

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E
AUDIO VISUAL

MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

JULIANA SERFATY

PERIFERIAS EM MOVIMENTO:
NOTAS SOBRE AS MARGENS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Niterói, 2019



JULIANA SERFATY

PERIFERIAS EM MOVIMENTO:
NOTAS SOBRE AS MARGENS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense. Linha de pesquisa: História e Política.

Orientador: Prof. Dr. CEZAR MIGLIORIN

Niterói, 2019.

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

Gerada com informações fornecidas pelo autor

Bibliotecário responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

S481p Serfaty, JULIANA

PERIFERIAS EM MOVIMENTO : Notas sobre as margens no cinema contemporâneo. / JULIANA Serfaty; Cezar Migliorin, orientador. Niterói, 2019. 173 f.

Dissertação(mestrado)-Universidade Federal
Fluminense, Niterói, 2019.

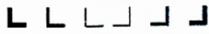
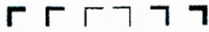
DOI:

<http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2019.m.09900895762>

1. Periferias. 2. Cinema contemporâneo. 3.
Subjetividade.



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda JULIANA SERFATY,
na forma em que se segue:

Aos 06 dias do mês de novembro de dois mil e dezenove, às dez horas e meia, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Tiradentes 17, Ingá – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **Juliana Serfaty** formada pelos seguintes professores doutores: Cezar Migliorin – Universidade Federal Fluminense (presidente), Maurício de Bragança – Universidade Federal Fluminense e Consuelo Lins – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno (a) para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"Periferias em Movimento: notas sobre as margens no cinema contemporâneo"**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A dissertação percorre uma rica filmografia contemporânea, trabalhando filmes de maneira sensível e como produtores de conhecimento. Inventiva metodologicamente, o texto aborda questões importantes do presente. Bem escrito e com boas idas e vindas entre a teoria e a experiência da autora como cineasta, a banca felicita Jô Serfaty pelo trabalho.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Cezar Migliorin, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Cezar Migliorin - UFF (Orientador)

Maurício de Bragança - UFF

Consuelo Lins - UFRJ

Agradecimentos

Ao Caio Neves, à Karolayne Rabech, ao Junior Souza e ao Ronaldo Lessa, por me mostrarem que uma pesquisa começa pelo encontro. E, como encontro, há sempre um deslocamento desafiador.

Ao Pedro Pipano, meu companheiro, pela presença tão sensível e pela partilha na realização e no convívio diário. Sua sabedoria e seu afeto acolhedor proporcionaram leveza para esta pesquisa. Agradeço a cada gesto de cuidado, tão importantes para fortalecer este trabalho. E, pela capa linda que deu um tom mais bonito para esta leitura.

À minha irmã, Gabi, pelo eterno companheirismo. Pelas visitas e trocas necessárias que me mostraram que o caminho da escrita é próximo de si. Por me encorajar a escrever conectada com a minha experiência sensível, assumindo os desvios, os lapsos, as incertezas. Obrigada por me dar asas e por oferecer sempre ajuda.

Agradeço ao Cezar Migliorin pela orientação, que me incentivou a me deslocar do senso comum para alcançar voos inventivos nesta pesquisa. Agradeço às conversas sempre estimulantes e criativas. Os comentários desafiadores, capazes de desvendar novos caminhos, para movimentar este trabalho na direção das fagulhas de subjetividades que ascendem novas perspectivas.

Agradeço aos amigos que encontrei no PPG-CINE: Ao Arthur Lins, pela querida amizade no bar e na sala de aula, que tornou esta travessia mais instigante. Por compartilhar tantas reflexões, filmes e conquistas comuns, e por tantos gestos de companheirismo. Ao Pedro Beiler, por viver junto as angústias, as salas de aula e os comentários tão importantes, contribuindo para aprimorar o trabalho. À Sophia Pinheiro, por trazer alegria e sensibilidade para este encontro. À Joice, pelas conversas em trânsito. Ao Anderson Moreira, pelas trocas sobre antropofagia, regadas de cerveja. A Hermina Bragança e ao Jocimar Dias, pela disponibilidade em ajudar sempre e por tornar mais fácil o mundo acadêmico.

Aos colegas do Kumã: Douglas Resende, Arthur Medrado e Mili Bursztyn, por proporcionarem uma dimensão coletiva e horizontal nesta travessia acadêmica. Aos tantos colegas da pós-graduação pelas tantas conversas e parcerias durante estes anos.

Ao Isaac Pipano, pela parceria que sempre me move adiante. Pelas suas leituras atentas que me ofereceram sempre novas reflexões, por me ajudar a pensar e pelo desejo de troca tão necessários para esta composição. À Clarissa Nanchery pelas palavras firmes, pela amizade e pela contribuição certa na reta final da dissertação.

Às amigas: Bruna Pinna e Ana Thereza, pela escuta atenta e pela alegria de encontrar. À Mariana Kaufman, por estar sempre ao lado, com tanto afeto. À Silvia Boschi, por estar longe, mas sempre perto, atenta e curiosa com a pesquisa. À Julia Motta, que sempre esteve na torcida para concretizar este trabalho. À Marcella Tobelem pelos dias tão importantes de refúgio para concentração da escrita, acompanhados de deliciosas risadas.

