



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

CINEMA E AUDIOVISUAL

**DISCURSOS FOTOGRÁFICOS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
OS DESLOCAMENTOS DO CORPO E A VIOLÊNCIA URBANA**

LUIZ FERNANDO ROOS TODESCHINI

Foz do Iguaçu

2017



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

CINEMA E AUDIOVISUAL

**DISCURSOS FOTOGRÁFICOS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
OS DESLOCAMENTOS DO CORPO E A VIOLÊNCIA URBANA**

LUIZ FERNANDO ROOS TODESCHINI

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. Fábio Ramalho

Foz do Iguaçu

2017

LUIZ FERNANDO ROOS TODESCHINI

**DISCURSOS FOTOGRÁFICOS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
OS DESLOCAMENTOS DO CORPO E A VIOLÊNCIA URBANA**

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. Fábio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Prof. Me. Eduardo Dias Fonseca
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

A minha família.

AGRADECIMENTOS

À Vera, mãe inseparável sempre carinhosa e curiosa com o andamento da pesquisa.

Ao meu pai, Valdir, fiel escudeiro de todas os dias.

Meus eternos amores.

À minha irmã Cristina, que, mesmo com os contratempos, me deu as forças para continuar escrevendo.

À minha vó Lourdes e tia Cristine, preciosas companheiras de vida, incríveis mulheres.

Ao meu orientador, Prof. Fábio Ramalho, pela paciência e generosidade com que abraçou a pesquisa com seu olhar sensível e poético. Meu eterno obrigado pela confiança e comprometimento.

Ao Prof. Dinaldo Sepúlveda Filho, pelo crescimento intelectual junto às pesquisas e aulas, pela gentileza de compreender o próximo.

Ao Prof. Eduardo Dias Fonseca, companheiro de vida que sempre acreditou em minha capacidade e viu crescer o desejo de seguir com a fotografia.

A todos os amigos e amigas que colaboraram na realização deste trabalho, na franqueza de entender as ausências e na disponibilidade em me ouvirem deambular por entre as páginas desse trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo geral discutir os discursos da fotografia no cinema brasileiro contemporâneo através da ideia dos deslocamentos urbanos permeados pela presença de corpos e violências. Para isso, construiu-se uma base teórica capaz de dar conta da interdisciplinaridade de áreas a partir de conceitos propostos por Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Lauro Zavala, Christian León e Antoine de Baecque. Com foco na direção de fotografia, faremos as análises a partir de três filmes: *A moça que dançou com o diabo* (João Paulo Miranda Maria, 2016); *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011); *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2016). Partiu-se da abordagem estética e técnica como metodologia de análise. Através do questionamento sobre o lugar dos corpos no quadro filmico, foi possível pensar na autonomia política dos sujeitos e na estética da violência enquanto construção visual.

Palavras-chave: fotografia, cinema, corpo, deslocamento, violência urbana.

ABSTRACT

This research aims to discuss the discourses of photography in contemporary Brazilian cinema through the idea of urban displacements permeated by the presence of bodies and violence. For that, a theoretical base was built to account for the interdisciplinarity of areas through concepts proposed by Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Lauro Zavala, Christian León and Antoine de Baecque. Focusing on cinematography, we will do the analysis from three films: *The girl who danced with the devil* (João Paulo Miranda Maria, 2016); *The sky above* (Sérgio Borges, 2011); *The hidden tiger* (Affonso Uchoa, 2016). The analysis was based on the aesthetic and technical approach for analysis methodology. From the questioning about the place of the bodies in the framing, it was possible to think about the political autonomy of the subjects and on the aesthetics of violence as a visual construction.

Keywords: photography, cinema, body, displacement, urban violence.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	08
1 CINEMA, CIDADE E CORPO	10
1.1 O lugar da violência	12
1.2 Regimes de visibilidade dos corpos	16
1.2.1 Corpo-espetáculo	17
1.2.2 Controle e domesticação dos sujeitos	19
1.3 Imagem e direito de representação	23
2 A MOÇA QUE DANÇOU COM O DIABO	26
2.1 O corpo como fronteira simbólica	28
2.2 Plano do deslocamento.....	32
3 O CÉU SOBRE OS OMBROS	37
3.1 Corpos fragmentados	37
4 A VIZINHANÇA DO TIGRE	43
4.1 Cenários das batalhas	43
4.2 Realismos de vizinhança	48
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
6 BIBLIOGRAFIA	54
7 FILMOGRAFIA	57
8 FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR	58

APRESENTAÇÃO

Muitos foram os caminhos que me levaram a esta pesquisa. Desde meu primeiro contato com as teorias de cinema, pouca era a pesquisa a respeito da direção de fotografia e sua reflexão crítica. Através de um mapeamento, descobri que alguns trabalhos pareciam focar apenas a dimensão semiótica e técnica, outros partiam de abordagens demasiadamente cognitivistas e estruturais, dissolvendo a pulsão criadora da realização. As inquietações se potencializaram em meu trabalho como diretor de fotografia ao me deparar com difíceis decisões na maneira de enquadrar pessoas e espaços, no diálogo entre atores e suas apresentações discursivas. As dúvidas geraram um intercâmbio de ideias entre a *práxis* e as teorias, construindo um primeiro aporte do que se tornaria esta pesquisa – a questão do corpo na fotografia.

O projeto foi tomando forma na minha trajetória de pesquisa em Iniciação Científica da UNILA (2015-2017), com estudos acerca dos imaginários urbanos e da representação da violência física em filmes latino-americanos. O lócus de ‘cinema e cidades’ juntou-se ao NEPI¹, lugar de pensamento crítico e câmbio de ideias audiovisuais.

O *corpus* foi escolhido por filmes brasileiros contemporâneos através de semelhanças de produção e temática: independentes e de baixo orçamento, retratando personagens marginais em micronarrativas urbanas. Os filmes trazem consigo evidências sensíveis da vida urbana, em seus múltiplos aspectos, e a inscrição de violências na exposição dos corpos, no diálogo às diversas formas de opressões históricas. Portanto, narrativas híbridas e inseridas no cerne das discussões sobre linguagem, estética e política. São eles: *A moça que dançou com o diabo*, de João Paulo Miranda Maria, 2016; *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, 2011; e *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa, 2014. São filmes que, de certa forma, apresentam uma outra construção fotográfica, menos idealista e tecnicista e mais sensível e expressiva.

A partir das questões que os filmes enunciam, busco encontrar caminhos para responder à pergunta: **como a construção fotográfica dos filmes dá a ver os corpos através de seus deslocamentos no espaço urbano?** Além disso, procuro entender qual a relação entre o espaço da cidade, do corpo e da câmera. Em que medida se atualizam e quais são os atravessamentos da violência urbana no quadro fotográfico. Com a ideia de deslocamento e percurso urbano, o corpo passa a ser a questão chave no trabalho da construção fotográfica. Os corpos marginais, em seus recortes de classe, gênero e raça, trazem diferenças políticas, culturais e sociais. Qual

¹ Núcleo de estudos em estética e política dos imaginários (NEPI), da universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

a medida ‘correta’ da exposição do corpo? Ao reconhecê-lo como fronteira e materialidade, parto para a análise do quadro fotográfico como abrigo das corporeidades e representações.

O primeiro capítulo, intitulado **Cinema, cidade e corpo**, sustenta a base teórica das análises fílmicas e cria um breve apanhado histórico de algumas questões fundamentais. Os teóricos Jacques Rancière (1996; 2005) e Georges Didi-Huberman (1998; 2014) são os principais autores. Com eles trabalho as ideias de regime estético, partilha do sensível, entre-imagens e exposição dos povos, conceitos que servirão ao longo de todo o texto. Apresento também o conceito dos três espaços – cidade física e subjetiva, quadro fílmico e presença dos corpos – e como coincidem à teoria e às análises.

O primeiro ponto é uma luz à encenação da violência no cinema brasileiro. Denominado **O lugar da violência**, retomo palavras-chave da história das formações discursivas através do estudo de Christian León (2005). Enquanto método de análise, utilizo, fundamentalmente, o caminho metodológico de Lauro Zavala (2012) ao partir da amplitude estilística, conceito importado de Stephen Prince (2003), para analisar as estratégias estilísticas de representações da violência. No segundo ponto trabalho com o conceito de regimes de visibilidade dos corpos na história no cinema, em dois aportes: **corpo-espetáculo** e **controle e domesticação dos sujeitos**. Trata-se de um breve e pertinente percurso histórico a partir da categorização de Antoine de Baecque (2008) necessário ao entendimento do lugar do corpo no cinema contemporâneo, seus pontos de contato históricos e estilísticos. Com o terceiro ponto, intitulado **imagem e direito de representação**, direciono a problematização acerca da produção e recepção de imagens em alguns acontecimentos midiáticos, centrando a reflexão no cerne do direito à imagem e na exposição do lugar comum dos povos.

O segundo, terceiro e quarto capítulos são destinados integralmente às análises fílmicas. Fundamentando a proposta ao reconhecer os caminhos metodológicos dos conceitos e teorias, parto para o trabalho de análise estética, técnica e subjetiva com o auxílio de alguns frames extraídos dos filmes. A partir do questionamento sobre o lugar dos corpos no quadro fílmico, pensou-se a formação discursiva dos sujeitos políticos em suas traduções visuais no campo da direção de fotografia.

É, então, com a coerência teórica, que apresento nas **Considerações finais** os resultados da pesquisa, assim como pertinentes problematizações e futuras continuações no mergulho dos temas que permeiam a fotografia aplicada ao audiovisual.

1. CINEMA, CIDADE E CORPO

Os recortes realizados pelo cinema têm o poder de direcionar o discurso, enfatizando qualidades ou omitindo defeitos dos ambientes retratados. [...] O tipo de composição atingida afeta sobremaneira o comportamento emocional do espectador, podendo extasiá-lo de diversas maneiras na medida em que sua organicidade é mais claramente identificável com seu próprio ambiente. (ALLON, 2016, p. 52)

O cinema nasceu na cidade. Ou melhor, a cidade fez surgir no cinema o lugar privilegiado do relato urbano. Assim, as formações discursivas, mediadas pelas escolhas estéticas nesses processos de tradução audiovisual, estabeleceram o lugar de cada corpo nos mais distintos períodos e contextos sociais imagináveis. Foi por meio dos circuitos de consagração e da criação de uma cultura própria e massiva do cinema que essas narrativas asseguraram e afirmaram as relações de poder. A constante troca de afetos através da “partilha do sensível”, isto é, “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p.15) fez com que as cidades passassem a existir no cinema não apenas como uma extensão virtual de seu espaço físico, mas também como o próprio espaço habitável.

Seguindo essa linha de raciocínio, ao nos depararmos com o audiovisual feito hoje, demasiadamente difícil de ser definido e razoavelmente fácil de ser visitado, entendemos que o lugar criado por ele coincidiu diretamente na experiência avançada do capitalismo cujo consumo frenético de modos de vida parece juntar no mesmo discurso a pauta política e a pauta econômica, ambivalentes e interdependentes. Ou seja, estudar a produção audiovisual contemporânea requer reconhecer e compreender as inúmeras construções simbólicas dos recortes ficcionais dos meios de comunicação.

Assim, o recorte definido do cinema brasileiro contemporâneo² dialoga com a pesquisa do teórico equatoriano Christian León (2005), que definiu uma certa particularidade na produção cinematográfica na América Latina como *Cine de la Marginalidad*. Segundo León (2005, p.10), “nossa investigação interpreta a imagem do marginal construída pelo cinema latinoamericano como um desafio à ordem e às classificações que estabelecem as instituições sociais”. Além disso, a construção discursiva das imagens não basta para conferir sentido de análise. É necessário considerar o cinema como parte constitutiva de um regime discursivo. A

² Entendo o cinema contemporâneo nessa pesquisa a partir de meados dos anos 1990, período em que aconteceu a ‘retomada’ do cinema brasileiro.

evidência sensível que Rancière apontou anteriormente atua também como um *testemunho* da câmera durante o ato de captação das imagens, a verossimilhança da realidade que revela e denuncia os desvios de conduta. Dessa forma, os filmes que se utilizam da estética do “realismo sujo” (LEÓN, 2005, p. 30) tratam, em caráter de maior ou menor grau, da violência urbana nos traços das existências que os habitantes compartilham durante os deslocamentos urbanos.

O ato do deslocamento faz com que inúmeras formas de violência sejam experienciadas devido a mudança de territorialização. Trata-se dos acessos nas cidades: fronteiras, percursos, trajetórias e mapeamentos cartográficos, em suma, o desenho dos territórios pelo deslocamento do corpo na vida urbana. Não somente a configuração espacial e física que dita o tamanho a rua e da calçada, os prédios e a especulação imobiliária, a gentrificação social e a formação de guetos, mas o mapeamento subjetivo e pessoal de cada sujeito na malha urbana.

Com isso, visualizamos **três constituições de espaços**. O primeiro é a cidade como território físico e subjetivo (PELBART, 2008), cujos traços definem um mapa por onde a geografia se reconfigura a todo instante. O segundo espaço é entendido aqui como o da presença dos corpos que circulam pelas cidades em seus fluxos urbanos, as trajetórias e deslocamentos dos habitantes. O terceiro espaço é aqui chamado de “quadro filmico”, o lugar da câmera e de seu registro visual diante da apreensão do mundo sensível. Em outras linhas, o quadro é o abrigo do corpo diante do espaço urbano, sua interação entre as linhas que o delimitam enquanto imagem e as demarcações políticas da cidade. Assim pergunto: o que deve ser levado em consideração diante das possibilidades espaciais e dos corpos aptos a serem fotografados? Esses problemas são os que motivam a pesquisa acerca da construção fotográfica e dos regimes de visibilidade dos corpos. Peter Pál Pelbart (2008), filósofo e ensaísta brasileiro, retoma a discussão ontológica dos acessos ao questionar os meios com os quais os habitantes possuem para assegurar a vida em sociedade:

De que recursos dispõe uma pessoa ou um coletivo para afirmar um modo próprio de ocupar o espaço doméstico, de cadenciar o tempo comunitário, de mobilizar a memória coletiva, de produzir bens e conhecimento e fazê-los circular, de transitar por esferas consideradas invisíveis, de reinventar a corporeidade, de gerir a vizinhança e a solidariedade, de cuidar da infância ou da velhice, de lidar com o prazer ou a dor? (PELBART, 2008, p. 36)

Tornou-se difícil analisar as imagens em relação à teoria, já que as percepções quase fenomenológicas das imagens do cinema tendem a incidir sobre nós em inumeráveis formas de experiências, não somente àqueles racionais teorizáveis enquanto sistemas de pensamento ou diagnósticos sociais. Ater-se ao fluxo dos signos imagéticos, à sua fluidez enquanto construção

de discurso e apreensão do mundo sensível, merece a busca por um outro tratamento cuja engrenagem escapa em linhas redutoras.

