu cotidiano. A compartilha da autoria desta carta por parte dos atores, revela também o contato da realização com o retrato de um grupo de jovens periféricos, que poderiam ser facilmente encontrados em quaisquer periferias espalhadas pelo país, e neste choque geram-se blocos de vidas fragmentadas que compõe-se na encenação dos corpos e nos diálogos. Estes blocos de vida apresentados no filme, aborda sutilmente os diversos atravessamentos que são colocados sobre a perspectiva dos personagens, o tom usado para ler a carta, o uso deliberado de

palavrões e os termos específicos (lê-se gírias) conflagram valores que permeiam a realidade circundante destes personagens.

Junim despede-se com três expressões que cifram os valores que sustentam o mundo partilhado pelos protagonistas: “Tô aguardando no salmo”/“Paz, justiça e liberdade”/“É nós”. Esses termos entrelaçam uma frágil esperança religiosa (proveniente do neo-pentecostalismo hoje tão fortemente abraçado pelas classes populares), uma reivindicação declaradamente política (proferida por um daqueles que vive sob a mira do poder policial) e a afirmação da identidade do grupo (ethos que ampara a amizade frente aos muitos perigos que a ameaçam). Guimarães (2017, p.19)

Após Juninho terminar de ler a carta. Vemos o título do filme escrito em caixa alta (Figura 17). Em seguida, a câmera aponta um lago que reflete um céu ainda escuro (Figura 18) após isso, aponta o céu amanhecendo (Figura 19) - é introduzida uma canção do músico indiano Ravi Shankar, depois vemos o bairro (Figura 20), este último onde ocorrerá a narrativa. Neste último quadro podemos ver que essa sequência nos aponta subjetivamente a uma triangulação entre o lago, o bairro e o céu que neste quadro, estão nivelados em três camadas. “O plano [...] mostra uma lagoa e, ao fundo, a paisagem urbana. A alusão à África – ancestral e inalcançável, espelhada nesse alvorecer na periferia – logo dá lugar ao cenário familiar, com sua dura rotina, a começar pelo trabalho.” Guimarães (2017, p.19).

Figura 17, 18, 19 e 20. Triangulação na sequência inicial



Fonte: fotogramas de *A Vizinhança do tigre*

Após o corte, vemos (Figura 21, 22, 23 e 24) homens manuseando pás e enxadas, o enquadramento não evidencia a ação por completo, oculta uma parte dos corpos. Ao contrário de Costa, aqui a câmera (na mão) parece flutuar nesse ambiente à procura do corpo do personagem, se perdendo às vezes nos enquadramentos, devido aos rápidos movimentos. Agora sabemos que o personagem apresentado no começo, trabalha como pedreiro, assim nos é apresentado o personagem Juninho, em um dos seus ambientes de trabalho. Em dado momento, aparece um garoto de mochila no portão onde trabalha Juninho (Figura 24), entrega um papel branco para ele.

Figuras 21, 22, 23 e 24. Apresentação de Juninho no trabalho



Fonte: fotogramas de *A Vizinhança do tigre*

O próximo corte é para a casa de Juninho, vemos (Figura 25) a sua mãe limpando a casa, batendo as botas empoeiradas do filho e limpando-as. Em seguida, um quadro de Juninho relendo a carta e dessa vez, há um close-up na carta (Figura 26) e nos é apresentado o conteúdo, se trata de uma intimação judicial, direcionada a ele. Esse último quadro, remete à uma obra de Pedro Costa, o curta-metragem *Tarrafal* (2006), onde há também a presença do personagem *Ventura*. No último quadro do curta, é justamente um *close-up* de uma intimação judicial, notificando a expulsão de Alberto Tavares daquele espaço. Assim como no quadro de *A*

Vizinhança do tigre, o papel da notificação ocupa o centro da tela, quase inteiramente, o que mais chama a atenção, no filme de Costa, é o “canivete” enfiado no meio do símbolo (brasão). Em *Uchoa*, há uma “pedra de cristal branca”, denotando uma espécie de superstição espiritual.