Agradeço a minha mãe, Doris Serfaty, por me apoiar em tudo e por querer estar sempre próxima. Ao meu pai, Alberto Serfaty, pelo abraço afetivo de sempre e por confiar nas minhas escolhas por mais diversas que possam parecer. Ao meu irmão Fabiano, pelos gestos de amor e por conseguir dar conta de tanta coisa, quando precisei me recolher para escrever.

À Mariana Baltar, pelas aulas que proporcionaram os primeiros lampejos para esta escrita. Ao João Luiz Vieira, pelo apoio sempre carinhoso no PPG-CINE. Ao Reinaldo Carneduto, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação.

À Cristina Parga e ao Felipe Araújo, revisores incríveis que refinaram esta escrita.

Ao Maurício Bragança e à Consuelo Lins, por aceitarem o convite para se movimentar no ritmo destas palavras.

Às mulheres que multiplicam minhas formas de ver o mundo.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a maneira como as imagens das periferias se constituem e se inscrevem em filmes brasileiros contemporâneos, tanto em filmes ficcionais como documentais, a partir da observação de uma forte presença inventiva na figuração destes sujeitos e territórios no cinema contemporâneo. Acredita-se que estas obras criam territórios subjetivos que se aliam às forças da multiplicidade e da diferença, abrindo passagem para novos imaginários sobre as periferias. Deste modo, chegamos à conclusão que, para refletir sobre este objeto de estudo, é preciso entender a ideia de movimento, uma vez que a cada filme, a cada história, a cada território se reconfigura e se reinventa esta condição. A cada filme distanciamos-nos de uma noção de periferia como algo já previsto de antemão, isto é, na qual se calculam previamente as identidades e os modos de vida incorporados nestes espaços. Desta forma, entende-se, neste trabalho, periferia não como carência e falta, mas como movimento, rastros que geram fluxos, produção de delírios insurgentes, encontros, apropriações híbridas, entre outros. Para tanto, encontramos no método da cartografia um organizador para fazer coabitar uma constelação de gestos orbitando em determinados movimentos. Para melhor analisá-los subdividimo-lo em grupos, tais como: 1. Movimento delírio 2. Movimento, intervalo e interrupção 3. Movimento com alteridade 4. Movimento de apropriação. E, por fim, no último capítulo escrevo notas sobre *Um filme de verão*, longa metragem no qual fui diretora. As obras que povoam esta pesquisa são as seguintes: *Filme de aborto* (2016), de Lincoln Péricles e *Quintal* (2015), de André Novaes; *(In)consciência Negra* (2018), de Jéferson, *Calma* (2017), de Rafael Simões, *Deus* (2016), de Vinicius Silva, *Tremor Iê* (2019), de Lívia de Paiva e Elena Meirelles, *Era uma vez Brasília* (2017) e *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós, *A vizinhança do tigre* (2013), de Affonso Uchôa, *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes, *Mundo incrível Remix* (2014), de Gabriel Martins, *Filme dos outros* (2015) e *Um filme de verão* (2019), de Jo Serfaty.

Palavras-chave: Periferias; Movimentos, Subjetividades, Cinema brasileiro.

ABSTRACT

This research investigates the way the images of the peripheries are constituted and inscribed in contemporary Brazilian films, both fictional and documentary, starting from the observation of a strong inventive presence in the figuration of these subjects and territories in contemporary cinema. These works are believed to create subjective territories that combine with the forces of multiplicity and difference, opening the way for new imaginary about the peripheries. Thus, we come to the conclusion that to reflect on this object of study it is necessary to understand the idea of movement, since on each film, each story, each territory, this condition reconfigures and reinvents itself. Distancing itself from a notion of the periphery as previously predicted, that is, where the identities and ways of life embodied in these spaces are previously calculated. Thus, in this work, periphery is understood not as lack and need, but as movement, tracks that generate flows, production of insurgent delusions, encounters, hybrid appropriations, among others. To do so, we found in the cartography method an organizer to cohabit a constellation of gestures orbiting in certain movements. To further analyze them we subdivided them into groups such as: 1. Delirious movement 2. Movement, interval and interruption 3. Movement with alterity 4. Appropriation movement. And finally, in the last chapter I write notes about *Um filme de verão*, feature film in which I was a director. The works that populate this research are as follows: *Filme de aborto* (2016) by Lincoln Pércles and *Quintal* (2015) by André Novaes; *(In)consciência Negra* (2018) by Jéferson, *Calma* (2017) by Rafael Simões, *Deus* (2016) by Vinicius Silva, *Tremor Iê* (2019) by Livia de Paiva and Elena Meirelles, *Once upon a time Brasilia* (2017) and *Branco sai, preto fica* (2015) by Adirley Queirós, *A vizinhança do tigre* (2013) by Affonso Uchôa, *Baronesa* (2017) by Juliana Antunes, *Mundo incrível Remix* (2014) by Gabriel Martins, *Filme dos outros* (2015) and *Um Filme de Verão* (2019) by Jo Serfaty.