1.1 O lugar da violência

O termo “criação de imagens” convém muito bem a esta discussão. Digamos que o trabalho do diretor que quer dar a impressão de violência não é filmar a violência, mas filmar qualquer coisa, contanto que isto transmita uma *impressão de violência* [...] se quiser mostrar dois homens lutando entre si, você não conseguirá nada que preste se fotografar simplesmente essa luta. No mais das vezes a realidade fotografada torna-se irreal. O único jeito é entrar na briga para que o público a sinta, e aí então você conseguirá a *verdadeira realidade*. (TRUFFAUT, 2004, p, 265, 266, grifo nosso)

O trecho acima faz parte de uma entrevista realizada no ano de 1962 por François Truffaut, cineasta seminal da Nouvelle Vague Francesa, ao diretor de cinema clássico Alfred Hitchcock, na ocasião de um encontro em Los Angeles. Escolhi abrir esta seção com este trecho pois articula justamente o pensamento estético e a representação da violência enquanto conceito fílmico. O que os realizadores estão dizendo é que a violência não basta enquanto tema a ser filmado e registrado por uma câmera. A criação da “imagem da violência” exige uma operação cinematográfica que seja capaz de reconfigurar o mundo sensível para criar uma *outra experiência* cuja apreensão sensível possibilite a construção de novos enunciados, e, portanto, expresse uma ideia na experiência de comunicação de discursos.

Cabe aqui apreender qual o regime de produção de imagens adequado à proposta de apresentação sensível da violência já que “[...] o discurso fílmico não pode ser entendido como um sistema fechado de signos sem vinculação com o contexto histórico, os conflitos culturais, as relações de poder e o universo do espectador” (LEÓN, 2005, p. 10, tradução nossa). A lógica do imaginário da representação da violência urbana é permeada por questões de classe e raça. Deslocar a violência de seu contexto de percepção pode significar uma atitude descuidada e ingênua. Basta pensarmos na recente e duvidosa “gentrificação da violência”, termo apresentado pelo crítico da revista cinética Victor Guimarães em seu texto comparativo³ à “cosmética da fome”, de Ivana Bentes⁴, termo utilizado para descrever uma limpeza sóbria da imagem da violência através do olhar voyerurista e da distância segura do realizador em relação

³ Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/da-cosmetica-da-fome-a-gentrificacao-da-violencia/>> Acesso em: junho 2017.

⁴ Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf> Acesso em: junho 2017.

ao mundo que filma. É uma crítica ao lugar comum de um tal cinema brasileiro contemporâneo onde a supremacia da câmera fixa ou da narrativa fria, esteticamente higiênica e controlada, parece criar um enorme vácuo entre o realizador e seu personagem. Ao analisar algumas produções, em especial curtas-metragens contemporâneos, podemos diagnosticar um lugar comum da representação da violência: pedagógica e descritiva como grande fórmula codificada do cinema político. De que forma olhar para a violência – desde a explícita até a que fica fora-de-campo, a não dita – que é inviabilizada diariamente ao ser subalterna em importância política?



Corpo Delito (2017), de Pedro Rocha



Estado Itinerante (2016), de Ana Carolina Soares

Em *Estado Itinerante* (2016), de Ana Carolina Soares, a ideia de pedagogia da violência está clara na intenção de uma cena: Viviana, logo no início do filme, está andando pela rua após perder seu turno na empresa de transporte coletivo em que trabalha. Ao caminhar pela rua, com as mangas compridas escondendo seus hematomas, faz uma ligação de celular para seu marido. As respostas de Viviana indicam formas sensíveis de opressão, após desligar o telefone, ao fundo do quadro, uma casa com uma televisão ligada sonoriza algo como “a violência contra as mulheres aumenta a cada dia nas cidades...”. O didatismo da intenção dramática revela um certo olhar educacional que reitera incessantemente o tema central do filme. Há ao mesmo tempo a visibilidade de questões sociais urgentes e o consumo da violência através de uma estetização da política perniciosa às individualidades das multidões.

Diante dessas inquietações vindas dos próprios filmes, a problemática da representação da violência incide com grande força. Assim se fazem nos deslocamentos entre os sujeitos políticos, aqueles que detém as chaves de acessos e permissões simbólicas nos cenários urbanos, nos espaços de circulação de relatos e na criação de cenas. Se olharmos para trás, na história do cinema latino-americano, a favela e a periferia tornaram-se os espaços privilegiados de reflexão a respeito da violência urbana. O professor e sociólogo brasileiro Luiz Antonio Machado Silva, explica:

[...] as favelas, que tipificam na percepção social as áreas degradadas, continuam tão ameaçadoras quanto antes. Mas turvam-se as fronteiras de classe dessa percepção, pois agora elas são perigosas também para os pobres. Tudo isso expõe uma característica essencial do problema, tal como ele está construído na atualidade: trata-se de uma questão sistêmica geral, cujo sentido não se esgota nos conflitos de classe. (SILVA, 1999, p.118, 119)

Para Silva (1999), as favelas sempre foram lugares abandonados pelo estado e relegados à auto-gestão dos moradores. Por isso muitos filmes com o tema explícito da favela foram produzidos, no caso brasileiro, principalmente, durante a década de 1960 e retomados em abundância durante os anos 1990. Ao contrário da idealização do período da utopia modernista dos anos 1960, cerne dos discursos unificadores de nação e povo, o cinema a partir dos anos 1990 constrói, dessa forma, “esses filmes despojados do discurso sociológico [...] articulam uma visão ao íntimo que não aceita nem condena a violência” (RUFFINELLI, 2000, P.20, apud LEÓN, 2005, p.29, tradução nossa). A formação discursiva procura apelar às “micropolíticas do corpo, a quotidianidades e a rua” (LEÓN, 2005, p.30, tradução nossa). Juntamente à nova formação vieram o desencantamento, o enclausuramento espacial sem brechas nem possibilidades de fuga, e a estética do desamparo (LEÓN, 2005, p.33), cujo horizonte utópico se desfez diante das instabilidades quotidianas. Mas como analisar de fato a violência, a fim de estabelecer parâmetros de comparação?

Enquanto método de análise, para pensar o lugar da violência no cinema contemporâneo, recorro ao estudo do pesquisador mexicano Lauro Zavala (2012) que partiu do conceito de *amplitude estilística* do estadunidense Stephen Prince (2003) ao desenvolver a representação da violência no cinema clássico, moderno e pós-moderno⁵.

Segundo Stephen Prince, a amplitude estilística é a junção de dois fatores: a duração do ato violento e o uso da câmera, música e mise-en-scène (ZAVALA, 2012, P.2). A amplitude forma assim um gradiente, uma escala que pode ser utilizada como ferramenta de análise fílmica, conveniente à pesquisa. Além disso, cabe também definir o que Zavala convém chamar de *estética da violência* como “o conjunto de estratégias audiovisuais que provocam um efeito específico na sensibilidade dos espetadores ao construir mecanismos de representação da

⁵ Lauro Zavala define o cinema pós-moderno como o “[...] resultado da justaposição ou simulacro de elementos convencionais e vanguardistas” (ZAVALA, p.131, 2013, tradução nossa). Contudo, nessa pesquisa, não iremos utilizar esse conceito, já que o que nos interessa é o cinema contemporâneo em suas diversas faces.

violência” (ZAVALA, 2012, P.3, tradução nossa). Estamos tratando, portanto, da encenação da violência em suas distintas formas.

O lugar da experiência estética em relação à dimensão ideológica distingue três tipos de representação no cinema contemporâneo: a violência funcional, responde a uma lógica causal; a ultraviolência espetacular, de natureza propriamente representacional da gratuidade dos atos violentos; e a hiper-violência irônica, de traços autorreferenciais, típica do cinema pós-moderno dos anos 1980, hiperbólica e irônica. O cinema pós-moderno oscilaria a amplitude estilística, já que produziria duas tendências de espetacularização: o da banalização até tornar-se amena, e do distanciamento crítico à la Brecht (ZAVALA, 2012, p. 9). Essas classificações ajudarão a entender as estratégias de representação (ou supressão) da violência enquanto forma fílmica, não como lugares herméticos, mas sim como ferramentas para o mergulho na pesquisa.

Certamente o que mais me interessa no estudo de Zavala é o que ele retoma de Prince, a chamada “poética da substituição” (PRINCE, 2003, p. 216). Originalmente utilizada para driblar a censura dos estúdios norte-americanos dos anos 1930 em diante, através do código Hays⁶, e, principalmente, no cinema mexicano e melodrama clássico:

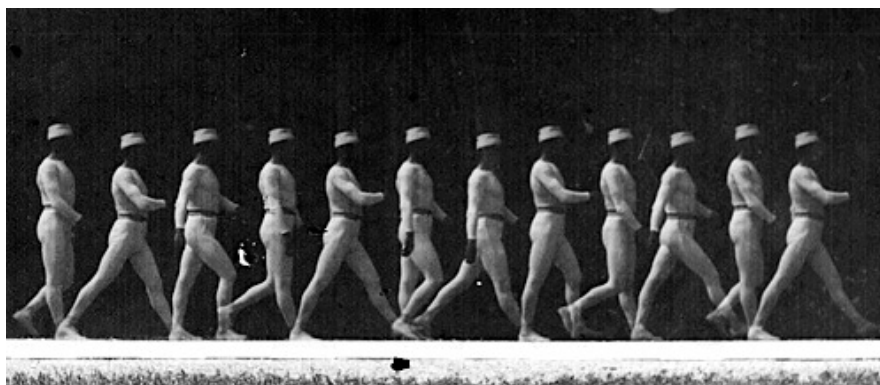
[...] através do qual tipos de violência não aceitáveis poderiam ser representados não diretamente, mas através de vários tipos de substituição de imagem. Ao substituir a ofensiva ou inadmissível imagem ou ação por um substituto menos ofensivo, este poderia ser usado para evocar a mais problemática, e censurável, representação. (PRINCE, 2003. P. 216, tradução nossa)

A ideia é substituir o ato violento por um sistema de metáforas visuais e sonoras. A intensidade da violência se constrói, portanto, no aumento de sua força ao utilizar o engajamento participativo de imaginar o que acontece ao invés de *ver* a violência física: “[...] os mecanismos entram em jogo para *invisibilizar o que é visível*, se constrói uma representação da violência que convida ao leitor ou espectador a imaginar aquilo que já conhece, o qual parece intensificar seu valor dramático” (ZAVALA, 2012, p.6, tradução nossa). A lógica descrita reflete no caminho de retomada das possíveis **imagens violentas**, das visualidades latentes que escorrem das construções fotográficas. Serão conceitos evocados durante o processo de análise dos filmes.

⁶ O Código Hays foi um conjunto de regras que censurava a produção de filmes e peças de teatro estadunidense. Criado pelo político e advogado William Hays no ano de 1933, seu declínio ocorreu em 1968, dando lugar ao sistema de classificação indicativa por faixa etária. Fonte: <http://obviousmag.org/archives/2013/05/hollywood_os_anos_da_censura.html> Acesso em: junho 2017.

Para pensar a violência é impossível não pensar também no corpo, já que é ele a superfície que inscreve fisicamente o ato violento. Como tema complexo e múltiplo, torna-se necessário, nesse momento, se ater um pouco mais à estética do corpo no cinema. No próximo ponto, irei me ater na representação do corpo no cinema em um breve período histórico.

1.2 Regimes de visibilidade dos corpos



Human locomotion (1883), de Etienne-Jules Marey

Uma das questões de base da fotografia sempre foi a de como enquadrar os corpos. Desde seu advento em meados do séc. XIX, o interesse pelo corpo humano apresentou inúmeras configurações estético-políticas. A fim de estabelecer uma ancoragem teórica pelo percurso histórico do tema, irei analisar brevemente duas delas.

A decomposição do movimento da caminhada de um homem na fotografia acima traz, desde já, a ideia do deslocamento do corpo e seu registro sensível. Etienne-Jules Marey, médico francês, criou um sistema próprio de registro, intitulado *cronofotografia*: diversas tomadas de um mesmo movimento, de acordo com um preciso método de catalogação e estudo científico das fotografias como pesquisa. Sua intenção enquanto pesquisador era o estudo do movimento do corpo humano em suas diversas facetas decompostas, utilizando-se da intermitência do aparelho de base do cinema como ferramenta de análise. A abordagem fria e calculista criou, contudo, extensos painéis sobre o estudo do corpo humano.

Pretendo aqui fazer um pequeno apanhado histórico. Demarcar e explanar acerca de regimes incidentes na historiografia do cinema formulando três regimes de visibilidade dos corpos no cinema. São eles: corpo-espetáculo; controle e domesticação dos sujeitos; corpo-fluxo. Essa breve recorrência dos principais elementos que os compõem não são necessariamente sincrônicos e partem da linha narrativa do escritor Francês Antoine de Baecque (2008). Apesar

do olhar europeu, é um dos poucos teóricos a sistematizar o uso do corpo no cinema de forma mais sintética e complexa.

O nível de generalização necessária à análise formal pretende dar vazão a produção de sentido do corpo no cinema contemporâneo: a potência nele mesmo enquanto fisicalidade. Além disso, as ideias que sedimentaram os regimes voltam a reaparecer em doses pontuadas nos filmes que analiso, guiando, dessa forma, o olhar para as diversas faces que o caráter do corpo assumiu durante os processos teóricos de asserção do estudo do corpo.

1.2.1 Corpo-espetáculo

Marey engata o primeiro aporte: o primeiro regime de visibilidade dos corpos no cinema é o do corpo-espetáculo (BAECQUE, 2008, p. 482). A operação formal aqui é sobre a abstração do movimento enquanto pulsão do vislumbre, foco decisivo sobre as escolhas fotográficas do registro. A primeira abordagem encontra nas produções de *filmes-minuto*⁷ (advindo dos primeiros anos do cinema) a matriz de seu regime. Em *Sandow* (1894), de William Dickson, filmado nos estúdios Black Maria pertencente a empresa de Thomas Edison, da produtora de filmes “Edison Manufacturing Company”, é evidente o deslumbramento sobre o movimento e potência do corpo:

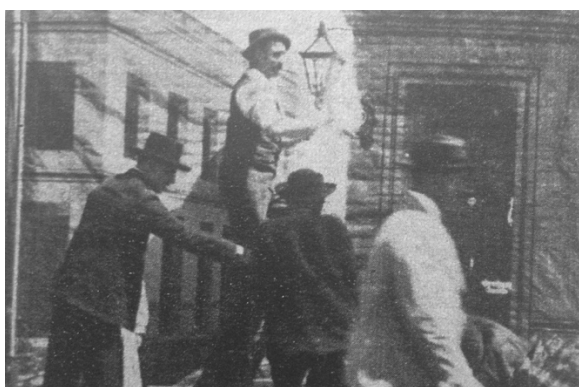


Representação gráfica de *Sandow* (1894), de W.K.L Dickson

Exibido no dispositivo individual *cinetoscópio*, a escassez de figurino ajuda a aumentar a tensão dos músculos e do movimento do corpo em estado de transformação. O fundo preto isola qualquer informação extra não importante predominando somente o corpo em seu espetáculo de movimentação. Assim era o estúdio: arquitetonicamente falando, a “Edison’s

⁷ Os filmes-minuto eram pequenos ensaios filmados, recorrentes nos anos iniciais do cinema, que apresentavam poucas ações e uma trama simples e de fácil entendimento. Normalmente eras peças de *gags* e exibições da vida cotidiana.