Figuras 25 e 26. Casa de Juninho e carta de intimação



Fonte: fotogramas de *A Vizinhança do tigre*

Com o personagem nos é apresentado o cotidiano de um bairro pobre, de paredes não acabadas e chão de terra batida. A composição fotográfica evidencia o cenário que é bastante comum dentro dos bairros mais populares do Brasil e também na América Latina. Nota-se que o conjunto dessas cenas iniciais constrói na figura do personagem Juninho, para o espectador mais ativo, como trabalhador, pertencente à classe operária. Há diversas situações que o personagem Juninho encara, como a carta de intimação da justiça recebida no começo do filme, a dívida de um revólver emprestado e entre outras situações que formam linhas de fuga e apontam caminhos para o campo da violência, dos quais o personagem rejeita. O filme como um todo rejeita a saída pela violência.

Primeiro, nos é apresentado um personagem que passou pelo sistema penitenciário após ter “rodado numa fita que meteu num carro” com um revólver emprestado. A narrativa do personagem, na maior parte do tempo, envolve formas de resolver esse problema e pagar a “dívida”. Com o afunilamento das opções de escolhas de Juninho, vão em direção a um rompimento dele com o seu próprio espaço (o bairro), deixando para trás as suas memórias, amigos e família. Até o último instante o personagem passa por diversos “bicos” para pagar a “dívida do revólver” no valor de “1200 conto”. Sem sucesso, após ter trabalhado com “o Jader no lance das obras”, “no acabamento de cerâmica [lá] no Água Branca e também

Nova Lima”, cantando mexericas numa propriedade privada e entre outros trabalhos informais que o personagem passa ao longo do filme, ele consegue juntar apenas uma parte da dívida. Relutante de entregar apenas uma parte para o seu “agiota”, ele, por pressão da dívida, é obrigado a “ripar” - aparentemente uma gíria para vender drogas.

Na sequência final, observamos o personagem Juninho em sua casa sentado na cama. Ele olha para uma chave que está em suas mãos (Figura 27), que gira incessantemente. Ele parece estar refletindo sobre algo e está prestes a tomar uma decisão que mudará completamente a sua vida. Tal decisão nos é apontada subjetivamente, em diversos pontos do filme, a fuga de um destino violento, que parece estar sempre cercando a vida de Juninho, parece ser a única escolha que ele pode tomar. Em seguida, depois de parecer ter tomado a decisão, ele ergue o olhar (Figura 28) e encara uma porta aberta que aparece no contra-plano (Figura 29).

Figuras 27 e 28. Juninho toma decisão de fugir



Fonte: fotogramas de A Vizinhança do tigre

Há um corte e a carta final deixada por ele (Figura 30), direcionada à mãe, anuncia a sua partida e revela a escolha do personagem frente ao horizonte de possibilidades projetadas pelas linhas de fugas criadas ao longo da narrativa. Isso também reflete a escolha do diretor e seu distanciamento de certos padrões estilísticos recorrentes em outras abordagens narrativas sobre o espaço periférico e seus corpos.

Figuras 29 e 30. Contra-plano da porta aberta e a carta final escrita por Juninho



Fonte: fotogramas de *A Vizinhança do tigre*

Neste sentido, a fuga de Juninho dá continuidade a ficcionalidade narrativa, fechando uma espécie de “arco narrativo” do personagem, porém falha ao não encontrar um faturamento considerável para o espectador. Isto é, os resultados desfavoráveis das ações de Juninho - com o intuito de pagar a dívida -, geram a impossibilidade de haver alguma mudança positiva e acabam por bloquear o caminho que levaria (o personagem) a transformação, à *catarse*.

Criado conjuntamente pelos realizadores e protagonistas, *A vizinhança do tigre* é feito, em sua maior parte, de situações vividas dois a dois, alinhavadas com folga, permeadas por poucas sequências nas quais os personagens surgem sozinhos (mas assombrados por um fora de-campo que os espreita, no qual eles são vigiados e perseguidos). Sob esse ponto de vista, a cena é um lugar de proteção, conquistado pela performance dos atores, cujo sucesso depende sobretudo dos laços já existentes entre eles. Tudo se passa como se o filme combinasse e variasse os encontros e as conversas, entre uns e outros, sem nunca fechar o grupo: entre uma dupla e outra, entre um encontro e outro, algo se passa para além da fina linha narrativa que os perpassa: cada situação possui um ritmo próprio, uma vibração garantida pela interação peculiar entre os personagens, naquele momento específico. A rigor, a linha narrativa mais acentuada é a que indica o percurso de Junim: do recebimento da carta de intimação à tentativa de pagar - vendendo droga - o que deve aos que lhe emprestaram o revólver para roubar um carro (quando então foi preso), até o abandono da casa da mãe, com que vivia. Guimarães (2017, pg. 24)