Keywords: Peripheries; Movements, Subjectivities, Brazilian Cinema.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: Frame do filme <i>Baronesa</i>	56
Figura 2, 3, 4, 5: frame do filme <i>Quintal</i>	64
Figura 6, 7: Planos de Filme dos outros.	111
Figura 8, 9, 10,11: Frames do filme <i>Mundo incrível remix</i>	122
Figura 12, 13: Frame de <i>Mundo incrível remix</i>	124
Figura 14: Plano do filme <i>Mundo incrível remix</i>	127
<i>Figura 15,16, 17,18: Fotos do projeto Diário de férias</i>	132
Figura 19: Frame de <i>Um filme de verão</i>	142

INTRODUÇÃO	12
Movimento e periferias	16
Cartografia dos rastros como método	19
Cartografia dos rastros por capítulo:	22
CAPÍTULO 1: MOVIMENTO COM ALTERIDADE.	28
1.1 Por um pensamento pós-abissal	28
1.2 Recuo histórico; noção do outro; marginalidade.	30
1.3 Processos de singularização.	35
1.4 Noção de <i>Outrem</i> e ética da opacidade em <i>Vizinhança do Tigre</i>	38
1.5 Cativo estético, visibilidade e não saber em <i>Baronesa</i>	46
CAPÍTULO 2: MOVIMENTO DE DESTERRITORIALIZAÇÃO	59
2.1 Desvios para ficção	59
2.2 Gestos de recusa à não submissão	61
2.3 Antes do delírio, o transe	69
2.4 Povoar as bordas de delírios em <i>Filme de aborto e Quintal</i>	70
CAPÍTULO 3: MOVIMENTO EM INTERRUPÇÃO	73
3.1 Cindindo: centro X periferia.	73
3.2 Obstruções do movimento: Tela Preta	76
3.3 “Tudo é uma questão de velocidade”	81
3.4 O intervalo em meio às ruínas	84
3.5 Notas sobre distopia no cinema brasileiro.	90
3.6 Re-imaginar o futuro em <i>Branco sai, preto Fica e Trêmor Iê</i>	94
3.7 Disputar o futuro, desafiar a geometria do poder	106
CAPÍTULO 4: MOVIMENTO DE APROPRIAÇÃO E MIXAGENS	109
4.1 Os outros agora somos nós	110
4.2 Co-presenças em <i>Mundo incrível remix</i>	120
CAPÍTULO 5: PISTAS SOBRE UM FILME DE VERÃO	129
5.1 Aproximações e contexto do espaço	129
5.2 Instauração de um território compartilhado nas férias	131
5.3 Dispositivo de escritura: orquestração de mundos	135
5.4 Falar próximo: fabricação de imagens, invenção de novas subjetividades	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Lâmpejos em zigue-zague, apesar de tudo.	149
Referências bibliográficas:	153

“Para usar uma imagem, posso dizer que não é apenas o formato das flores e dos frutos de uma planta que importa, mas também a seiva que os percorre”.

(TRINH T. MINH-HÁ)

INTRODUÇÃO

Há algo como um mal-estar, um sentimento de desencantamento entre aqueles que habitam as cidades. Vivemos um momento distópico nas metrópoles brasileiras. Essa distopia urbana é atravessada e intensificada ainda mais pela disputa de narrativas, representações, imagens, a partir da produção de um discurso autoritário que se autolegitima, deixando à margem do projeto de país e de cidade grande parte da população, empurrada à precariedade e à informalidade, com as sobras de suas falas. Este quadro econômico e político, difundido não só no Brasil, mas em países onde a crise se tornou um dispositivo de abertura neoliberal e econômica para o exercício do acúmulo do capital que permitiu exacerbar a condição precária dos mais pobres que vivem na periferia. Somado a isto, o poder do Estado se profissionalizou em práticas *necropolíticas* (MBEMBE, 2017), ou seja, instaurou-se no Brasil um Estado que acentua as práticas racistas e escolhe quem pode viver e quem pode morrer, afetando diretamente a população negra e vulnerável e os moradores das periferias das cidades. Periferias estas que há muito tempo são afetadas pelas práticas autoritárias do aparelho do Estado, muito antes do peso dos tempos se abater pelo país. Como bem ressalta o escritor brasileiro Jessé de Souza no seu livro *A elite do atraso* (2017), nunca houve um período de trégua para a população periférica. Ao contrário, vemos a continuidade das políticas indiscriminadamente efetuadas pela polícia brasileira, com o aval das classes dominantes, se abatendo na periferia, em diferentes períodos do Brasil. Segundo o autor, diante de um histórico abandono, esta parte da população só mudou da condição de ex-escravizados para “a ralé brasileira”, termo que retira da leitura do escritor Florestan Fernandes. (2017, p. 47). Este termo “ralé” talvez carregue um peso pejorativo. Mas Jessé alerta para uma lógica cíclica, entre avanços e retrocessos, na qual as periferias dos centros urbanos –, favelas, subúrbios, quebradas, bairros – são historicamente afetadas por um projeto colonial e também moderno capitalístico que vem sendo atualizada a cada época, que se desdobra em regimes autoritários e violentos submetendo estas vidas ao controle, a espoliação e a exploração. Nestes espaços, moldam-se as vidas, que, a despeito deste legado político, resistem e insistem em suas diversas formas de produção de subjetividade – das roupas aos modos de fala, dos jogos às músicas, dos camelôs às gambiarras, das mídias às tecnologias, da expressão ao cinema.