Black Maria Studios” (1893), amplamente conhecido como o primeiro estúdio cinematográfico da América, possibilitava a máxima entrada de luz em qualquer horário do dia através de uma plataforma giratória ligada a uma grande clarabóia. Isso era essencial para o registro dos filmes já que as tecnologias das emulsões fotográficas não eram suficientemente eficientes na sensibilidade à luz (MARTINS, 2004, p.22). Ainda não existia aqui um discurso narrativo concreto sobre o corpo, tampouco a ideia de personagem como a entendemos hoje. O quadro fotográfico enfocava a dimensão total do corpo, com poucas possibilidades de cortes de enquadramento sobre o corpo em sua frente. O movimento e a exibição (‘mostração’) tornaram-se mais importantes e economicamente relevantes de que suas possibilidades narrativas. O fascínio do corpo era evidente no início enquanto modelo de perfeição da era moderna.



Cenas da Rua (1901), de Eugenio A. Cardini

A Vida e a Paixão de Jesus Cristo (1903), de Ferdinand Zecca

O primeiro filme de ficção argentino “Cenas da Rua” (*Escenas Callejeras*), de Eugenio A. Cardini (1901), apresenta cenas quotidianas da rua em personagens fictícios; “A Vida e a Paixão de Jesus Cristo” (*Vie et Passion du Christ*), de francês Ferdinand Zecca (1903), filme ode à vida de Jesus Cristo, colorido artificialmente através do processo *pathécolor*. Ambas produções foram filmadas dentro de lugares fechados, com a utilização de telas (ou cicloramas) que imitavam a realidade.

Esse regime específico da apreensão sensível dos corpos evidencia o que no campo da teoria foi intitulado de *cinema de atrações*. Segundo Christian Borges, esse primeiro cinema (1894-1906/08)⁸ admitia a “confrontação exibicionista” (BORGES, 2014, p.52) no período em que a comunicação de ideias cinematográficas ainda não havia sido sistematizada enquanto linguagem própria: “o que parecia fundamental reivindicar nesse momento, talvez mais na

⁸ Aqui, cinema de atrações e primeiro cinema são datados no mesmo período, sendo o primeiro cinema compreendido basicamente como os dez primeiros anos após o advento do cinematógrafo pelos irmãos Lumière.

teoria do que na prática, era menos uma narrativa que costurasse as atrações do que as atrações em si” (BORGES, 2014, p, 53). Assim foi formulado o conceito de M.R.P (modo de representação primitivo) pelo teórico estadunidense Noel Burch, que operou durante o primeiro cinema. Basicamente consistia na autossuficiência do quadro, posição horizontal e frontal da câmera e conservação do enquadramento de conjunto (BURCH, 1987, p. 194). A ‘selvageria’ inicial dos registros dos corpos no cinema incide diretamente sobre os filmes contemporâneos que brincam e jogam com os suportes e projeções de ideias desenvolvidas anteriormente:

Em geral, são obras curtas que apresentam apenas uma situação privilegiada, na forma de uma micronarrativa que não opera mais um regime de causa e efeito nem conta propriamente uma história, consistindo antes em pequenas “atrações” fugidias que são por vezes encenadas [...] e por outras como que tomadas da natureza (ou “roubadas” da realidade) por um olhar maquínico e atrevido de um cineasta *voyeur*. (BORGES, 2014, p. 55, 56)

O espetáculo do corpo em sua exposição não usual evoca a força na presença física do ato, já que, por analogia, a ideia de espetáculo sempre incidiu na reação em sentidos corporais durante a experiência cinematográfica: vislumbre, espanto, tensão – percepção do mundo através da experiência corporal. O olhar do voyeur compartilha essa necessidade de espiar pelo ‘buraco da fechadura’ os corpos incessantes e carnais, a projeção que lhe identifica na narrativa imagética.

O cinema foi rapidamente formulando sua linguagem. As estratégias de representação do corpo logo se alteraram, a lógica do cinema de atrações e do espetáculo do movimento sobre o mundo encontraram seu desfasamento nas práticas institucionais de racionalização dos corpos. A seguir, o segundo regime que esclarece esse novo modo de apresentação.

1.2.2 Controle e domesticação dos sujeitos

O segundo regime de visibilidade dos corpos no cinema é o do controle e domesticação dos sujeitos. Esse regime encontra a força máxima no período clássico do cinema norte-americano dos grandes estúdios (1920-1960). A mobilidade e atração do movimento no período do corpo-espetáculo perdem nesse regime sua força na proeminência das palavras do início do cinema sonoro (BORGES, 2014, P.47). Os corpos domesticados e falantes são uma resposta aos cânones da beleza hegemônica através da figura do glamour: a mulher ideal tentadora,

sedutora, sensual e *vamp* (BAECQUE, 2008, 491). Esse regime sistematiza o lugar dos corpos diante dos arranjos sociais instituídos em uma sociedade.

O projeto de cinema industrial, acessível e destinado às massas, passou a dominar o imaginário popular acerca dos valores morais, da massificação das tragédias – construção do melodrama – e da modernização da sociedade pela identificação com as personagens e histórias: “O cinema clássico foi uma forma de exacerbar esse encantamento: uma imensa comunidade de sentimentos, uma sensibilidade de massa, que ia se construindo através da fascinação dos glamorosos vistos na tela” (BAECQUE, 2008, 494).

Partindo desse pressuposto, a pesquisadora Marina Tedesco desenvolveu um estudo de caráter feminista acerca da relação entre direção de fotografia e gênero em filmes mexicanos do *star system* que sustenta a argumentação aqui proposta. A hipótese é de que a estrutura da cinematografia clássica, portanto a dramatização, hierarquização e visibilidade (TEDESCO, 2013, p. 28) incidiu diretamente sobre os filmes do período clássico-industrial do cinema mexicano – a era de ouro (1931-1957)⁹. Ou seja, “[...] a iluminação foi codificada e sistematizada também em função do gênero” (TEDESCO, 2014, p. 125). A construção imagética da figura feminina utilizou-se das técnicas de embelezamento e glamourização para traduzir, em termos visuais, o controle sobre o corpo no discurso patriarcal e misógino da época. Dois são os filmes em que se nota com mais clareza essa lógica.

O primeiro é *María Candelaria* (1943), de Emilio Fernández, saga trágica da indígena María, rejeitada por ser filha de uma ex-prostituta em uma comunidade de uma pequena vila mexicana. A construção visual da moça passiva, subalterna e pobre, mas bela, institui a organização do sensível (RANCIÈRE, 2005) na distinção de seu gênero e lugar na narrativa: “María Candelaria é iluminada por uma luz difusa e uniforme [...] e sua imagem claramente é afetada por mecanismos de suavização. Tudo converge para produzir a visualidade de uma mulher submissa, conformada às regras sociais, por mais injustas que sejam [...]” (TEDESCO, 2014, p. 131). A direção de fotografia de Gabriel Figueroa dialoga com referências pictóricas (como o impressionismo) ao usar filtros para escurecer o céu e lentes grande-angulares que distorcem as linhas retas, em consonância de um grande contraste. O tratamento fotográfico é, em muitos filmes, uma resposta em função do moralismo religioso e padrão de vida conservador projetados através da massificação da tragédia no sistema de estrelas do cinema mexicano.

⁹ Data estabelecida a partir da estreia de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), primeiro filme Latino-americano com som sincronizado, até o desfasamento do modelo industrial norte-americano e europeu.

O segundo filme analisado é “A Dama de Capa e Espada” (*La Monja Alférez*), de Emilio Gómez Muriel (1944). Após a monja Catalina de Erauso, interpretada por María Félix, se vestir de homem para fugir do convento onde sua tia a trancafiou, sua motivação é recuperar a herança perdida de seu pai e o seu par romântico Juan de Aguirre. Há dois momentos no filme: Catalina mulher e Catalina homem. A construção do semblante de mulher se dá “por uma luz difusa, posicionada levemente de cima, do lado esquerdo da atriz, ele não brilha e quase não apresenta contraste, além de sugerir te ruma textura muito suave” (TEDESCO, 2013, p. 165). Já para o semblante masculino, símbolo da macheza e virilidade, preferiu-se o aumento do contraste “em sombras ainda maiores e mais densas e em uma diminuição, mas não ausência, dos mecanismos de suavização da face” (TEDESCO, 2013, p. 168). O diretor de fotografia resolveu não abandonar as características de da “luz masculina” ao fotografar María como personagem masculino.



María Candelaria (1943),
de Emilio Fernández



A Dama de Capa e Espada (1944),
de Emilio Gómez Muriel (mulher)



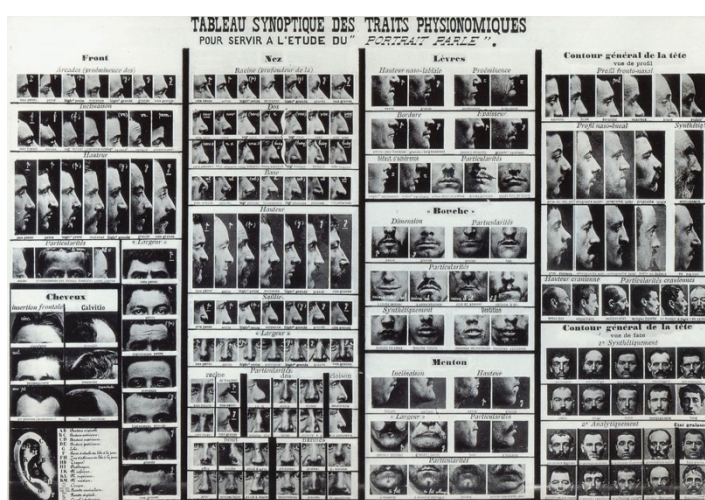
A Dama de Capa e Espada (1944),
(homem)

O nacionalismo Mexicano, religioso e moralista, aliado ao sistema industrial clássico foram reflexo de um modelo construído e institucionalizado mais próximo do M.R.I – modelo de representação institucional (BURCH, 1987), como Noel Burch intitulou. Esse modelo não é uma continuidade do modelo primitivo, mas apresenta a ideia de transparência narrativa de caráter coerente, lógico e mimético, portanto, identificável nas narrativas mexicanas do período analisado.

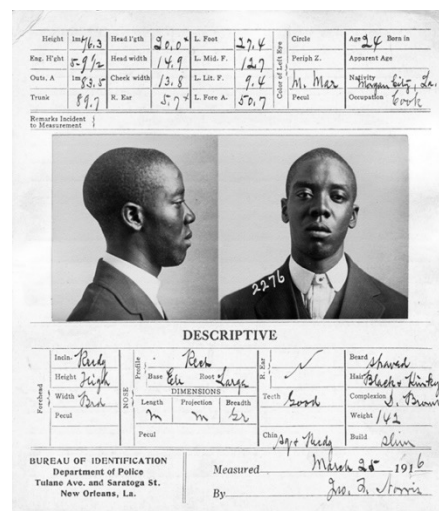
Antes mesmo do cinema ‘nascer’, uma outra forma de controle dos corpos foi primordial nos processos de identificação de reincidentes na história da criminologia. Metodologias como mutilação, uso de ferrete, tatuagem e fotografia, foram utilizadas como provas visíveis da delinquência e do crime¹⁰. Alphonse Bertillon (1853-1914), criminologista e antropólogo

¹⁰Em: <http://www.institutodeidentificacao.pr.gov.br/arquivos/File/forum/historico_processos.pdf> Acesso em: abril 2017.

Francês, foi o precursor do sistema científico de identificação antropométrico, baseado em fichas catalogáveis de criminosos através de registros fotográficos sinaléticos¹¹ e medidas mensuráveis do corpo humano. Dessa forma, o ‘bertillonage’, nomeado assim em sua homenagem, exigia uma estrutura de referência, uma espécie de codificação e classificação dos sujeitos. O sistema tornou-se oficial na Polícia de Paris já no ano de 1882. Brevemente depois, foi seguida para toda a França, Europa e o no Brasil (1894)¹².



Painel sinóptico dos traços fisionômicos (1893),
de Alphonse Bertillon



Ficha antropométrica (1916), arquivada
no Departamento de Polícia de Tulane Ave
em New Orleans, LA, EUA

O controle dos corpos em arquivos concebidos primordialmente para criminosos reincidentes resultou na sistematização do poder em um banco de dados com traços fenotípicos e genéticos da população. O livro de Bertillon “Signalitics Instructions”, escrito em 1896, justamente no período de instauração do cinema, apresenta um manual operacional cuja fala reduz o corpo a um biotipo: “Havia uma necessidade de um método de eliminação análogo ao que foi empregado nas ciências da botânica e zoologia; isto é, tomando como base os elementos característicos da individualidade, e não o nome, que é susceptível de falsificação” (BERTILLON, 1896, p. 12-13, tradução nossa). Essa redução que procurava objetificar o corpo conversava com as políticas eugênicas e higienistas da polícia científica do final do séc. XIX.

¹¹ É uma fotografia comum, porém com redução de um sétimo de frente e de perfil direito, disciplinada com exata distância focal, que permite calcular a estatura do indivíduo. Acesso em: <http://pauloafonso.tripod.com/id25.html>
¹² Em: <<http://www.papiloscopia.com.br/historia.html>> Acesso em : abril 2017.

Trata-se do controle e domesticação do corpo pelo estado e a constante proteção da burguesia dos grupos subalternos cujos lugares e acessos se definem em detrimento da massificação das sociedades. É o que Rancière chamou de *polícia*, isto é:

Na sua essência, a lei, geralmente implícita, que define a parcela ou a ausência da parcela das partes [...] a polícia é assim, antes de mais nada, uma *ordem dos corpos* que define as divisões entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos de dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (RANCIÈRE, 1996, p.42, grifo nosso)

É a organização fundamental dos corpos que dá o lugar dos sujeitos na vida social. Assim como as escolhas fotográficas no cinema mexicano esculpam os sujeitos fílmicos na construção normativa do gênero a partir da técnica, o sistema de Bertillon baseava-se em condições prescritas de registro a fim de uniformizar as medidas e tornar o controle dos corpos mais eficiente.

Numa breve síntese, esse regime reflete alguns breves apontamentos. Primeiro, que qualquer técnica não é neutra, mas sim carregada de ideologia e construções discursivas. Portanto, os métodos de iluminação e fotografia estão carregados de formações simbólicas que dizem respeito aos lugares de cada sujeito nas narrativas. Segundo, de que esse regime incide durante toda a história não somente do audiovisual como também de outros campos sociais permeados pela construção imagética e relações de poder. Terceiro, que esse pequeno percurso histórico será fundamental para o entendimento do corpo contemporâneo nos filmes que irei analisar nos próximos capítulos. Isso permite sustentar as análises com links historiográficos das matrizes de pensamento.