No livro, *Esculpir o Tempo* (1984), escrito pelo diretor russo Andrei Tarkovski, ele expõe cartas escritas por seus espectadores de diversas partes da União Soviética. Uma dessas cartas é de um leitor que escreve sobre o filme *O Espelho* (1975), ele diz “não há, aqui, nenhuma lógica matemática, pois esta não é capaz de explicar o que é o homem ou em que consiste o sentido de sua vida.” Neste livro, o Tarkovski deixa claro que, assim como o sentido da vida, não existirá em seus filmes

uma “fatura final”, resultado de todos os acontecimentos ocorridos dentro da narrativa. Isto quer dizer, o filme não se aventura em abordar de forma detalhada e nem responder questões triviais, tais como; quem são essas pessoas, o que é este lugar e qual a ligação das sequências de planos, que somos expostos, ao longo do filme.

O modo como Affonso Uchoa (e também Pedro Costa) conduz a encenação, não busca guiar o espectador numa aventura didática ao mundo marginal e no final mostrar o resultado dos acontecimentos escolhidos por Juninho (ou Ventura), senão que propõe ao espectador ativo - levando em consideração a sua carga emocional e empatia com o protagonista -, a participar reflexivamente dessa construção de sentido, na contemplação dos planos duradouros.

5. CONCLUSÃO

Ambos os filmes apresentam um estilo próprio de direção, que está ligado ao cinema de autor, o que sugere um olhar único, são estilos onde o papel do diretor é significamente influente na criação da obra. São eminentes, tidos como a principal força criativa desse tipo de realização cinematográfica. Os diretores Pedro Costa e Affonso Uchoa levam as experiências e vivências da margem para ressignificação através do olhar cinematográfico. Para tal fim, constroem, cada um à sua maneira, uma narração endurecida e desdramatizada, sem a necessidade de invocar “clichês”. As vivências dos personagens são evidenciadas sem reconstituições miméticas e representações diretas das memórias destes personagens que habitam os filmes. O que caracteriza uma escolha dos diretores do que “mostrar” e “não-mostrar”. Em Costa, estas vivências são expostas como uma “lembança”, são divagações, como do personagem principal Ventura, que ressaltam a importância da oralidade na construção da *mise-en-scene*. Ainda que sem qualquer uso de uma reconstituição detalhista do ocorrido, a oralidade é peça chave para a construção da nossa empatia com os personagens do filme. Pois a partir do “texto-filmico” que é exposto as angústias, inseguranças, opiniões e visões de mundo dos personagens, introduzindo um “universo poético” ao filme. Em Uchoa, estão as linhas de fuga construídas sobre a história de Juninho, a maioria levam a finalidade da violência da qual o personagem e o filme, tentam a todo custo escapar.

As condições sociais que atravessam as vidas dos personagens que são representados em *Juventude em Marcha* (2006) e *A Vizinhança do Tigre* (2014) se apresentam sem a pretensão de explicar ou dar algum faturamento que indica algum caminho para a solução dos problemas enfrentados por estes personagens. Affonso Uchoa (2020), comenta sobre o distanciamento de práticas e estilos aplicados em cinemas hegemônicos, que refletem na postura adotada por ele em suas obras:

Não se constrói como uma linha de fuga, uma linha de fora, que fica ali chamando atenção, pedagogicamente, para todos os elementos de construção. Vejo que busquei seguir esse princípio em relação à questão da violência nos meus filmes. Não quero repercutir ou ressoar as formas hegemônicas do cinema e, de forma alguma, comover o espectador pela justiça do tema ou do assunto. Quero deixar um espaço de reflexão que a instância do filme e a construção do cinema estivessem pulsando na imagem.