Nesta perspectiva, cabe retomar as reflexões de Didi-Huberman sobre o pensamento de Hannah Arendt e Walter Benjamin, escrito durante os tempos de chumbo e a ascensão do nazismo na Alemanha, para correlacionar com o atual contexto contemporâneo. “O que fazer quando reina a obscuridade? Podemos simplesmente esperar, dobrar-se e aceitar? Dizermos a nós mesmos que vai passar. Tentarmos nos acostumar.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 04). E, acrescenta: “Os tempos sombrios se caracterizariam por uma total ilusão quanto a sua época e, ao mesmo tempo, por uma incondicional adesão a ela.” Segundo o autor, o tempo de chumbo que se instaurou sobre Auschwitz está se reatualizando no corpo do refugiado fugindo da guerra na Síria, ou, se quisermos aproximar desta pesquisa, também no corpo do morador de uma favela em constante tiroteio. São vidas que sobrevivem à precariedade movimentando-se sobre um céu cinza e pesado, onde a condição de chegada, seja esta a casa onde mora ou outro país, não lhes garante nenhum acolhimento. No entanto, Huberman não adere somente ao peso niilista da época, ergue-se para além da obscuridade descrita. Neste ímpeto, trará a noção de *Imagens-desejos*, aquelas capazes de nos servirem como estímulos na travessia e nas trevas diante de um tempo de peso. Entendemos desejo como produção, a partir de uma perspectiva deleuziana, ou seja, não se dá por condição de falta e carência, por uma produção de diferença. “O desejo não para de efetuar acoplamentos de fluxos contínuos e de objetos parciais, essencialmente fragmentários e fragmentados (DELEUZE & GUATTARI, 1972, p. 16). As *imagens-desejos*, então, são aquelas cuja força mobilizadora do presente aponta outras brechas para o futuro. Lampejos que produzem processos subjetivos capazes de engendrar novos desejos. Nesta perspectiva, contaminados também por este contexto, esta pesquisa, à contramão do tempo, irá propor cartografar imagens que reconhecem uma miragem desejante nas imagens das periferias contemporâneas. E, com isto, trazem à tona espaços, subjetividades e imaginários periféricos onde se proliferam novos agenciamentos político-afetivos, filosóficos, distantes dos holofotes e sobrevivendo à obscuridade. Deste modo, entender o cinema a partir desta perspectiva das periferias nos permite perceber que “períodos de convulsão são sempre os mais difíceis de viver, mas é neles também que a vida grita alto e desperta aqueles que não sucumbiram à condição de zumbi diante da financierização do capital”, como nos lembra Suely Rolnik. (2018, p. 25). No entanto, ao longo desta pesquisa, percebi que não poderia conceituar a ideia de Periferia. Pois seria impossível e incompatível circunscrever as tantas formas de figurar as favelas, comunidades, quebradas, subúrbios e as subjetividades que habitam estes territórios através dos filmes. As margens não podem, portanto, se reduzir a um conceito. Deste modo, esta pesquisa

parte da materialidade de cada filme para perceber como estes inventam novas leituras singulares sobre estes espaços e vidas periféricas.

Cabe lembrar que nos últimos quinze anos multiplicaram-se os olhares e as formas de conceber os personagens e os territórios das periferias no cinema brasileiro. Há muitos fatores que possibilitaram o surgimento deste contexto de expansão e proliferação dessas narrativas. Para Daniela Zanetti, autora da tese de doutorado: “O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social”(2010), defendida em 2010 pela UFBA, há desde de o início dos anos 2000, uma ampliação da produção audiovisual da periferia que se devem em grande parte a expansão de projetos sociais de arte, cultura, as ONGS e a comunicação voltadas para os jovens de baixa renda. Neste período, expandiram-se as oficinas de inclusão como CUFA, Escola Livre de Cinema em Nova Iguaçu, criou-se também o festival Visões Periféricas, entre outros projetos¹. Além destas iniciativas, assistimos a um maior estímulo através leis de incentivo e de editais públicos, caminhando junto com a surgimento de espaços alternativos de exibição; cineclubes, mostras, internet, canais de televisão públicos e educativo, entre outros. (ZANETTI, 2010, p. 40). Soma-se também o acesso as tecnologias digitais de comunicação, com câmeras “amadoras” e celulares, gravadores de som portátil, a chegada da internet à população de renda, tornando mais acessível os meios de produção para realização de curtas e longas-metragens. Além da inclusão de jovens periféricos na universidade através das políticas públicas dos governos Luiz Inácio da Silva (2003-2011)/Dilma Rousseff (2012-16). É importante salientar que esta pesquisa não irá se aprofundar neste mapeamento; a tese de Daniela Zanetti já realizou esta investigação com muito afinho e dedicação. Porém, nos parece relevante reconhecer este contexto que possibilitou o aparecimento de diversas produções audiovisuais no Brasil, como a produtora *Filmes de plástico* de André Novaes, Gabriel Martins e Murilo Martins e Thiago Macedo, que começou a produzir curtas em 2009, em Contagem. Também na Ceilândia, periferia de Brasília, o coletivo Ceicine (Coletivo de Cinema da Ceilândia), conduzido por Adirley Queirós no início dos anos 2000, lançando o primeiro filme *Rap da Ceilândia* em 2005. Mais tarde, em 2013, o segundo longa-metragem de Afonso Uchôa, o emblemático *A vizinhança do Tigre*. Neste mesmo ano, havia uma nova produção vinda do Capão Redondo com os filmes de Lincoln Péricles, *O trabalho Enobrece o Homem* (2013) e *Cohab* (2013), e depois *Filme de aborto* (2014) e *Filme dos outros* (2015). Além de