1.3 Imagem e direito de representação

As reflexões sobre violência e corpo abordadas nas duas seções anteriores suscitam uma discussão igualmente importante que diz respeito à produção e consumo na proliferação de imagens contemporâneas por mecanismos que, muitas vezes, excluem a autonomia política dos sujeitos representados.

O jogo perverso do direito à imagem incide com mais força nos dias de hoje devido a inúmeros fatores. Segundo Didi-Huberman (2014, p.15), o fundamento básico desses direitos (o direito civil), foi convertido rapidamente em propriedade privada. Fruto do capitalismo em fase avançada, os meios de circulação dessas representações imagéticas muitas vezes acabam gerando voz a quem não possui as permissões necessárias da enunciação do próprio discurso. Ocorre frequentemente nos veículos de comunicação e meios midiáticos. Basta pensarmos nas imagens televisivas. Ao mesmo tempo em que uma questão política – o tráfico de drogas, por exemplo – garante sua visibilidade através e diante dos outros, esta já está inserida em duas condições prévias: a primeira atua como um replicador dos lugares já estabelecidos pelas ordens de poder dominante; a segunda indica o tratamento visual que a imagem terá ao circular, sendo os mecanismos e estratégias visuais bases para o discurso.

Uma recente leva de programas sensacionalistas da televisão brasileira indica uma gestão que controla o lugar dos sujeitos no mundo urbano. Alguns deles são ‘Tribuna da massa’ (Sbt), ‘Brasil Urgente’ (Band) e ‘Cidade Alerta’ (RecordTV). O raciocínio do espetáculo nesses programas confere às imagens o testemunho vivo que dá credibilidade às notícias jornalísticas. A imagem midiática em investigação, é, portanto, segundo Mirzoeff (2003, p. 24), um “acontecimento visual imerso em certos marcos culturais a partir dos quais se criam e discutem os significados” (apud LEÓN, 2005, p.10, tradução nossa). A própria retórica dos programas confere aos apresentadores o papel de comentadores das imagens ao propor uma “gestão pública das palavras e imagens” (P.95) nos próprios acontecimentos que cercam a vida cotidiana da população. Isso demonstra as formações de cotas de representação, ou seja, as cotas de humanidade. Assim se fazem imagens que se pretendem ser amenas e calmas (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 98) para que a inserção da cultura responda a fins humanísticos e dê vazão a um lugar comum. Ou, ao contrário, que essas imagens se construam de forma violenta e ameaçadora, na forma ultraviolenta e moralizante (ZAVALA, 2012, p.6).

Todo esse instável lugar da representação dos sujeitos é apresentado em dois conceitos: sobreexposição e subexposição. Segundo Didi-Huberman (2014), a subexposição representa o abandono, o desprezo e a censura, já a superexposição representa o espetáculo, a piedade mal-entendida, o humanitarismo gestionado com cinismo (DIDI-HIBERMAN, 2014, p. 31). O autor retoma à ideia de partilha do sensível de Jacque Rancière (2005) ao comparar seu raciocínio com o dele:

O pensamento das imagens se enfrenta, hoje mais que nunca, a esse tipo de apostas cruzadas da estética e da política. Jacques Rancière [...] se dedicou a reformular o espaço político como

espaço estético desde a perspectiva da “parte dos sem parte” (ou seja, os povos) e da ‘partilha do sensível’ (ou seja, a exposição). (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 105)

Cabe pensar aqui como o cinema contemporâneo tem pensado o viés da representação, ou, segundo o pensamento de Didi-Huberman, a exposição dos povos, comunidades e massas nos discursos fílmicos. O cerne da discussão política parte da estética para pensar os acessos e diretos sobre essas imagens. Analisar a construção da fotografia, nos regimes de visibilidade dos corpos e na encenação das violências urbanas, é pensar na fotografia além da imagem técnica ou funcional. O ofício da direção de fotografia leva em conta os acontecimentos visuais em estrita relação aos atores sociais que os agenciam, as escolhas estéticas que literalmente expõem as parcelas (no sensor digital ou película fotográfica) projetadas em diferentes contextos, a relação humana no encontro ético de realização, lançando distâncias e afetos. Sendo assim:

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens de cinema são antes de mais operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, com a causa e o efeito. Estas operações envolvem funções-imagens diferentes, sentidos diferentes da palavra imagem. Dois planos ou encadeamentos de planos cinematográficos podem assim relevar de uma imagética diferente. (RANCIÈRE, 2011, p. 13)

As imagens não possuem qualquer garantia de efetiva comunicação social, nem através de seus símbolos, nem por suas características técnicas. Elas são acontecimentos e projeções que dizem respeito a contextos específicos de produção e recepção. Contudo, uma imagem que trabalha com a lógica da representação abarca sujeitos e posições políticas mais sérias e engajadas.

Sendo assim, trabalharei aqui a questão fotográfica na construção discursiva da direção de fotografia em três filmes contemporâneos. Entendo por direção de fotografia não somente o investimento técnico, mas também o estético e político. É quando o caráter interdisciplinar entre *mise-en-scène*, iluminação e enquadramento incidem sobre a construção de discursos visuais e teorias cinematográficas.

2. A MOÇA QUE DANÇOU COM O DIABO

O primeiro filme analisado é um curta-metragem ambientado em Rio Claro, interior de São Paulo. O filme do diretor João Paulo Miranda Maria acompanha um dia na vida de uma moça evangélica de Rio Claro, interior de São Paulo, desde o momento em que acorda e canta em praça pública até a festa noturna em um bar da cidade. A ideia surgiu a partir de uma lenda urbana¹³: em uma sexta-feira santa, uma moça resolveu desobedecer seus pais e fazer um baile de carnaval. Após a festa, um dos convidados, no entanto, ao se despedir da moça, revelou dois chifres e desapareceu no mesmo instante. A moça enlouqueceu. O filme se apropria do imaginário popular para construir laços de afeto com a cidade e população.

A estrutura narrativa se constrói em distintos espaços. Sua casa, frequentada por pastores da igreja; A rua, palco para as manifestações religiosas e caminhadas urbanas; E a noite, representada pela casa de sua amiga e o bar dançante. É evidente o trabalho com a estrutura mítica da jornada do herói¹⁴ (VOGLER, 2015) no decorrer do curta. A moça como heroína evangélica transita por alguns dos estágios da jornada, no ‘mundo comum’ – onde as opressões se proliferam – a ‘aproximação da caverna oculta’ – na busca pelos desejos reprimidos – e na ‘provação’ – momento clímax em que a moça passa pelo teste principal da trama, o instante da morte e renascimento da heroína.

O foco temático leva em consideração as transformações demográficas no Brasil. Segundo dados do IBGE¹⁵, o crescimento da população evangélica aumentou consideravelmente entre 1991 e 2010, de 9% a 22%, assim como a parte católica sofreu um processo de perda de fiéis, de 83% a 64%, respectivamente. Apesar do foco não ser necessariamente a religião, mas sim as formas de opressão em um corpo marginal devido a restrições comportamentais, como sua orientação sexual, o recorte doutrinário cristão intensifica a micronarrativa expandindo a proliferação de opressões e atualizando o imaginário do fundamentalismo religioso.

Para melhor entender o processo de criação, tenho que falar brevemente sobre o grupo kino-olho e o chamado “cinema caipira”. O coletivo de cinema Kino-Olho foi criado em 2006 através de uma iniciativa do diretor João Paulo Miranda Maria como um espaço de pesquisa e

¹³ Em: <<http://www.saocarlosemrede.com.br/sao-carlos/sexta-feira-13-confira-algumas-lendas-urbanas-de-sao-carlos-neste-dia-de-sorte-ou-azar>> Acesso em: abril 2017.

¹⁴ Apesar da jornada destinar o nome em função do gênero masculino, é apenas uma convenção e vício da fala. Ela diz respeito a qualquer jornada, seja masculino ou feminino.

¹⁵ Disponível em: <<http://7a12.ibge.gov.br/vamos-conhecer-o-brasil/nosso-povo/caracteristicas-da-populacao.html>> Acesso em: fevereiro 2017.

prática cinematográfica: reuniões semanais para criar filmes-ensaios (CANTO, 2016, p.18) através da vivência do cinema enquanto coletivo de criação. A ‘matéria prima’ dos filmes é o cotidiano do interior de São Paulo, narrativas menores que buscam o extraordinário no banal, projeto de cinema intitulado de *Cinema Caipira*. “Lançado” em 2010, o manifesto¹⁶ sintetiza o projeto de cinema do kino-olho. A ideia: *O mais importante para o Cinema Caipira não é contar histórias, mas absorver em si a História de uma cultura a partir de uma estética própria*¹⁷. Para isso, João Paulo compara o engajamento social do cinema caipira com alguns pintores do interior paulista, tendo como exemplo Candido Portinari e a memória caipira do pintor nas telas do séc. XX. As personagens de Candido, nas palavras do diretor, apresentam a inscrição do estilo de vida árduo e negativo no próprio corpo expressivo. Assim como o pintor, os filmes caipiras pretendem buscar esses traços particulares na vida cotidiana:

Conseguir imprimir o silêncio das manifestações contra uma deprimente condição, quando a vontade de expressar seus desejos sinceros resulta num ridículo e cafona modo de ser [...]. Não é mais uma cópia de clichês estéticos, mas um olhar que ao mesmo tempo é contemporâneo e caipira [...]. Da mesma forma a nossa câmera quer registrar os detalhes destas formas brutas que resistem com a opressão da contemporaneidade. (MARIA, J. P. M. Em: <<https://jacsanchotene.com/2010/02/09/estetica-do-cinema-caipira>> Acesso em: março 2017)

A tese defendida pelo coletivo expressa, além de um projeto de cinema com ancoragem social e política, um projeto estético que pensa em função de imagens e sons. A metodologia de realização adotada concentrou-se em experimentações através de filmes-ensaios. Esses filmes formaram a base para o amadurecimento estético dos curtas-metragens do coletivo: “o objetivo desses exercícios é a realização de testes e experimentos estéticos que servem como preparação para as produções maiores do grupo”¹⁸. Os filmes foram depositados no *Youtube* e *Vimeo*, garantindo sua exibição nas plataformas online. A busca por uma estética diferenciada já se mostra nítida na construção fotográfica dos ensaios, em busca de uma textura própria, da presença do corpo com maior força dramática, conforme os frames dos filmes-ensaios abaixo:

¹⁶ Disponível em: <<https://jacsanchotene.com/2010/02/09/estetica-do-cinema-caipira/>> Acesso em: março 2017.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Em: <<http://kinoelho.blogspot.com.br/2010/10/exercicios-cinematograficos.html>> Acesso em: abril 2017.



Guru (2014), de Kino-Olho¹⁹



Carrinho de mão vermelho (2014), de Kino-Olho²⁰

Os dois ensaios acima foram realizados em locações únicas, com atores não profissionais e seguindo uma abordagem muito próxima do regime de visibilidade do corpo-espetáculo, mencionado anteriormente. Ou seja, a *mise-en-scène* opera em gestos e feições performáticos em enquadramentos que priorizam o torso superior, fechados e de grande contraste visual. Em outras palavras, constrói-se uma estilização visual em pequenos fragmentos de ações quotidianas, reinventados no tratamento visual dos realizadores.

A recente produção do coletivo gerou reconhecimento em importantes festivais internacionais como o Festival de Cannes (2016), na seleção oficial, e na Semana da Crítica (2015). Com isso, respeitando o eixo de foco da pesquisa, deixo em aberto uma questão que cabe aqui apresentar: em que medida as preocupações estéticas e políticas são condizentes com a realização (*práxis*) e circulação (distribuição e exibição) do projeto de cinema contido nos filmes? Questionamento pertinente principalmente se olharmos o cinema contemporâneo e a primazia de sua circulação em festivais.

2.1. O corpo como fronteira simbólica

A forma como o corpo da moça evangélica é apresentado, em sua tradução visual, indica, desde o início, fortes marcas de relações de poder e apresentações simbólicas no contexto familiar em que vive. Destacarei três momentos iniciais desse raciocínio no viés fotográfico.

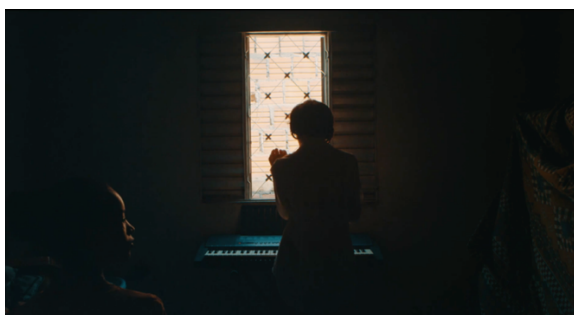
O filme começa com um plano (*frame* 01) de costas da figura da mãe²¹, que, envolta na escuridão, abre a janela e deixa entrar a luz alta e difusa que dá de frente a um muro de tijolos. Num movimento de *travelling*, a câmera recua até revelar o semblante da moça em contra-luz.

¹⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/75646794>> Acesso em: maio 2017.

²⁰ Disponível em: <<https://vimeo.com/75062560>> Acesso em: maio 2017.

²¹ Se trata de uma suposição já não temos certeza, o filme não dá a entender diretamente.

É no início do dia que a preparação da pregação do culto acontece. A *mise-en-scène* começa a dar indicações do lugar dos sujeitos no espaço fotográfico. A atmosfera visual do *chiaroscuro*²², de caráter expressionista, dramatiza o cotidiano ao apresentar o lugar mais como uma prisão do que como uma casa segura. O enquadramento simétrico revela uma casa mal iluminada, hermética, e opressora – o corpo da moça ocupa um pequeno espaço no inferior do quadro, quase saindo à moldura. Logo, “[...] as áreas de escuro – aliadas ao enquadramento – têm potência por esconderem do espectador fragmentos dos corpos que nelas estão imersas” (POLIDORO, 2009, P.68). O enclausuramento é visível não somente pela própria configuração do espaço arquitetônico (o muro, a grade) mas também pela posição dos corpos: é a mãe quem deixa passar a luz para que sua filha exista dentro da escuridão que a invisibiliza:



Frame 01.



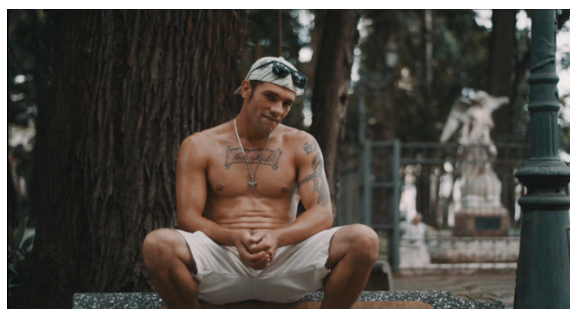
Frame 02.