Assim como em Pedro Costa, não há aponte para a solução dos problemas que são colocados pelo filme, ou mesmo uma exposição minuciosa e jornalística sobre a condição de vida desses personagens. Senão que apenas tratam de evidenciar esses cotidianos, através de uma estética que compactua com a perspectiva endógena da obra, colocando em evidência as diversas possibilidades de abordagem para a criação de uma obra cinematográfica. É recorrente nas obras dos diretores Uchoa e Costa uma comunhão ideológica que diverge de outras representações cinematográficas recorrentemente estigmatizadas pela mídia televisiva; como em programas telejornalísticos, séries, novelas e filmes. Os traumas representados pelos respectivos filmes são marcados pela violência policial e social. Logo ao introduzir uma certa teatralidade às narrativas estas, se apresentam de maneira ficcional mas não descolada do que seria uma “proposta documental”, pois as experiências extra-fílmicas dos atores servem de base para a construção dos sujeitos que atuam no filme. Por conseguinte os diretores demonstram uma outra possibilidade de abordar essa realidade. Apresenta-se então uma “contra-narrativa”, ou uma negação do modelo recorrentemente utilizado na “cultura midiática”. Os protagonistas continuam sendo trabalhadores negros e pobres e habitantes do mesmo lugar, a periferia. São retratos de histórias singulares que ao mesmo tempo servem para informar um panorama, uma atualidade, uma realidade que é marcada por violências e problemas estruturais.

Essa preocupação ética e política de como representar o outro refere-se à própria relação do diretor com o “outro”, neste caso, o sujeito marginal (pobre, favelado, negro, periférico). A postura que esses diretores buscam trazer para a

realização da obra, tem como base de influência o distanciamento estilístico de filmografias do cinema hegemônico de caráter de espetáculo. Logo, ao assumirem uma postura ética e política com os representados, origina-se uma nova relação entre os participantes do filme, uma abordagem que busca construir partindo de uma perspectiva endógena, tendo essa a principal característica de estilo dos diretores. Desta aproximação realizada por Pedro Costa e Affonso Uchoa, apresenta-se uma negação ao cinema hegemônico que traz luz às reflexões sobre as distintas possibilidades de abordar e representar esse contexto urbano e periférico.

A identificação com o espaço é de suma importância para as narrativas, uma vez que ambos os filmes, *Juventude em Marcha* (2006) e *A Vizinhaça do Tigre* (2014), utilizam de atores não profissionais que interpretam personagens criados com base na sua realidade circundante e em suas vivências nesse local. Logo, as perspectivas e experiências autobiográficas de seus intérpretes transcrevem as relações desses sujeitos com o seu próprio espaço de vivência, que também é o seu “espaço biográfico” Arfuch (2010). Esse termo envolve um emaranhado complexo de relatos, histórias e atravessamentos que fazem parte da vida de um indivíduo. De maneira que, essas vivências estão situadas no horizonte da memória individual, ou seja, de cada personagem que compõe as obras. Porém, essa memória individual é respaldada pela memória coletiva, esta última é a chave do processo de ressignificação das histórias individuais pois, ao contar a história de um personagem, essa história também fala do contexto em que a obra é originada. Tal contexto, no caso de Pedro Costa e Affonso Uchoa, está falando de um espaço geográfico (o bairro), que é onde estão situados os sujeitos de quem o filme fala, complementa Arfuch (2010, p. 64):

En efecto, si la historia (de una vida) no es sino la reconfiguración nunca acabada de historias, divergentes, superpuestas, de las cuales ninguna podrá aspirar a la mayor “representatividad” — en los mismos términos en los que, para el psicoanálisis lacaniano, ningún significante puede representar totalmente al sujeto —, ninguna identificación, por intensa que sea, podrá operar como eslabón final de esa cadena. Es precisamente sobre ese vacío constitutivo, y sobre ese (eterno) deslizamiento metonímico, que se entraman los hilos de nuestro espacio biográfico.

Nesse sentido, as obras literárias *Capão Pecado* (2000) do escritor Ferréz e *A Guerra não Declarada na Visão de um Favelado* (2012) de Eduardo Taddeo, são considerados expoentes de um movimento nacional da literatura marginal, as obras

de Adirley Queirós¹⁶ e Affonso Uchoa podem ser, então, classificadas como pertencentes a um tipo de movimento cinematográfico nacional, que transcreve relatos reais de sujeitos marginalizados para o cinema, partindo de um ponto de vista endógeno.