tantos outros filmes que foram realizados por moradores desses territórios e também no encontro e no convívio com cineastas não moradores. Pode-se dizer, portanto, que tais escritas vão para além da categoria *cinema periférico*, mas que têm como primeiro agenciamento aquele com os territórios. Tais escritas trazem à tona outras perspectivas, através das margens, para imaginar o país, as cidades, as vidas que não representam são reduzidas a um discurso unívoco molduradas pela falta e pela precariedade, aquilo que, muitas vezes, se espera nesses espaços. São narrativas que produzem mundos que interrogam e sensibilizam nossos olhares sobre esses sujeitos e territórios.

Sobre esta prerrogativa, tratamos de investigar filmes, cujas obras não se contentam com a exposição de uma mera descrição fatalista da situação contemporânea. Ao contrário, são escritas que movimentam os lugares destinados aos sujeitos em maior condição de vulnerabilidade, e que, através do cinema, são convidados a experimentar novas alteridades. Estas escritas fílmicas não pretendem fincar-se objetivamente a um único modo de representação das periferias, ou seja, procuram ampliar fronteiras, disputar narrativas, misturar-se a outros territórios imaginários. Almeja-se, portanto, nesta investigação, não definir, tampouco totalizar o que seriam estas escritas periféricas no cinema. Para tanto, chegamos à conclusão que, para refletir sobre este objeto de estudo, é preciso entender a ideia de *movimento*, uma vez que a cada filme, a cada história, a cada território se reconfiguram e se reinventam estes termos, expandindo a nossa forma de pensar sobre as periferias, sempre no plural. Assim, distanciamos-nos de uma noção de periferias como algo já previsto de antemão, isto é, onde se calculam previamente as identidades e os modos de vida incorporados nestes espaços. Do Capão Redondo à Ceilândia, em Contagem ou nas favelas do Rio de Janeiro, somos povoados por escritas fílmicas nas quais o território é o primeiro agenciamento. Portanto, procura-se perceber a singularidade dos espaços e dos sujeitos que neles habitam para, com isto, tecer o filme. Mas, não é o território o único modo de percepção para refletir sobre as periferias, é preciso também entendê-las como uma rede de agenciamentos também subjetivos, afetivos e históricos. Deste modo, esta pesquisa não pretende deter-se somente sobre as formas de figurar os territórios periféricos, mas investigar os processos subjetivos que demandam destes agenciamentos. Pois, é dentro desses processos subjetivos que percebemos outros modos sensíveis de organização da cidade, das relações sensíveis e dos imaginários que brotam das periferias.

Desta maneira, é justamente no encontro entre sujeito e objeto filmado que se inventam outras formas de narrá-lo, permitindo, assim, germinar movimentos onde antes

era estagnação. Deste modo, acreditamos que as obras se aproximam mais de uma condição do que de uma identidade unívoca; mais de *movimentos* do que de um modo de inscrição, representações fixas. Para isto, é preciso circunscrever o que estamos pautando nesta pesquisa como *movimento*, capaz de multiplicar nossas formas de ver não só as periferias, mas também trazer novos olhares sobre o Brasil contemporâneo.

Movimento e periferias

Para desenvolver esta abordagem na qual procuramos alinhar o *movimento* com as escritas periféricas, optei, inicialmente, por pesquisar esta questão nas reflexões de Lapoujade sobre *movimentos aberrantes*, conceito desdobrado dos escritos de Deleuze. O autor parte de uma questão: como povoar a terra de outros atributos que não estejam a serviço da lógica capitalista, do livre mercado, da exploração das minorias, da captura do Estado?