Seu corpo imóvel quase encara a câmera que atua como uma cúmplice da moça, uma presença (e um espaço) que apenas a menina percebe. Logo em seguida, seu pai passa em frente à câmera bloqueando o quadro. Quando sai, não há mais luz sobre a moça, já que uma nuvem ofuscou os raios solares. Na primeira ação, seu corpo recebe luz, na segunda, sua luz é ‘apagada’. O jogo da iluminação apresenta a moça como um sujeito que não possui o poder necessário para o controle de sua imagem, restando à família a educação de seu corpo segundo a moral evangélica. A construção do suspense é aumentada através do som: o teclado decrescente atua ao mesmo tempo como elemento diegético e sinfonia de trilha-sonora, em tom de comentário narrativo. O primeiro momento sugere uma rotina (ou ‘mundo comum’) de descontentamento e desconfiança, aprisionamento e violência simbólica.

Na sequência, a família se encontra em praça pública no centro da pequena cidade. O pastor prega as palavras cristãs numa grande performance em transe. O culto religioso não é

²² Palavra de origem italiana, surgiu na pintura renascentista do séc. XV. Amplamente utilizada no *Tenebrismo*, estilo de pintura barroca, é traduzida por ‘claro-escuro’ e reproduz os efeitos da luz natural através de grandes contrastes visuais como técnica de representação pictórica.

feito dentro do templo fechado, mas sim na praça pública: acesso direto aos discursos machistas e homofóbicos do pastor em seu discurso aos transeuntes. O segundo momento cria o discurso de vigilância e punição. A triangulação cênica na praça é a metáfora própria do jogo das aparências – em um vértice estão os pais na manifestação religiosa; nos outros dois (*frames* 04 e 05), uma troca de olhares entre um jovem e a moça. Os lábios do jovem indicam o desejo sexual latente em sua pele. Como resposta, a moça tampa as pernas com a saia indicando um corpo reprimido e a privação dos desejos:

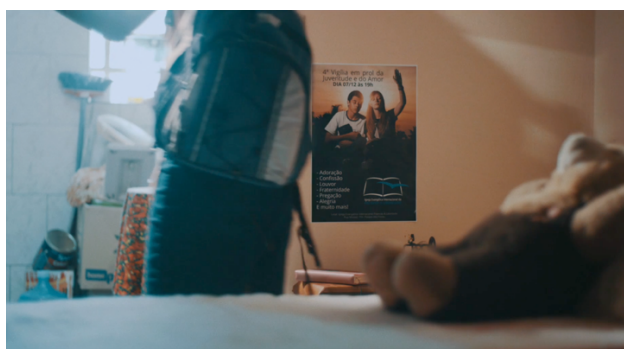


Frame 04.



Frame 05.

Diante dessa lógica da exclusão do corpo, reiterada pelo discurso visual, chegamos no momento em que a moça faz a sua mala para ir embora de casa. O plano fixo (*frame* 09) revela uma luz zenital ao fundo, quase divina, que ilumina os poucos objetos do quarto e o cartaz do evento evangélico preso ao fundo da parede. O bicho de pelúcia na cama e a boneca de pano na porta conferem a ideia de que ela vai abandonar esse passado virginal, infantil e recluso para se aventurar no novo mundo que virá pela frente. O terceiro momento aqui analisado marca a fuga da moça de sua casa para um novo lugar, incerto e desconhecido. Apesar de, provavelmente, ser essa apenas mais uma saída, a maneira como a cena foi construída dá a indicar que esse é o último dia da moça em sua casa e que provavelmente não irá mais voltar.



Frame 09.

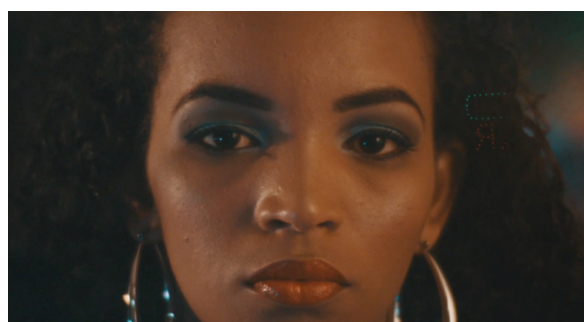
O dia está acabando e a noite chega. A partir daqui o corpo da moça adquire outro regime de visibilidade e outro discurso fotográfico. Uma sequência de intenções dramáticas e estéticas que vão da casa da amiga até o bar são a busca por um espaço em que ela possa ser verdadeiramente dona de seu corpo. Sobre a noite, Didi-Huberman aponta “É quando fazemos a experiência da noite sem limite que a noite se torna o lugar por excelência, em pleno meio do qual somos absolutamente, em qualquer ponto do espaço onde nos encontremos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.99). É esse o palco ideal para a moça vir após ‘fugir’ de casa.

Antes de irmos à festa, a moça e sua amiga resolvem começar uma pequena festa já na casa. No plano (*frame 12*) em que a moça escuta uma música vinda do celular de sua amiga, sentada ao seu lado no terraço de uma construção, vemos os pontos luminosos da cidade ao fundo e seus corpos cintilarem através de uma luz vermelha estroboscópica. Ao enquadrar os vários pontos luminosos da cidade em relação ao também ponto luminoso do terraço, cria-se um jogo de olhares que possui dupla função: situar as personagens no espaço urbano e, ao mesmo tempo, desenhar a micronarrativa da “minifesta”, prólogo da chegada ao bar.

Após a moça fumar uma droga ilícita²³, a imagem sofre um corte brusco. De súbito, estamos em outro território, um *primeiríssimo plano* da moça (*frame 13*), maquiada e usando grandes brincos de argola. Essa transição entre espaços e temporalidades também constrói um novo corpo, já que não poderíamos ver essa potência se estivesse presa à casa com sua família:



Frame 12.



Frame 13.

A fala da amiga: “olha essa música aqui que arraso”, no momento em que põe a música a tocar, confere a motivação psicológica do corte ao rosto em numa grande dimensão espacial – toma quase todo o quadro. Estamos imersos na festa através de um *raccord* sonoro de continuidade temporal, a contínua fusão da música do terraço para o bar, em sua dimensão acústica específica, e o olho da moça nos encara diretamente: há aqui a construção do

²³ Tudo indica que, pelo jeito de segurar o cigarro e pela cena seguinte, seja um cigarro de maconha.

distanciamento narrativo: ele se dá por meio do reconhecimento da câmera como um espelho que quebra a quarta parede. O estranhamento é o momento de elevação em que a transparência narrativa é rompida, justamente a quebra do fluxo narrativo e o posicionamento político que o retorno do olhar gera. Somos confrontados com o ato *voyeurístico* de observar o corpo feminino da moça, que pode estar nos encarando assim como encara uma pessoa do bar.

O rosto e corpo aqui são grandes e potentes. Contudo, o plano pode ter força sem necessariamente revelar o rosto da personagem – quando o olhar sobre o quadro de um sujeito aumenta sua importância – em um caso de omissão. É o que aconteceu em um plano específico, que irei analisar a seguir.

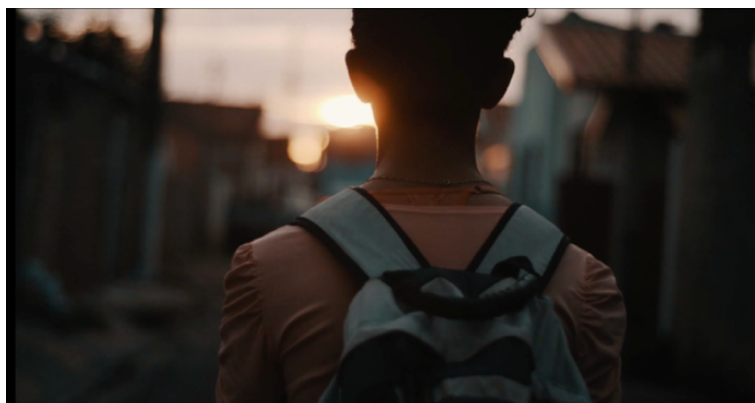
2.2. Plano do deslocamento

Após sair de casa, a moça passa a andar pelas ruas do bairro com sua mochila. Na rua, há um enquadramento em plano médio de costas, omitindo o rosto da moça enquanto acompanhamos seu deslocamento. É uma transição: do espaço de sua casa para o espaço da casa da amiga (o diabo). Esse plano remete a algumas ideias. Primeiro, a sensação da personagem estar sendo seguida. Segundo, da relação de estarmos descobrindo o que está a vir juntamente e a partir dela. Ou seja, é o corpo que motiva o olhar. Terceiro, da representação do corpo como fronteira entre os espaços – logo, diferenças culturais, sociais e políticas – em seu corpo negro, inserido em uma classe social mais baixa e em sua busca pela afirmação sexual e social. O território da câmera é o corpo em constante perigo. As bordas escuras do quadro e a iluminação mínima da cena, na pequena profundidade de campo, fazem manifestar a instabilidade urbana perpetuada pelas inúmeras formas de violência urbana.

Esse é o único plano do curta-metragem em que a câmera se movimenta junto ao corpo. No diacronismo da construção imagética, a câmera está parada ou em mínimo movimento e distanciada das cenas: seja através de portas, dos densos pretos expressionistas e do uso de teleobjetiva na distância narrativa.

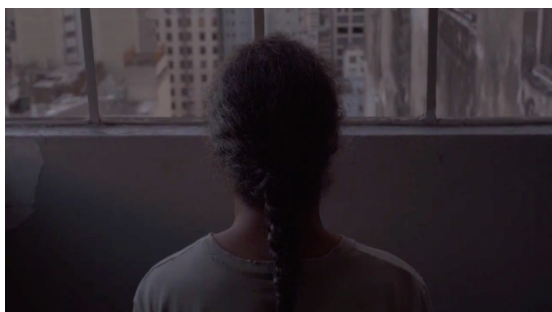
Nessa mesma lógica, a construção sonora indica dois elementos que possuem, além de função de ruído e ambientação, a função narrativa cuja forma de apresentação intensifica a instabilidade da caminhada. Uma moto acelerando e um cachorro bravo latindo ao fundo constroem a paisagem do bairro na ambiguidade dramática do *devenir*, em qualquer momento, o ato violento por suposição. Vou chamar esse plano de “plano do deslocamento por suposição”.

Ao fundo, o sol quase indo embora, o desejo de seguir uma luz e a anunciação da noite que está por vir: a jornada da heroína rumo à caverna secreta. Esse estágio da jornada permite a heroína se preparar para a prova final, levando seu corpo da zona de perigo à fortaleza da adversária. A informação na imagem pouco revela os contornos das casas ao redor, tampouco são as expressões faciais a garantia de força dramática, mas a supressão cria outro foco do ver. São as marcas do corpo que carregam sua história, o peso de ser uma mulher evangélica numa cidade que parece todo instante aprisionar seus desejos através de cargas de violência: é privada de controlar seu próprio corpo devido a cultura do fanatismo religioso e da própria cidade interiorana que carrega, no convívio, traços do conservadorismo.



Frame 10.

A recorrência do plano do deslocamento se repete em outros filmes, brasileiros e estrangeiros. Abaixo, alguns frames retirados de diversos filmes contemporâneos apresentam além do mesmo enquadramento, ideias narrativas muito próximas:



Tremor (2013), de Ricardo Alves Júnior. *Elon Não Acredita na Morte* (2016), de Ricardo Alves Júnior



Cerro Negro (2012), de João Salaviza.



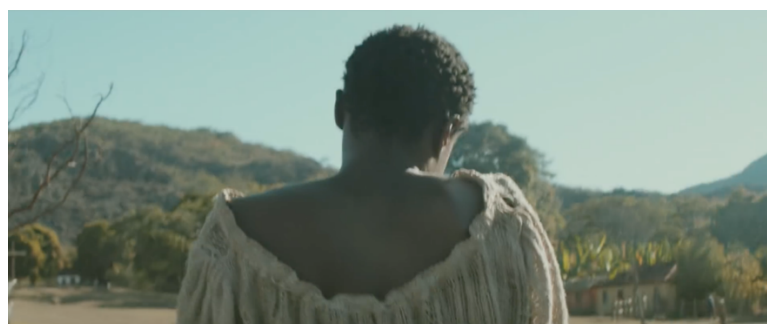
La Playa (2012), de Juan Andrés Arango.



Command Action (2015), de João Paulo Miranda Maria.



A Vizinhança do Tigre (2014), de Affonso Uchoa.



Joaquim (2017), de Marcelo Gomes.

A trajetória de Elon em *Tremor* (2013) é a busca do corpo de sua esposa, conduzido com a câmera sempre atrás de seus ombros. Do mesmo diretor, *Elon Não Acredita na Morte* (2016) apresenta a longa jornada do vigia Elon por Madalena, sua esposa desaparecida misteriosamente. Em *Cerro Negro* (2012), o realizador português João Salaviza escolhe o mesmo valor de plano ao enquadrar Alisson, emigrante brasileiro, em sua ida à prisão para o encontro de Anajara, sua esposa, e seu filho. Em “La Playa” (*La Playa D.C*), de Juan Andrés Arango (2012), situado na Colômbia, Tomás é um adolescente negro que foi forçado a migrar do litoral colombiano a Bogotá, devido ao conflito armado. O plano vai descobrindo a cidade em fragmentos de sua trajetória que busca estabilidade na vida urbana, o seu lugar ao sol. Em seu curta-metragem anterior, *Command Action* (2015), João Paulo Miranda Maria já havia explorado a mesma visualidade ao acompanhar uma ida a feira na perspectiva de um menino. O argumento gira em torno de um dilema: comprar comida para sua família ou um robô de

brinquedo. No longa-metragem *A vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa (analisado mais adiante), acompanhamos um grupo de moradores do bairro Nacional, região pobre de Contagem (MG). De noite, a câmera segue Eldo voltando para casa após sair de uma roda punk. Finalmente, no longa-metragem de Marcelo Gomes, *Joaquim* (2017), o enquadramento acompanha João, africano escravizado que foi forçado a vir ao Brasil pelos portugueses e que pertence ao protagonista Joaquim, o famoso Tiradentes.

Novamente a ideia de deslocamento e de contraste entre espaços está presente – a escolha fotográfica intensifica a insegurança do *território desconhecido*, onde o corpo é visto como intruso ao contrapor um regime de visibilidade a outro (casa – bar noturno; periferia – prisão; apartamento – instituição). Estes regimes inserem e ditam as regras próprias das divisões sociais, das relações de alteridade e das referências simbólicas. O corpo forasteiro não poderia, senão, demarcar a diferença estética em seu recorte. Não se sabe o que está por vir, a câmera não antecipa nenhum movimento tampouco reduz a encenação ao estrito controle sobre a cena. A operação discursiva configura um outro olhar sobre o diálogo entre espaço cênico (cidade) e lugar da câmera. Basta pensarmos como essas sequências seriam filmadas através de um modelo de decupagem clássico, que significa, segundo Ismail Xavier, “a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante” (XAVIER, 2014, p.38).

O impacto do plano não seria o mesmo caso existisse outro que situasse a cidade numa informação espacial prévia, um plano geral, por exemplo, cuja função clássica seria o de mostrar o *lugar da ação* antes mesmo de acontecer. Ou seja, situar o espectador em seu conforto espaço-temporal. A câmera ‘colada’ ao corpo da personagem, em uso da lente grande-angular como ferramenta fotográfica, atualiza a distância à câmera e desvia, dessa forma, a orientação espacial, ao mesmo tempo em que faz crescer o interesse no deslocamento, no movimento próprio do corpo enquanto substância material e simbólica. A apresentação sensível do personagem possibilita um lugar privilegiado do encontro com o outro em uma distância mais próxima do que necessária.