Baseado no conceito de "espaço biográfico" (2010), podemos afirmar que as posturas adotadas pelos diretores, ao trazer os relatos desses sujeitos que são historicamente marginalizados e invisibilizados, evidencia uma abordagem ficcionalizada deste espaço marginal que se difere de representações "clichês" do cinema hegemônico, citadas anteriormente (*Cidade de Deus*, em 2002 e *Tropa de Elite*, 2007). Por tanto, o *estilo* sugere uma alternância na maneira como esses sujeitos são representados, baseado, antes de tudo, na identificação do realizador com o espaço (o bairro), local onde se originam os aspectos constituintes do filme.

Em Pedro Costa, vemos que na cartela final do filme *Juventude em Marcha* (2006), não há uma categorização que revela a maneira como o texto-fílmico foi criado, apesar de sabermos que, segundo o estilo de trabalho do diretor, a obra é construída em colaboração com o "outro". Em nota, Costa (2006) comenta o processo de desenvolvimento do texto-fílmico:

En esta película, el texto es la base de la narración fílmica; y está creado por los propios actores. Yo intervine para dar forma y orden: todos los días tomaba notas de las ideas y de las historias que contaban, y después lo estructuraba. La narración está hecha en forma de mensajes que han creado los actores dando vida a sus personajes, entre los cuales, el más evidente es la carta que recita Ventura, y que repite a lo largo de la película.

Por outro lado, em *A Vizinhança do Tigre* (2014), há uma categoria dedicada à criação do texto-fílmico, "Argumentos, Roteiro e Diálogos", que assinam todos os atores que interpretaram personagens representados no filme. O próprio diretor Affonso Uchoa, aponta um processo semelhante ao de Costa, sobre o conhecimento e desenvolvimento da relação entre diretor e colaboradores:

No primeiro momento do filme, era muito mais observacional. Eu ia para casa deles, conhecer esse espaço, conhecer quem eles eram, conhecer os gestos deles, conhecer um pouco mais sobre a vida deles. Depois disso eu comecei a filmar, mesmo com proposições mínimas tipo "arrumar a cama", "fazer o almoço" e etc. Isso mudou completamente a nossa relação. (Affonso Uchoa, 2015)

No caso de Pedro Costa e Affonso Uchoa a construção do estilo deriva-se de uma relação única entre os envolvidos na obra (diretor e atores). Há uma relação

¹⁶ Adirley Queirós é um realizador brasileiro que reside na cidade de Ceilândia. Realizou *A Cidade é uma Só?* (2013) e *Branco Sai, Preto Fica* (2015), ambas as obras foram realizadas inteiramente em conjunto com a colaboração dos atores naturais da região que criam seus próprios personagens.

construída através da obra e para a obra. Isto é, os diretores entram em contato com a realidade dos atores não profissionais, que participaram ativamente da criação do texto-fílmico. Essa preocupação ética e política de como representar esses sujeitos e este espaço tem um peso fundamental para a consolidação do estilo nas obras *Juventude em Marcha* (2006) e *A Vizinhança do Tigre* (2014) e vão na contramão do cinema hegemônico. Os diretores configuram um estilo próprio e não se aderem a um gênero específico, se situam no limiar entre documentário e ficção, caracterizando um “cinema-híbrido”. É importante ressaltar essa característica de hibridação, pois os dois filmes apresentam esse tipo de abordagem narrativa. O próprio Pedro Costa (2010) comenta que enxerga seus filmes dessa maneira, “aparentemente documentais, ou mais ligados a uma realidade concreta”. Aponta Maíra de Souza (2014, p.6) ao comentar sobre a obra de Pedro Costa:

Visionar a obra de Costa leva-nos, necessariamente, a perceber uma hibridez entre os domínios ficcional e documental, já que ao mesmo passo que os espaços e personagens se mostram reais [...] as encenações constroem-se em torno de uma aura falsificante, os diálogos são desnaturalizados, as memórias são resgatadas como estórias. Mas se a indiscernibilidade já é tradicional no campo documental, interessa-nos principalmente entender como Costa contribui para a ampliação dessa "nova sensibilidade documental", como esse mecanismo já usual gera filmes tão atípicos.