Para isto, é preciso entender o *movimento aberrante* como agenciamentos que povoam a terra de “novas singularidades e multiplicidades, lutando micropoliticamente e minoritariamente” (LAPOUJADE, 2015, p. 24). Como escreve Peter Pelbart em seu novo livro *Ensaio sobre o assombro* (2019), os movimentos aberrantes “Dão testemunho de uma potência (...) como se a potência que eles liberam extrapolam nossa vivência ordinária, nossa existência corriqueira, nossa normalidade cotidiana. (PELBART, 2019, p. 15). Neste processo há um duplo movimento; de desterritorialização da terra, que se dá no hibridismo com outros elementos, no desgarramento de uma relação originária com o solo, mas que não é feito sem a reterritorialização, ou seja, com o agenciamento e reconfiguração com os aliados deste território. Para a abordagem dos conceitos de desterritorialização/reterritorialização, recorre-se aos filósofos franceses Deleuze e Guattari. Em entrevista, Deleuze afirma:

Construímos um conceito de que gosto muito, o da desterritorialização [...] precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.² (DELEUZE, 1998)

Desta forma, partiremos desta abordagem de *movimento* para analisar na materialidade da imagem como se dá este processo de povoando e repovoando das

² Esta definição encontra-se na entrevista do Abecedário de Claire Parnet para Deleuze. Na palavra “A” de “Animal”, o filósofo desenvolve este termo sobre *desterritorialização*.

imagens das periferias. Mas trata-se de entender o movimento não só como uma força que se desgarrar, mas que também se reconecta à terra, com novos aliados, como escrevem Deleuze e Guattari: “nesta potência nômade há sempre e desde já um acampamento no qual se trata de estocar, por pouco que seja, de inscrever e de repartir, de se casar e de se alimentar” (2010, p. 198). Esta abordagem do movimento nos permite desviar de um estudo essencialista pautado no regime da representação, que tende a se aprofundar em único centro, estruturado na unidade e na linearidade histórica. Nesta lógica, concebemos as escritas periféricas como uma máquina de desterritorialização e territorialização que embaralha a questão da simples dicotomia entre centro e periferia. Cabe ressaltar que não se trata de negar a existência de fronteiras visíveis e invisíveis entre estes dois polos, mas de assumir, de forma geral, uma natureza a-centrada do movimento para dar a ver o que se gesta, o que se desvia, o que esbarra em muitos outros caules, mas também o que tenciona o que já está dado. Trata-se de partir da perspectiva de movimento como uma árvore cujas raízes não crescem verticalizando-se, mas multiplicando-se. Neste aspecto, as escritas periféricas não se afirmam apenas em oposição ao centro, mas inventam outros percursos como caules que crescem horizontalmente, desviando e dinamizando o solo. Neste sentido, cabe trazer o conceito de *rizoma* (DELEUZE & GUATTARI, 2004), que consiste em um sistema no qual privilegiam-se os meios, os desvios, os intervalos das ervas-daninhas, entre as plantações solidificadas e estabelecidas, se configuram a partir da perspectiva de um multi-direcionamento. Nesta ramificação, conecta-se de um ponto qualquer a um outro ponto qualquer, embrenhando regimes distintos e signos, como descrevem Deleuze e Guattari: “O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 32-33). Desta maneira, pensar nesta perspectiva é não se deixar paralisar, é se inscrever no movimento que aponta para a presença de uma singularidade, germinando a potência de imaginários coletivos não codificáveis, ainda inclassificáveis.

Dito isto, relacionar, portanto, as periferias a ideia de *movimento* requer pensar na produção de diferença, onde algo novo surge das imagens. Mas também é importante redimensionar a própria noção de movimento à luz desta periferia, ou seja, se como já escrito até aqui o movimento são linhas que percorrem fluxos não hierárquicos, desviando da unidade vertical para tender a uma multiplicidade, cabe nos perguntarmos — e quando estes fluxos não são possíveis? E, quando as linhas são embaralhadas, minando a vitalidade destes trajetos e, com isto, inibindo um nomadismo? Diante deste problema,

cabará a esta pesquisa repensar o movimento na perspectiva periférica também como pausas, intervalos que podem levar a interrupções dos fluxos, presentes na materialidade da imagem.

Em afinidade com esta abordagem, Achille Mbembe lança outras leituras relevante sobre *movimento* no artigo, “A ideia de um mundo sem fronteiras” (2018), Mbembe propõe refletir a partir de um projeto utópico de um mundo sem fronteiras, mas antes esmiúça analiticamente as práticas que trataram de imobilizar as vidas periféricas, referindo-se aos negros e à constituição da raça como projeto moderno colonial e capitalista. Segundo o autor, tratava-se de um projeto que tinha obstinação colonial em “dividir, classificar, hierarquizar e diferenciar, [e do qual] sobrou ainda algo: cortes e lesões” (Mbembe, 2018, p. 22). Tais dispositivos são responsáveis até hoje por coibir o movimento e construir um mundo com fronteiras, obstruindo a passagem dos ramos e dos afluentes. Deste modo, o autor irá constatar o seguinte problema:

No século 21, torna-se evidente um desejo global renovado dos cidadãos e de seus respectivos Estados por um controle mais rígido da mobilidade. Para onde quer que se olhe, o impulso é em direção ao cerceamento ou, em todo caso, a uma dialética mais intensa de territorialização e desterritorialização, de abertura e fechamento. Ganha força a crença de que o mundo seria mais seguro se ao menos os riscos, as ambiguidades e as incertezas pudessem ser controladas, se ao menos as identidades pudessem ser fixadas de uma vez por todas. Gostaria de prosseguir nessa linha de argumentação sobre a redistribuição da terra. Não apenas por meio do controle dos corpos, mas do controle do movimento em si e de seu corolário, a velocidade, pois é a isso que as políticas de controle migratório estão de fato relacionadas: controlar os corpos, mas também o movimento³(MBEMBE, 2018)

Tal consideração de Mbembe nos alerta sobre o controle do movimento através de dispositivos do capital e da violência, que deflagram a ambiguidade desta pesquisa, uma vez que teremos que ficar atentos para não celebrar o movimento só como motor do desejo. Pois, há de se incluir a dimensão proibitiva deste gesto pelas forças do aparelho do Estado que inibem o movimento quando se trata das vidas periféricas. Dito com outras palavras, levaremos em conta nesta pesquisa: o movimento quando obstruído ou interrompido, encarcerando a mobilidade dos corpos. As reflexões de Mbembe, portanto, serão norteadoras desta pesquisa a fim de perceber as fronteiras e os fluxos desterritorializantes que se lançam na elaboração de um mundo utópico em movimento, sem barreiras. Deste modo, a proposta deste trabalho, é, portanto, inventariar estes

³ Este ensaio foi apresentado em março de 2018 como parte da tradicional série Tanner Lectures on Human Values, na Universidade Yale.

movimentos a fim de reconhecer e distingui-los, sem encaixotá-los em categorias fechadas. Para realizar o traçado destas múltiplas linhas que surgem do agenciamento entre movimento e periferias, optamos pelo método cartográfico.

Cartografia dos rastros como método:

Antes de discorrer sobre a cartografia, cabe frisar que tenho consciência de que essa tarefa é demasiado ampla, e a partir dela qualquer um poderia facilmente pensar em obras específicas bastante distintas umas das outras. Além disto, de fato, há um perigo de generalização de modo que se deve evitar a universalização da periferia como corpo homogêneo e comum. Neste método, a própria noção de contemporâneo implica em recorte não histórico, do qual precisamos entrar no meio, sem um distanciamento para ver de fora. Adentramos, assim, no meio do contemporâneo, participando dele como uma forma de atuar no presente, assumindo a instabilidade desta condição.

Busca-se, com isto, desenvolver uma metodologia de pesquisa cuja proposta não será pela via epistemológica ou histórica, mas que pretende partir da noção desenvolvida por Suely Rolnik sobre cartografia para inventariar diversos *movimentos* incidentes no cinema brasileiro nos últimos dez anos, a fim de perceber as singularidades que se anunciam a cada filme e os gestos comuns que sobressaem destes obras. Desta forma, a metodologia desta pesquisa se concentrará nos *movimentos* gerados pelas escritas fílmicas, analisados agrupados. Neste sentido, compreende-se cada filme como um gesto de invenção, ou seja, cada obra redefine as arestas e recompõe as bordas do que pode vir a ser *a periferia* figurada no cinema brasileiro. Nesta perspectiva, encontramos afinidade com o que Suely Rolnik define sobre a função do cartógrafo.

O que ele quer é se colocar, sempre que possível, na adjacência das mutações das cartografias, posição que lhe permite acolher o caráter finito e ilimitado do processo de produção da realidade que é o desejo. Para que isso seja possível, ele se utiliza de um “composto híbrido”, feito do seu olho, é claro, mas também, e simultaneamente, de seu corpo vibrátil, pois o que quer é aprender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido, às estratégias das formações do desejo no campo social. (ROLNIK, 1989, p. 05)

A cartografia aparece, assim, como o dispositivo guia dessa pesquisa, permitindo criar novos percursos atentos a como os filmes dão a ver os processos de territorializações em mutação, assim como as subjetividades insurgentes. Contrariando, portanto, a ideia

de mapa cuja “função é totalizar, circunscrever e definir um objeto de estudo, se moldando como representação do mundo, que é instrumento de descobrimento e conquista”. (AFFERGAN apud AINSA, 1998) Como apontou Maurício Bragança em seu artigo “Cartografias latino-americanas fronteiras midiáticas de um continente em construção”⁴(2011), nos lembrando também que esta tarefa vem de “uma tradição histórica que nos remete, inclusive, ao ofício do cartógrafo no projeto das grandes navegações, no século XVI, financiado pelas nações colonialistas” (BRAGANÇA, 2011, p. 04). Mas o que se pretende com este método em afinidade com o que Bragança propõe no artigo é assumir o caráter incompleto e finito do método, como um mapa borrado ou um esboço de um percurso ainda por vir, refletindo sobre aquilo que nos caracteriza “como fluxo, não como denominação” (BRAGANÇA, 2011. p. 07). Neste sentido, almeja-se convidar o leitor, ao longo da escrita, a também montar um novo inventário, abrindo, assim, brechas para novas ideias de pesquisas acerca deste tema que merece ser multiplicado. Desta forma, buscamos criar uma cartografia do entrecruzamento em direção a centelhas que produzem brechas possíveis tencionando os centros, longe de um engessamento binário e do esmagamento de singularidades. Embarcaremos neste percurso sem pretender esgotar o assunto. Nesta lógica, os movimentos inventariados não são conceitos criados para encaixotar os filmes, nem tampouco uma definição do que pode vir a ser “as imagens das periferias”; procura-se criar novas aberturas para compor estas constelações híbridas. Neste traçado reunimos tanto longas-metragens de realizadores já conceituados como Adirley Queirós, como primeiros curtas de diretores como Rafael Simões e Jéferson. Esta montagem constelar pretende forjar um “espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas. (ROLNIK, 1989), ou seja, criar uma escrita experimental que não dê maior centralidade aos filmes já visibilizados em circuito de festival, em detrimento de outros *corpus* quase desconhecidos.