O encadeamento lógico do enquadramento não parte, nessa perspectiva, da função narrativa preestabelecida anteriormente em seu uso, como alguns livros didáticos costumam apresentar: “Entendemos por linguagem cinematográfica os termos técnicos usados pelos que trabalham em cinema e TV, de forma que possam obter uma uniformidade de comunicação” (RODRIGUES, 2007 p.25). O ato de comunicação, indisponível enquanto garantia suprema de

transmissão de ideias²⁴, se dá inversamente a partir de uma relação dialética: escolhas que dependem primeiramente da manifestação visível de troca entre o lugar comum dos cânones narrativos (funções usuais) e as especificidades sensíveis de cada proposta narrativa (uso específico).

Isso abre uma possibilidade em pensar até que ponto esses novos regimes imagéticos distanciados dos já consagrados cânones não constituem de alguma forma novos clichês visuais e vícios fotográficos. Assim afirmou Gilles Deleuze (2013), ao pensar a produção imagética no cinema moderno: “O difícil é saber em que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um clichê, quando muito, uma foto [...] a partir do momento em que são retomadas por autores que delas se servem como fórmulas” (DELEUZE, 2013, p. 33). A discussão ganha força se pensarmos, por exemplo, a recorrência de planos idênticos no circuito de exibição em festivais de cinema²⁵, lugar de consagração não somente dos filmes, mas do olhar sobre o cinema e a produção de imagens contemporâneas. Ou seja, da circulação estética das visualidades. Cabe aqui perguntar até que ponto a atividade de (des) enquadramento político dos corpos na moldura fotográfica não retornaria a ordem do consenso (RANCIÈRE, 2013, p.117) ao criar um novo arranjo social, já que, nesse caso, a linguagem de base para discussão seria a mesma.

O curta-metragem, que levou o prêmio especial do júri no Festival de Cannes de 2016, apresenta inúmeras possibilidades de análise. Ao focarmos na construção visual percebemos um corpo que sofre opressões e que resolve ir ao encontro com seu maior medo: o diabo no papel de moça. Esse deslocamento do lugar comum e controlado da família para o incerto da noite representa um ciclo que parece se repetir incessantemente na vida da moça. A seguir, o segundo filme analisado.

24 “Mas esse efeito não pode ser uma transmissão calculável entre choque artístico sensível, tomada de consciência intelectual e mobilização política” (RANCIÈRE, 1995, p. 66)

25 Todos os filmes que citei circularam em importantes festivais mundo a fora, principalmente no território Europeu.

3. O céu sobre os ombros

Três histórias paralelas compõem a narrativa ambientada em Belo Horizonte. Evelyn é prostituta – puta como prefere ser chamada – e estudante de mestrado com uma pesquisa sobre sua própria vida; Lwei, devoto da religião Hare Krishna e torcedor do Atlético Mineiro, trabalha como funcionário de uma empresa de telemarketing; Murari é pai de uma criança especial e escritor com sintomas de depressão. Cada personagem vive a cidade da sua maneira, contudo, a relação que se estabelece entre ambos indica semelhanças: a divisão do espaço doméstico e o espaço externo, seja de trabalho ou de ‘lazer’ (não se trata, porém, de sublinhar a dicotomia entre privado e público, já que esse binômio socioespacial não leva em conta o terceiro espaço, da câmera), mostra sujeitos isolados e solitários; ambos pertencem à classe média e vivem em pequenos e simples cômodos.

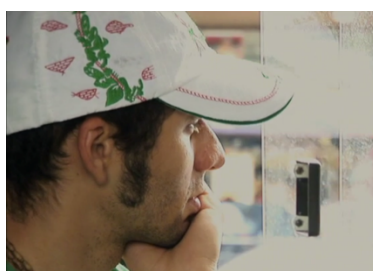
A dramaturgia constrói uma tendência muito recorrente no cinema contemporâneo: a fabulação docuficcional. Isto quer dizer, filmes que partem da construção coletiva da estória junto às personagens (autoficção), indo ao encontro da mise-en-scène do cotidiano entre o exercício constante da observação e a costura narrativa que liga e dá sentido às cenas – através da intensa montagem e uso expressivo da câmera (e do som). O filme foi exibido em importantes festivais internacionais – Festival de Rotterdam, Bafici, IndieLisboa – e ganhou diversos prêmios no 43º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, em 2010, incluindo melhor filme e melhor direção. A seguir, irei analisar as várias formas que os personagens se apresentam e como o filme amarra a defesa autoficcional à visualidade própria dos quadros.

3.1. Corpos fragmentados

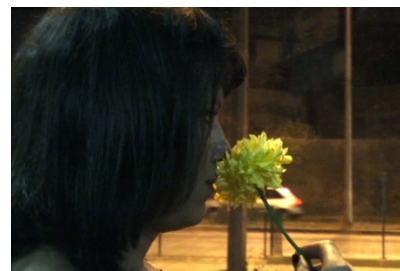
O filme começa com três cenas situadas ambas em um ônibus. Cada uma apresenta o primeiro semblante dos personagens:



Frame 01 (Murari).



Frame 02 (Lwei).

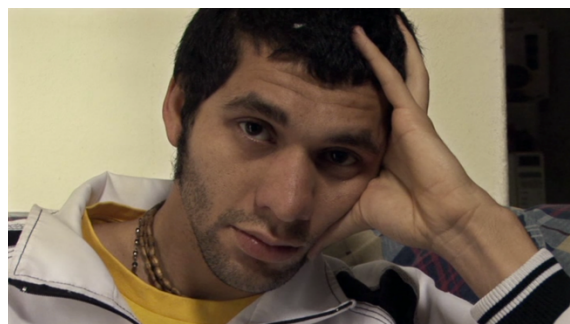


Frame 03 (Evelyn).

O mesmo eixo da câmera, os mesmos enquadramentos, a ideia de que serão filmados partindo dos mesmos procedimentos: uma observação atenta à rotina com a câmera os seguindo por onde quer que vão, a abordagem visual atem-se às suas individualidades. Quase não há o uso de fontes de luz artificiais, as fontes vem da propria cidade que os cerca. O olhar é voyeurista e, ao mesmo tempo, paciente, observativo e inventivo. Tratarei aqui das diferenças de apresentação do corpo nos momentos domésticos e nas investidas laborais (o lugar de trabalho). O contraste entre os espaços só funciona à medida em que se cria, primeiramente, o lugar particular da casa segura, lugar de longo repouso e imersão dos comportamentos. Lwei vive entre o tédio, o trabalho e o lazer. Sua visualidade em casa procura dar a entender um lugar tranquilo e sagrado. Nenhum enquadramento que se sobressai, tampouco uma ideia de desencaixe diante do espaço:



Frame 04.



Frame 05.

A chegada de Lwei à empresa, seu segundo trabalho, utiliza das linhas em perspectiva e da ideia do desenquadramento para moldar seu corpo, fragmentado no espaço de trabalho. Não há vértices nem brechas para a fuga, mas sim um achatamento da imagem através do uso de teleobjetivas (mesmo em planos com maior campo de visão). O enclausuramento e desajuste do corpo diante da luz branca e fria²⁶, cuja natureza não cria um conforto nem traduz o ar de tranquilidade ao ambiente mas apenas torna visível os volumes, não se adequa tampouco à moldura fílmica: está escapando do quadro, pelas beiradas, ora sua orelha aparece em evidência, ora o ponto de interesse perde sua razão representativa. O desvio do rosto em seu (re) corte violento na rigidez do plano traduz o desajuste de um habitante que vive à margem de sua própria visibilidade, característica construída principalmente pelo enquadramento, já que [...] a

²⁶ A luz branca é comumente utilizada como signo do frio e do sóbrio, função psicológica do desconforto. Contudo, em termos físicos de temperatura de cor, a luz branca (5600k) é mais quente do que a luz amarela (3200k).

palavra *enquadramento* se refere a uma necessidade formal inerente à existência das imagens e a uma coação institucional inerente ao exercício de poder” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 68). Assim ocorre a distribuição dos poderes na distribuição dos corpos diante do espaço fotográfico, perceptível devido ao fato de que “Não há poder sem “instituições” e “técnicas” [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 69). Abaixo, as imagens-médias da sequência:



Frame 06.



Frame 07.

As imagens passam a refletir o que Lwei não pode expressar com palavras no trabalho: seu corpo fragmentando-se na desencaixe do espaço laboral frenético e massivo do salão de telemarketing. Assim:

A fragmentação é um meio de intensificar a coordenação visual e dramática: pega-se com as mãos; não é necessário, portanto, representar o corpo inteiro [...] é, também, um procedimento econômico para centrar a ação no essencial, no que se chamava, nas teorias clássicas da pintura, de “momento pregnante” da história. (RANCIÈRE, 2013, p.126).

É interessante pensar, no que tange às escolhas fotográficas, o que leva a decidir o uso de um quadro e não de outro. Se Rancière junta fragmentação com ação essencial, qual é, portanto, a essência dessa cena? Menos relevantes os diálogos sobre as dúvidas dos clientes ao telefone, sobressai o efeito contrário, o do não-essencial como momento-chave para entendermos a construção do personagem. A fotografia é narrativa – está em favor da história – e subjetiva – subtrai os efeitos causais do foco na ação ao percorrer os corpos de outra maneira.

No mesmo ambiente de trabalho, o jogo do campo, indispensável na linguagem audiovisual, retoma a tensão indissociável entre espaço externo e interno (dentro-fora) na ambiguidade de um plano: numa panorâmica para a direita, a câmera percorre a fotografia de uma praça esverdeada até chegar no corpo imóvel de Lwei. Uma paisagem adesivada na parede

transmite a ideia de *ciclorama*²⁷ ressaltando o caráter artificial do cenário, o artifício do jogo cênico. O som do atendimento ao telefone se funde ao de uma fonte de água em movimento, gerando uma disjunção motora entre o código visual e sua representação sonora, simulacro de praça pública. A elevação do instante se traduz como consequência e forma concreta do estado psicológico do personagem diante do regime laboral que está inserido:



Frame 08.

A experiência da cidade aos poucos desnaturalizou o lugar coletivo do seu humano ao projetar muros, barreiras, portas e artifícios de criação da ilusão do espaço. Para Renato Emerson dos Santos, professor de Geografia da UERJ, “[...] os corpos, os *habitus*, os códigos culturais dos indivíduos são permitidos ou não dependendo do lugar (contexto e cenário social), o que tem relação direta com a construção e a forma como se estruturam as hierarquias sociais (a colonialidade do poder)” (SANTOS, 2012, p. 47, 48). Lwei expõe uma grande parcela da população que vive suas rotinas em lugares fechados e controlados. Neles, a passagem do tempo se altera dependendo do efeito desejado ao funcionamento da cadeia da produtividade, como acontece nos shoppings, projetados para os clientes passarem uma grande quantidade de horas esquecendo a vida do lado de fora e vivendo uma confortável experiência no mundo das compras.

Em outra casa, Evelyn está sentada em sua cama. O que a câmera resolve enquadrar enquanto ela fornece ajuda acadêmica para sua amiga, do outro lado do celular, é o recorte fragmentado no investimento do corpo transgênero. Mediante essas operações que defasam a imagem de sua palavra, Deleuze (1987) já antecipa a potencia própria do meio cinematográfico:

O que há de comum e por que é uma ideia propriamente cinematográfica fazer uma disjunção entre o visual e o sonoro? [...] a voz se ergue, se ergue mais e mais, e aquilo de que ela nos fala

²⁷ Fundo fixo ou curvo que cria um ambiente livre ou prolongamento do espaço cênico. Pode ser pintado afim de criar uma ilusão ótica de perspectiva natural.

baixa sob a terra nua, deserta, que a imagem visual estava nos mostrando, imagem visual que não tinha nenhuma relação direta com a imagem sonora. Ora, qual é esse ato de fala que se ergue no ar enquanto seu objeto afunda na terra? Resistência. Ato de resistência.²⁸

Ao não vermos a articulação de seus lábios: criam-se outras relações entre as palavras e a imagem. No espaço de sua casa, entre o aparelho de som que toca as músicas da estação de rádio da região e os momentos em que fuma um cigarro de maconha, Evelyn passa horas perambulando entre o computador e a cama para escrever sua dissertação de mestrado:



Frame 09.



Frame 10.

Um corte leva o corpo de Evelyn a um outro lugar distinto da visualidade de sua casa. Estamos em uma sala de aula e é ela quem é a professora. Sentada na cadeira, fala com o mesmo entusiasmo com que ajudava a amiga na cena anterior. Sua aula expositiva não parte de um assunto que pouco lhe diz respeito. Ao contrário, a exposição do conteúdo é sobre gênero e performance: autobiografia como abordagem de ensino. Ocorre aqui o deslocamento do lugar onde lhe era destinado estar, seja na rua para a prostituição, seja em seu apartamento fechado, para o espaço privilegiado da universidade, lugar da construção do intelecto e da formação crítica que historicamente construiu-se elitizado e de difícil acesso para a grande camada da população. Trata-se do que Jacques Rancière (2005) definiu como gesto político. A presença do corpo nesse espaço é a subversão do lugar comum da ordem policial: “A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1995, p. 42). Junto ao ato político, a formação discursiva da visualidade de Evelyn também se altera. Aqui os planos não fragmentam mais seu corpo, mas conferem o encaixe à sala de aula no cuidado com as

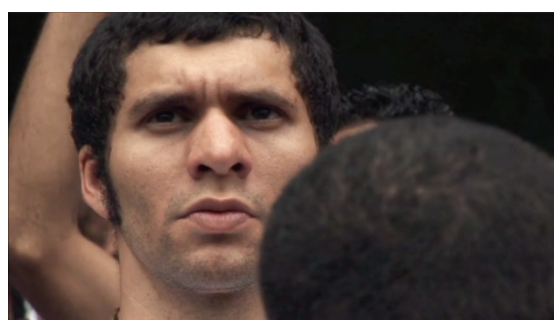
²⁸ Texto pronunciado por Gilles Deleuze na conferência “O que é o ato de criação?” na Fundação Europeia de Imagem e Som de Paris em 17 de maio de 1987.

linhas e quadros mais limpos (*frame 11*). A fundamentação prática do conceito de fotografia do filme é o de acompanhar os personagens por onde quer que eles vão, seguindo-os em planos fixos e cuidados sem desviar a atenção para nenhuma outra relação de afeto. A única companhia de Lwei, Evelyn e Murari é a própria câmera e alguns amigos que os cercam.

Mesmo no momento em que Lwei vai a um jogo de futebol, na torcida de seus amigos, os enquadramentos distanciados (*frame 12*) repletos de pessoas cercando o quadro ainda sim estão absolutamente concentrados em dar a ver os pequenos gestos e olhares, mesmo numa grande manifestação coletiva de torcedores em um estádio.