A forma como Affonso Uchoa apresenta essas vivências assemelha-se ao estilo aplicado por Pedro Costa: apresentam-se blocos de um cotidiano ordinário e os personagens, fictícios mas ao mesmo tempo reais, encenam seus cotidianos. Utilizando da improvisação para a construção da encenação que tem como base exploratória as suas próprias vivências. O ator que improvisa seu cotidiano. Ambos os filmes, compostos inteiramente por atores não profissionais, apresentam fortemente em seu texto-fílmico, a relação de uma co-criação, entre diretor e o outro - aquele que está sendo filmado. Em Portugal, localizado no subúrbio de Lisboa, o bairro Fontainhas serve de plano de fundo para as narrativas originadas desse encontro. Vemos em *Juventude em Marcha* (2006) uma perspectiva instigante sobre os acontecimentos causados pela passagem do tempo e como isso influi nas vivências dos personagens que habitam a obra. Em território brasileiro, também no subúrbio, na cidade de Contagem, em Minas Gerais, acompanhamos distintas perspectivas da vida ordinária da juventude periférica do bairro Nacional.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a encenação**. Texto & Grafia, 2008.

ALVARENGA, Clarisse. **O salto do tigre - uma primeira aproximação ao filme A Vizinhança do Tigre de Affonso Uchoa**. Quebrada? Cinema, Vídeo e Lutas Sociais, Volume 6. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://issuu.com/cinusppauloemilio3/docs/quebrada> - ok Acesso em: Agosto, 2020.

ARAÚJO, Mateus. **Uma beleza do contra: Juventude em marcha de Pedro Costa**. In: Henri Arraes Gervaiseau, Marcius Freire e Paola P. Penney (Org.). Documentário, território expandido. Bragança Paulista, Margem da Palavra, 2018, p. 71-80.

_____. **Pedro Costa e sua poética da pobreza**. DEVIRES-Cinema e Humanidades, v. 5, n. 1, p. 26-45, 2008.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. Dilemas de la subjetividad contemporánea. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Companhia das Letras Editora, 2003.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BUTCHER, Pedro. **Português traz filme perturbador com “Juventude em marcha”**. Folha de São Paulo. Novembro. 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4666005/mod_resource/content/1/Português%20traz%20filme%20perturbador%20-%20Pedro%20Butcher.pdf Acesso em: 22 Jun. 2020.

COMOLLI, J. L. **“O desvio pelo direto”**. Tradução: Pedro Guimarães. In: **FORUMDOC.BH.2010**. Catálogo do 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, 2010. p.294-317.

_____. **Corpos e quadros - Notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha**. In: MAIA, Carla; DUARTE, Daniel; MOURÃO, Patrícia (orgs.). O Cinema de Pedro Costa. Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em setembro de 2010. p. 87-100.

CORRETGER, Glória, **Resistências**. Cahiers du Cinéma – Espanha, Especial n.º 6, Pedro Costa, Cabo Verde, Fontainhas, Portugal, maio de 2009. Disponível em:

<https://www.scribd.com/document/76647906/Cahiers-du-cinema-Espana-especial-nº-06-mayo-2009>

COSTA, Pedro. **Aula Magna**: Conversa com o público [set.2010]. Mostra: O Cinema de Pedro Costa, CCBB. Rio de Janeiro, 2010.

COSTA, Pedro. [Entrevista cedida a] MARQUES, Carles; MUÑOZ, Eva; VILLAMEDIANA, Daniel V; YAÑEZ, Manuel. **Entrevista con Pedro Costa**. Letras de Cine, Barcelona, jun. 2006. Disponível em: <http://www.letrasdecine.blogspot.com/2008/07/la-mejor-entrevista-de-letras-de-cine.html> Acesso em: 10 de junho de 2020.

COSTA, Pedro. **Costa por Costa**. [Entrevista cedida a] Carlos Reviriego. Cahiers du Cinéma – España, Especial n.º 6, Pedro Costa, Cabo Verde, Fontainhas, Portugal. 2009. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/76647906/Cahiers-du-cinema-Espana-especial-nº-06-mayo-2009>

DUMANS, João. **Alguns encontros: De Casa de Lava a Juventude em Marcha**. Revista Cinética. Dezembro, 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/costadumans.htm> Acesso em: 12 Mai. 2021.

EDUARDO, Cléber. **Juventude em Marcha de Pedro Costa (Portugal/França, 2006)**. Revista Cinética. Ano Desconhecido. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/juventudecleber.htm> Acesso em: 15 Set. 2020.

FÉRREZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labor Texto, 2000.

GUIMARÃES, César. **Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira**. Revista Eco Pós. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Rio de Janeiro. **A Vizinhança do Tigre**, 2014. Disponível em: <<https://ims.com.br/filme/a-vizinhanca-do-tigre/>>. Acesso em: 23 Abr. 2020.

Jornal “O Tempo”. **Filme retrata o bairro Nacional e é premiado**. Publicado em Fevereiro de 2014. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/o-tempo-contagem/filme-retrata-o-bairro-nacional-e-e-premiado-1.789072> Acesso em: Out. 2020.

REVISTA BEIRA. **A arquitetura do desaparecimento** - Entrevista com Affonso Uchoa 2020. BERGAMASCHI, Bárbara e KUHNERT, Duda. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-affonso-uchoa-a90f4e40e13d>. Acesso em: 20 Jun. 2020.

SOUZA, Maíra Freitas de. **Cinema português contemporâneo: a fabulação do real em Pedro Costa**. 2014. 179 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em:

<<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284614>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

TADDEO, Eduardo. **A Guerra não Declarada na Visão de um Favelado**. São Paulo: Editora Independente, 2012.

UCHOA, Affonso. **Debate com Affonso Uchoa e Neguim após a exibição do filme "A Vizinhança do Tigre"**. Cineclubes FAFICH, Belo Horizonte, abr. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vPlevIV7rds> Acesso em: abr. 2018.

UCHOA, Affonso. **Live Embaúba - Sete Anos em Maio: encenação e atuação**. Youtube. Junho. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LsL-q-Dk_ak . Acesso em: 22 Jun. 2020.

7. FILMOGRAFIA

A CIDADE É UMA SÓ?. Direção: Adirley Queirós. Produção: André Carvalheira e Adirley Queirós. 400 Filmes, 5 da Norte e CEI-CINE (Coletivo de Cinema em Ceilândia). Ceilândia (Distrito Federal), 2011.

A GRANDE TESTEMUNHA (Au hasard Balthazar). Direção: Robert Bresson. Produção: Argos Films, Athos Films, Parc Films. França/ Suécia, 1966.

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchoa e João Dumans. Produção: Katásia Filmes, Vasto Mundo. Minas Gerais, 2017.

A VIZINHANÇA DO TIGRE. Direção e Produção: Affonso Uchoa (Vasto Mundo). Katásia Filmes e A Produtora. Contagem (Minas Gerais), 2014.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção e roteiro: Adirley Queirós. Produção: Denise Vieira, Adirley Queirós. CEI-CINE (Coletivo de Cinema em Ceilândia) e Trotoar Produções. Ceilândia (Distrito Federal), 2014.

CASA DE LAVA. Direção: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Madragoa Filmes (Portugal), Pandora Films (Alemanha) e Gemini Films (França). Portugal e Cabo Verde, 1994.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Mauricio Andrade. O2 Filmes, VideoFilmes: Brasil, 2002.

JARDIM NOVA BAHIA. Direção e Produção: Aloysio Raulino. Santos (São Paulo), 1971.

JUVENTUDE EM MARCHA. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos.

Contracosta Produções. Lisboa, 2006.

NO QUARTO DA VANDA. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Lisboa, 2000

O DINHEIRO (L'Argent). Direção: Robert Bresson. Produção: Jean-Marie Henchoz. Marion's Films. França, Suécia, 1983.

O SANGUE. Direção: Pedro Costa. Produção: Vítor Gonçalves. Trópico Filmes. Lisboa, 1989.

OSSOS. Direção: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Zentropa (Dinamarca), Gemini Films (França) e Madragoa Filmes (Portugal). Lisboa, 1997.

SETE ANOS EM MAIO. Direção: Affonso Uchoa. Produção: Affonso Uchoa, Jerónimo Quevedo, Victoria Marotta e Camila Bahia Braga. Vasto Mundo e Un Puma. Contagem, 2019.

TARUMÃ. Direção: Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mário Kuperman e Romeu Quinto. Futura Filmes Ltda. Tarumã (São Paulo), 1975.

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Zazen Produções, Posto 9, Feijão Filmes, The Weinstein Company: Brasil, 2007.