Frame 11.



Frame 12.

Essas análises ligam as operações formais da fotografia à ideia de autonomia dos sujeitos políticos no regime próprio do meio cinematográfico. É esse deslocamento que carrega consigo toda a ideia por trás da exposição dos povos em sua demasiada tendência a gerar novas caixas herméticas mais ou menos autônomas, mais ou menos politizadas. Em uma pequena síntese: câmera observativa, fixa, na maior parte do tempo em *teleobjetiva*, que segue todos os personagens em seus deslocamentos ao mesmo tempo em que registra o deslocamento político dos corpos. A seguir, o último filme a ser analisado.

4. A vizinhança do tigre

A primeira imagem que recebemos do filme é de um plano fixo de um jovem deitado no sofá lendo uma carta a seu amigo Cezinho, preso na ocasião. Não vemos seu rosto, apenas escutamos sua voz. O personagem é Juninho e estamos na grande Belo Horizonte novamente, dessa vez na região industrial de Contagem, no bairro Nacional, habitado predominantemente por corpos negros e operários. Mesmo antes de apresentar a cidade e o bairro formalmente, já estamos inseridos no regime cultural daqueles personagens: as gírias e costumes linguísticos, a trama que começa a aparecer de forma incipiente, o lugar comum da favela na narrativa ficcional e do código do filme documentário. O diretor, Affonso Uchoa, residente da mesma cidade onde filmou, desenvolveu uma obra cujo roteiro partia primeiramente da improvisação dos atores, amigos encontrados através de uma busca por personagens na região²⁹.

O longa-metragem híbrido desenvolve uma experiência de imersão junto aos personagens Juninho, Menor e Neguinho, além do morador Eldo, cujo filme lhe é dedicado. O filme garantiu os prêmios do júri jovem e da crítica para a mostra aurora na 17^a Mostra de Cinema de Tiradentes³⁰. Em termos gerais, a concepção fotográfica do filme se afasta de qualquer estilização da pobreza, violência ou subalternidade do lugar da periferia e dos corpos marginais. Distante da representação em estilo documental, cuja primazia da câmera na mão cria o balanço necessário ao expressionismo convencionado, o rigor formal da construção dos enquadramentos busca o meio termo entre a ‘realidade crua’ do bairro e a sensibilidade estética das imagens. Não é um problema, portanto, se a imagem conter um *ruído digital* (textura de grãos difusos e instáveis), pois essa informação afirma a materialidade do suporte enquanto *meio e ferramenta* para o registro sensível.

Essas características da imagem do filme fazem com que os efeitos de realidade sejam mais evidentes e por por esses meios que o filme começa a apresentar as imagens do bairro.

4.1 Realismo de vizinhança

²⁹ Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/entrevista-com-affonso-uchoa-diretor-de-a-vizinhanca-do-tigre/>> Acesso em: fevereiro 2017.

³⁰ Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/filme-a-vizinhanca-do-tigre-vence-mostra-de-tiradentes/>> Acesso em: fevereiro 2017.

O conceito de realismo de vizinhança encontra-se em um relatório de Victor Guimarães publicado para o jornal online *Senses of Cinema*³¹, onde analisa a produção do cinema brasileiro contemporâneo. A ideia: estabelecer experiências reais entre indivíduos e comunidades, criar histórias que são encenadas por estas mesmas pessoas e apresentar o processo em um filme que se aproxime dramaturgicamente de sua *práxis*. Como defende Guimarães: “os realizadores conhecem tão bem o espaço que eles podem esquecer o que sabem a fim de filmar o espaço de uma nova perspectiva” (tradução nossa). Os filmes localizam os bairros extraindo de suas subjetividades próprias o motivo mesmo do argumento de realização.

Os enquadramentos no interior da casa, em sua maioria fixos, distribuem os corpos de forma precisa, mas sem travar os personagens em suas rotinas diárias. O uso de artifícios da narração clássica evidencia as escolhas narrativas: a montagem paralela, no momento em que vemos a mãe de Junior chamá-lo e a imagem corta para o quarto de Junior cuja ação é a de olhar para a carta de intimação da vara de execuções criminais, ou o *raccord* de direção (BURCH, 2015) no movimento do gato ‘preso’ em cima do armário, que é cortado para um *close-up* do rosto do animal, são amplamente utilizados para aumentar a fluência narrativa.



Frame 01.



Frame 02.

A luz natural equilibra a cena iluminando igualmente os volumes. As primeiras cenas não criam nenhum grande momento dramático, já que lógica é a do agenciamento dos pequenos encontros. Filmar esse filme é, em sua *práxis*, observar atentamente a rotina dos personagens, escolher (na própria operação do registo e na montagem póstuma) os momentos síntese de suas vivências, e recriar junto aos protagonistas o enredo de suas próprias vidas. O cotidiano do bairro demarca o território específico daquele recorte social. O espaço da casa situa cada qual em seu lugar: o lugar da mãe, e por consequência, da mulher, parece ser o doméstico, afastado

³¹ Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2015/festival-reports/tiradentes-film-festival-2014-2015/>> Acesso em: março 2017.

do descanso e lazer. Neguinho e Menor distribuem as tarefas domésticas ao mesmo tempo em que escutam música e brincam com uma arma de brinquedo. A brincadeira é vista aqui como redenção lúdica das mazelas que afligem seus corpos. A predominância da violência em suas vidas está presente não através de um investimento na nomeação do tema, mas se atualiza na reinvenção dos sujeitos como potência de fabulação de suas vidas (autoficção) – os lugares pré-definidos para estarem diante do mundo que os cria enquanto ruído.

Dessa forma, o registro ‘banal’ dos corpos, no o contexto do roubo das mexericas no quintal da vizinhança, utiliza da lente teleobjetiva para tatear o quadro sobre seus movimentos, se aproximando deles e amplificando gestos e características pessoais. Assim, enquanto ambos conversam, a câmera, distanciada, procura imagens amenas. A câmera trabalha em função dos movimentos dos personagens, e não o contrário.



Frame 03.

O espaço da câmera não invade os relatos, logo não quebra a energia própria dos corpos. É o investimento nos longos takes a abordagem que gera novas e fortes cenas. O espontâneo e o inesperado são ampliados na ilha de edição. Porém, o voyeurismo impassível à presença da lente revela, em outro momento, uma outra medida do olhar.

Em uma das cenas somos acometidos por uma sequência de troca de olhares por alguns homens. Todo encaram a câmera. O enquadramento, fixo e imóvel, com os homens forjando a si mesmos na suspeita do clique fotográfico, lembra a forma visual do *Tableau Vivant*³² – expressão francesa para definir a representação por um grupo de atores ou modelos de uma obra pictórica preexistente ou inédita. Trata-se da imobilização da cena na representação célebre de um quadro pintado, vivo, que atua como suspensão da narrativa para outro fluxo narrativo, criando, na sequência, a ideia de **retrato**:

³² Em:< https://pt.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant> Acesso em: março 2017.



Frame 04.



Frame 05.



Frame 06.



Frame 07.

Se olharmos para trás, através do regime de controle e domesticação dos corpos, veremos que o registro fotográfico do retrato era restrito principalmente à burguesia. Sendo o registro extremamente caro, restava, principalmente aos grupos subalternos, um anexo na ficha catalográfica do registro de identificação de criminosos da polícia, seguindo a lógica do sistema de Bertillon. Portanto:

[...] historicamente, se o retrato serviu à burguesia como conquista de identidade social, sendo um privilégio de classe, por outro lado ele também serviu à descrição e identificação de indivíduos cuja postura considerava-se fora das normas vigentes. Nesse caso, ser fotografado estava longe de significar um privilégio, constituindo mais uma condição de submissão, um ônus de quem era vigiado. (SCORSATO, 2012, p. 4)

O retrato da comunidade na sequência de quadros do filme cria um álbum coletivo do bairro. Assim são inscritos os gestos particulares que caracterizam os personagens – iconografia reconhecida pelo uso do espaço dramático como um constante deslocamento pela malha urbana. É a mistura de um olhar do diagnóstico com o do encantamento em duas distâncias – a de quem vê, a de quem nos olha. Há diversos símbolos e manifestações próprias que dizem respeito exclusivamente àquela realidade que nos encara e devolve o olhar durante o ato do ver. É como

se nesse ato fenomenológico de confronto pudéssemos ver o que há por trás da imagem, a sua verdade própria, os bastidores dessa comunidade urbana. A ideia de criação desse álbum se amplia ao filme de um modo geral. Alguns planos fixos revelam espaços vazios com a disposição de objetos e elementos da rotina (*frames* 08 e 09). Além de marcarem as diferenças entre as cenas, atuam como parte da concepção iconográfica de realização de uma espécie de inventário da região de Contagem, um filme que seja o abrigo para os corpos e para as realidades:



Frame 08.



Frame 09.

Em outra cena célebre, a síntese da atividade política mensurada por Rancière (1995) evidencia a força dramática do deslocamento do lugar destinado ao corpo de Juninho. O ato de pintar a unha de sua mãe na porta de casa cria uma desorganização do arranjo social esperado àquele personagem. Aqui o deslocamento se dá pela ordem da representação:



Frame 10.

O enquadramento posiciona mãe e filho na mesma altura revela uma potência de encantamento que é difícil existir dentro do regime daquela comunidade. O olhar impiedoso da câmera que retrata os meninos na rua é o mesmo que acompanha uma mãe conversando com o filho calmamente na soleira da porta de sua casa.

4.2 Cenários das batalhas

Após o roubo das mexericas, Neguinho e Juninho se encontram no terreno aberto e descampado da paisagem da favela de Belo Horizonte. O morro ao fundo, as pequenas casas espalhadas, os muros de tijolos em constante construção e os fios de energia cortando o céu ensolarado. Ao lado de uma quadra de futebol, Juninho se aproxima vindo do fundo em direção à câmera. O filme abre espaço para um jogo de cena entre os dois corpos, com pressupostos e lutas físicas vindas de uma realidade que batalha. Irei focar na inscrição de três batalhas.

Logo começam os duelos. Juntos se provocam para ver quem tem mais marcas corporais, ou seja, quem sustenta melhor a própria história. Em tom de brincadeira, a presença dos corpos se intensifica com o enquadramento dos detalhes das cicatrizes na primeira batalha:



Frame 11.



Frame 12.

A câmera se posiciona entre os personagens, na linha de encontro da experiência lúdica, da troca de olhares e palavras conduzidas às cicatrizes dos corpos, evidências sensíveis das violências sofridas. A encenação da violência produz um efeito que lembra a “hiper-violência como provocação irônica” (ZAVALA, 2012, p.8) sem, no entanto, conferir efeito de simultaneidade ao ato físico da violência – ela é latente, já aconteceu em outra dimensão temporal. Assim, projeta-se uma imagem simbólica, como se fosse a fotografia das ruínas de uma batalha: o corpo carrega consigo as estórias e opressões, um armazém de vivências e memórias. Em um momento Juninho pergunta a Neguinho “e você, o que você passou, o que você viveu?”, ao mesmo em que a câmera sobe enquadrando seu corpo até chegar no rosto. Nesse instante, a impressão gerada é de que a pergunta foi direcionada ao mesmo tempo para Neguinho e para os espectadores, confrontando o lugar de suspensão da imersão narrativa e, mais uma vez, o luto vivo que escapa de suas palavras devolve mais uma vez o olhar ao espectador.

Fabular sobre os próprios relatos remete a uma estratégia política de visibilidade permeada pela subversão do lugar comum, passível diante dos regimes discursivos que costumeiramente tomam o lugar e a imagem de si mesmos em lugares segregados na ordem do sensível. Para Didi-Huberman, trata-se da instável representação política: “Os povos estão expostos a desaparecer porque estão [...] subexpostos à sombra de seus lugares sob a censura, ou, talvez, mas com um resultado equivalente, sobreexpostos à luz de seus lugares no espetáculo” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 14, tradução nossa). Como filmar um corpo, então, sabendo que a linguagem da comunidade não é a mesma da câmera?

Na segunda batalha, há um conflito mais intenso que atualiza imagens do ato físico da violência. Os meninos estão brincando com espetos de churrasco, paródia da esgrima enquanto esporte burguês e branco:



Frame 13.

São personagens que, de alguma forma, compartilham um luto histórico em suas vidas mas encontram na brincadeira o espaço para a cura. Assim, “o luto põe o mundo em movimento [...] o jogo esclarece o luto” (FÉDIDA, 1978, p. 138, apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 85). E o destino incerto dessas imagens (RANCIÈRE, 2011) caracteriza um regime de visibilidade que leva na *práxis* as próprias distâncias entre a forma sensível do registro fotográfico e as realidades experienciadas pelos realizadores no momento de construção do filme. É na ordem do ‘afetar-se’ que a imagem se faz enquanto operação discursiva:

Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira [...] um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, [...] nos devora. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de superfície. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 87)

Quando os espetos de churrasco viram armas de brinquedo nas mãos de Neguinho e Juninho, o imaginário de violência e força física, que se configura através da prova visível da imagem, se desfaz em suspensão. As risadas atuam como um termômetro para o espectador: elas autorizam o tom de brincadeira da cena. Assim somos questionados sobre a tomada de posição do nosso próprio olhar clínico sobre aquela realidade. Esse lugar de força dentro da construção narrativa foi o que Didi-Huberman (1998) expôs com tamanha precisão:

Não há que escolher *entre* o que vemos [...] e o que nos olha [...]. Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, [...] voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência clínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77)

Talvez esse momento de abertura do olhar é o que falte ao ‘cinema político’ contemporâneo. Basta pensarmos no filme citado no primeiro capítulo, “Estado Itinerante”. Ao invés de provocar o espectador para o engajamento político o tirando do lugar confortável da sala de cinema, a narrativa prefere “dar de graça” o diagnóstico das questões sociais subestimando, portanto, a capacidade de envolvimento e compreensão do público. A violência urbana não se apresenta, a priori, como fórmula de filme engajado que se importa com questões sociais e, por isso mesmo, pode partir desse elemento para “vendê-lo” no mercado intelectual³³. A fabulação da violência no rompimento do lugar comum em que ela normalmente é destinada (principalmente no espaço da favela) gera uma reação contrária à sua banalização.

Essa lógica só ganha força devido, primeiramente, ao uso expressivo da câmera. Christian León (2005) afirma que o uso da câmera na mão, assimilado à presença de um corpo como testemunha, no registro da violência urbana, afirma a estética do *realismo sujo* ao retornar as técnicas documentais do *cinema vérité* (LEÓN, 2005, P.28). De fato, toda a construção do filme passa de alguma forma pelo raciocínio da ‘mosca na sopa’³⁴. Se essa cena fosse filmada com a câmera fixa e imóvel, o efeito certamente seria outro – não ‘participaríamos’ da

³³ Ainda que existam recortes muito específicos acerca do público das salas de cinema, cabe aqui questionar outras relações possíveis no encontro da obra com sua recepção coletiva, já que esses filmes estreiam em circuitos ainda muito fechados de festivais de cinema.

³⁴ A origem do termo aparece com o documentarista Jean Rouch, precursor do Cinema Verdade Francês, ao contrapor à expressão ‘mosca na parede’, do cinema estadunidense, com a intervenção direta do realizador no tema do filme da ‘mosca na sopa’.

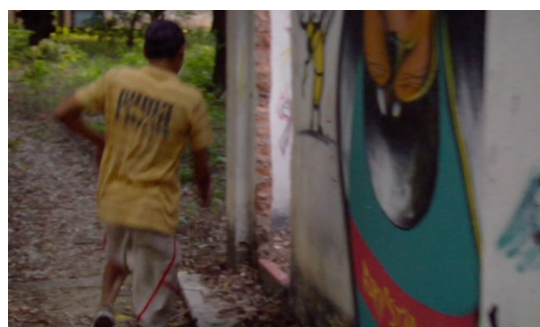
brincadeira como corpos ativos, mas estaríamos distanciados e bloqueados pelo corpo imóvel do espaço da câmera.

Mais adiante, a terceira batalha é encenada entre Neguinho e Menor nas mediações de ruínas abandonadas do entorno da periferia. O duelo da perseguição intermeia o arquétipo moderno da figura do bandido e do policial, do encontro dos suspeitos ao tiroteio na fuga. Como a câmera se comporta?

Então, com o deslocamento espacial da câmera na luta com os espetos, a movimentação no espaço cênico se dá na lógica dos encontros e desencontros entre corpos e construções (ruínas). Não importa se a arma é de verdade ou se é um brinquedo, nem se a droga fumada por Menor na cena anterior é pesada: interessa mesmo a conformação de um jogo com o espectador e com o mundo do filme. Através da fotografia, a tensão da cena se efetiva através da escolha de uma lente mais fechada para acompanhar a movimentação dos atores e da balização do *fora-de-quadro* enquanto lógica de esconderijo:



Frame 14.



Frame 14.

As três cenas funcionam na brincadeira. Essa que retira das imagens o estatuto do imaginário policial, que libera da experiência de recepção as inclinações pejorativas do lugar comum da violência. São dois corpos brincantes construídos visualmente a jogarem com o público sem assombros nem receios.

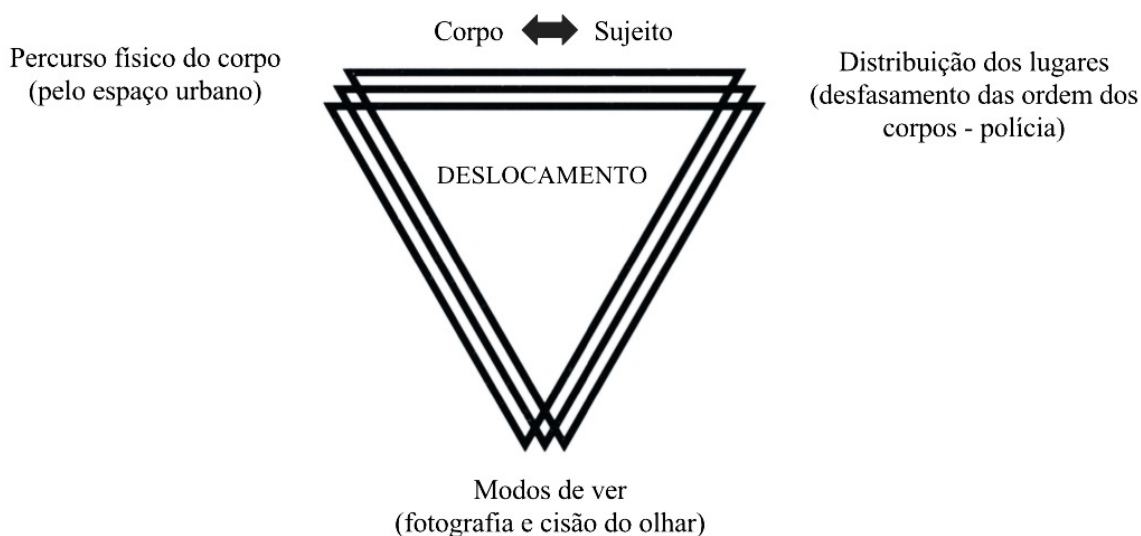
Falei aqui sobre violência e representação. A encenação no filme sinaliza um canal de apresentação coletiva das *mise-en-scènes* diárias, restando ao fotógrafo acolher essas dramaturgias na tradução visual do quadro fotográfico. Esse é o cerne dos deslocamentos: os corpos criam o jogo entre o movimento dos personagens, a recepção sensível da câmera e os modos de enunciação que são apreendidos no ato de recepção das obras. Não é só a técnica: a criação tem que dar conta de toda a gama de relações políticas e sociais.

Considerações finais

Os povos expostos a reiteração estereotipada das imagens são também povos expostos a desaparecer. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 14, tradução nossa)

As reflexões e análises aqui apresentadas foram, primeiramente, possibilidades construídas ao redor de filmes contemporâneos que estão inseridos no espaço urbano. A fotografia como potência de criação foi entendida como o espaço que abriga os corpos. Enquadrá-los, posicionar a câmera e construir uma cena, fotograficamente dotada de artifícios cênicos, é caminhar na fronteira entre o limiar da liberdade expressiva e o cuidado estético com os limites da apresentação discursiva das imagens no cinema.

Com os deslocamentos encontrei a abordagem correta para pensar os discursos. Logo, penso o deslocamento como: 1) o percurso físico do corpo e da câmera pelo espaço urbano; 2) um desfasamento da ordem dos corpos, ou seja, a reinscrição das parcelas em atos políticos e estéticos; 3) a mudança nos modos de ver, pelo distanciamento narrativo e suspensão do fluxo pela cisão do olhar. Os filmes são reflexo desse investimento teórico e os personagens apresentam essa necessidade de deslocar-se – para a moça, que efetua seu ato de subversão saindo de casa; para Evelyn, que ocupa o espaço da universidade que não era seu por exclusão normativa; Da re-criação dos traumas e marcas corporais para Juninho e Neguinho e a constante fabulação no deslocamento de percepção de suas violências simbólicas. Abaixo, uma síntese gráfica da construção das ideias:



Além disso, cada filme carrega formas diferentes de ver a violência: Em “A moça...” (2016), é na ordem do invisível traduzida na criação de imagens que se revela a construção das relações de poder; “O céu...” (2011) apresenta a violência dos espaços através do desajuste dos corpos aos lugares por onde trabalham e circulam; “A vizinhança...” (2016), violência latente, irônica e fabulante, dessas parcelas cujos corpos carregam o significado em traumas recentes

O corpus dos filmes mostrou o cuidado para abarcar o máximo possível de possibilidades ao se constituir por três filmes que caminham entre a ficção e o documentário. São narrativas que propõem novas formas de habitar o tempo e o espaço no cenário das cidades.

Como enquadrar um corpo? Como expor uma comunidade? Como filmar uma violência? Trata-se, dessa forma, de pensar a *práxis* em sua forma total.

O ofício do(a) diretor(a) de fotografia, mais do que um servidor do campo técnico, trata de construir, em decisões de luz, quadro e encenação, as imagens de uma sociedade através do engajamento político com os sujeitos filmados, do agenciamento dos inventários sociais que enquadra e das relações humanas que estabelece durante a *práxis*. É um trabalho de criação que pensa imediatamente na distribuição dos lugares das parcelas em relação à tradução visual das corporeidades diante da moldura fílmica. É sobre andar no meio das imagens como engajamento político e afetivo.

BIBLIOGRAFIA

ALLON, Fábio. **Arquiteturas filmicas**. Curitiba: Encrenca, 2016.

ARAÚJO, Marcos Elias Cláudio de, PASQUALI, Luiz. **Histórico dos Processos de Identificação**. Disponível em <http://www.institutodeidentificacao.pr.gov.br/arquivos/File/forum/historico_processos.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2017.

ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história: a fotografia do cinema**. Rio de Janeiro: Abc, 2004.

BAECQUE, Antoine de. O corpo no cinema. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História do Corpo: As Mutações do Olhar - O Século X - Volume 3**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008. Cap. 5. p. 481-507.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf> Acesso em: junho 2017.

BERTILLON, Alphonse. **Signaletic instructions: Including the theory and practice of anthropometrical identification**. Akron: The Werner Company, 1896.

BORGES, Cristian. Mais perto do coração selvagem (do cinema). In: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas Sensoriais: Ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. Cap. 3. p. 41-60.

BURCH, Noel. **El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico**. Madrid: Caédra, 1987.

_____. **Práxis do cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANTO, Cláudia Seneme do. **A imagem - pensamento: o potencial educativo do filme-ensaio com o grupo Kino-Olho**. 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Biociências do Câmpus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **O que é o ato de criação?** Texto apresentado na Fundação Europeia de Imagem e Som em 17 de maio de 1987, Paris (França).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

_____. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes.** Buenos Aires: Manantial, 2014.

GUIMARÃES, Victor. **Da cosmética da fome à gentrificação da violência.** Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/da-cosmetica-da-fome-a-gentrificacao-da-violencia/>> Acesso em: junho 2017.

LEÓN, Christian. **El Cine de la Marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana.** Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.

MARTINS, André Reis. **A luz no cinema.** 2004. 209 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação.** 2. ed. São Paulo: Senac, 2001.

PELBART, Peter Pál. Poder sobre a vida, potência da vida. **Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 17, p.33-43, jun. 2008. Disponível em: <<http://uninomade.net/lugarcomum/17/>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

POLIDORO, Bruno Bortoluz. **Sobre a luz e as potências do escuro na fotografia: Imagens técnicas da alcova no cinema.** 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

PRINCE, Stephen. **Classical film violence : Designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930–1968.** New Brunswick: Utgers University Press, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica.** Campinas: Papyrus, 2013.

_____. **A partilha do sensível: Estética e Política.** São Paulo: 34, 2005.

_____. **O desentendimento: Política e filosofia.** São Paulo: 34, 1996.

_____. **O destino das imagens.** Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção.** 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SANTOS, Renato Emerson dos (Org.). **Questões urbanas e racismo.** Brasília: Abpn, 2012.

SILVA, Luís Antonio Machado da. Criminalidade Violenta: Por uma nova perspectiva de análise. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 1, n. 13, p.115-124, nov. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44781999000200009>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SCORSATO, Helen. O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon – século XIX. **Estudios Históricos**, Rio de La Plata, v. 29, n. 1, p.1-14, dez. 2012. [Http://www.estudioshistoricos.org/Otros/n09.html](http://www.estudioshistoricos.org/Otros/n09.html). Disponível em: <<http://www.estudioshistoricos.org/Otros/n09.html>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 41, n. 41, p.117-139, jul. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/6385>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

_____. **O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes do cinema mexicano clássico industrial**. 2013. 273 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**, edição definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: Estrutura mítica para escritores**. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

ZAVALA, Lauro. La representación de la violencia física en cine de ficción. **Versión: Estudios de Comunicación y Política**, Cidade do México, v. 1, n. 29, p.1-13, abr. 2012. Disponível em: <http://version.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=586>. Acesso em: 05 mar. 2017.

_____. Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. **La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México**, Toluca de Lerdo, v. 1, n. 80, p.131-138, out/dez. 2013. Disponível em: <<http://lacolmena.uaemex.mx/index.php/lacolmena/article/view/421/386>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

FILMOGRAFIA

1. *A Moça que Dançou com o Diabo* (Brasil, 2016, 14 min.)

Direção, roteiro e edição: João Paulo Miranda Maria

Direção de fotografia: Thiago Ribeiro Pereira

Direção de arte: Marina Palmero Butolo

Elenco: Aline Rodrigues Costa, Karolina Carbinatto, Malu França, José Batista da Silva, Sasá Carvalho e Jarbas Avelino.

Sinopse:

Numa sociedade conservadora e religiosa, uma garota vive sua rotina tentando encontrar o seu paraíso na terra.

2. *O Céu Sobre os Ombros* (Brasil, 2011, 72 min.)

Direção: Sérgio Borges

Roteiro: Sérgio Borges e Manuela Dias

Direção de fotografia: Ivo Lopes Araújo

Montagem: Ricardo Pretti

Elenco: Everlyn Barbin, Murari Krishna, Lwei Bakongo, Grace Passô e Edjucu Moio

Sinopse:

Conta a história de três pessoas anônimas, comuns. São histórias inventadas pela vida, de pessoas que vivem num contexto entre o cotidiano, o exótico e a marginalidade. O filme é um gesto para revelar o quanto somos todos tão humanos, e quão semelhantes são nossos medos e desejos.

3. *A Vizinhança do Tigre* (Brasil, 2016, 94 min.)

Direção e fotografia: Affonso Uchoa

Roteiro: Affonso Uchoa, João Dumans, Aristides de Sousa, Wenderson Patrício, Maurício Chagas, Eldo Rodrigues e Adilson Cordeiro

Montagem: Luiz Pretti

Elenco: Aristides de Sousa, Wenderson Patrício, Maurício Chagas, Eldo Rodrigues e Adilson Cordeiro

Sinopse:

Cinco jovens, Juninho (Aristides de Souza), Adilson (Adilson Cordeiro), Eldo (Eldo Rodrigues), Menor (Maurício Chagas) e Nequinho (Wederson Patrício), moram na periferia de Contagem e dividem suas vidas entre o trabalho e diversão, o crime e a esperança. Eles tentam domar o tigre que vive dentro de cada um na tentativa de conseguir sobreviver.

FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

A DAMA de Capa e Espada. Direção de Emilio Gómez Muriel. Produção de Francisco A. de Icaza. México: Clasa Films, 1944. (88 min.), P&B.

A VIDA e a Paixão de Jesus Cristo. Direção de Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet. França: Pathé, 1903. (44 min.), P&B.

CENAS da Rua. Direção de Eugenio A. Cardini. Argentina, 1901. P&B.

ESTADO Itinerante. Direção e roteiro de Ana Carolina Soares. Produção de Denise Flores. Brasil: A Itinerante Filmes, 2016. (25 min.), cor.

CERRO Negro. Direção de João Salaviza. Portugal: Filmes do Tejo, 2012. (22 min.), cor.

COMMAND Action. Direção de João Paulo Miranda Maria. Brasil: Kino Olho, 2015. (14 min.), cor.

CORPO Delito. Direção de Pedro Rocha. Brasil: Corpo Aberto, 2016. (94 min.), cor.

ELON Não Acredita na Morte. Direção de Ricardo Alves Jr. Brasil: Entrefilmes, 2016. (75 min.), cor.

JOAQUIM. Direção de Marcelo Gomes. Brasil: Rec Produtores Associados Ltda., 2017. (97 min.), cor.

LA Playa. Direção de Juan Andrés Arango Garcia. Colômbia, 2014. (90 min.), cor.

MARIA Candelária. Direção de Emilio Fernández. México, 1944. (102 min.), P&B.

TREMOR. Direção de Ricardo Alves Jr. Brasil: Synapse Produções Ltda, 2013. (14 min.), cor.