Um último ponto, não menos importante, é considerar a cartografia como um método, que segundo Suely Rolnik, está sintonizado ao desejo de quem pesquisa, assumindo a subjetividade da pesquisadora em relação ao objeto do trabalho. Neste gesto onde se afirma um saber do corpo, me permito como pesquisadora criar *movimentos* a partir das inquietações e das observações que me atravessaram ao longo dos últimos anos,

⁴ Artigo apresentado no XX Encontro da Compós, em junho de 2011 em Porto Alegre, no GT Cultura das Mídias 2. Maurício Bragança é graduado em História e Cinema, Mestre em Comunicação, Doutor em Literatura (UFF). Professor Adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

quando resolvi realizar um filme em colaboração com os alunos da periferia de Rio das Pedras, onde fui professora de cinema. Neste projeto, que durou quase sete anos, desenvolvemos um laboratório de oficinas intitulado *Diário de férias*. Após esta imersão, na qual me aproximei da experiência sensível de quatro jovens moradores de uma comunidade no Rio de Janeiro, com toda a especificidade deste território, criamos coletivamente *Um filme de verão*. Por isto também esta proximidade com o contemporâneo, pois tento desdobrar muitas questões que me nortearam no filme tanto nesta pesquisa como em outros trabalhos, nas entrelinhas das análises e reflexões, com o auxílio teórico de alguns autores, como também na escrita do último capítulo desta dissertação – no qual compartilho as reflexões e experiências desse processo que dialogam com as discussões deste trabalho. Neste percurso, me aproximo dos escritos de Édouard Glissant, teórico e pensador da Martinica, que viveu em diáspora na França, onde escreveu sua obra. A condição fronteira entre estes dois espaços, permitiu-lhe argumentar em defesa da poética da relação, balizada na produção da diferença, através de um direito à opacidade. Discordando, assim, de um modo de apreensão ocidental da alteridade a partir de uma lógica da unidade, na qual os conceitos levam a um fechamento conclusivo, onde só há o trajeto de entrada e de saída, detonando conclusões precipitadas. Glissant rebate este sistema mundo-unitário, propondo a ideia de *pensamento rastro* no livro *Introdução a uma poética da diversidade* (1996). O autor defende que uma poética da relação possível só pode se dar assumindo que a alteridade, ou o objeto de estudo, no caso desta pesquisa, só será apreendida na sua incompletude, no seu resíduo, nos seus vestígios, ou seja, na sua medida opaca. Dito pelas palavras de Glissant:

Penso que será necessário nos aproximarmos do pensamento como rastro/resíduo, de um não sistema, de pensamento que não seja nem dominador, nem sistemático, nem imponente, mas talvez um novo sistema intuitivo, frágil, ambíguo, que convenha melhor a extraordinária complexidade e a dimensão de multiplicidade no mundo no qual vivemos" (GLISSANT, 1996, p. 29) .

Cabe ressaltar, que o pensamento de Glissant irá reverberar em toda a pesquisa deste trabalho, moldando uma espécie de cartografia do rastro na qual não se almeja compreender o objeto de estudo de modo totalizante, mas nos seus fragmentos. Produzindo, com isto, uma escrita errática que mais refrata do que condensa. Nesta lógica, a cartografia dos rastros agencia os filmes por determinados gestos que se sobressaem nas obras, mais do que por uma leitura geral de cada obra. Neste agrupamento de gestos, colocaremos em vizinhança filmes sem centro específico, nos quais os gestos de uns se conectam com os de outros, compõem arquipélagos (GLISSANT, 1996), mais do que

ilhas, em um *movimento comum*, que será traçado a cada capítulo. Este traçado se desenha como a imagem do arquipélago no qual: “Todo pensamento arquipélago é pensamento do tremor, da não presunção, mas também da abertura e da partilha” (GLISSANT, 1997, p. 231). Desta forma, a cada parte da dissertação, haverá um encontro de filmes que são ligados por gestos estéticos que se aliam e se conectam, povoando um mesmo arquipélago de discussões comuns. Estes arquipélagos são como ramos do rizoma, cada um produz um movimento que levará a uma direção. Juntos não necessariamente se juntam em uma conclusão final, podem inclusive se subtrair, se contrariar e até se encontrar. Com efeito, a soma destes arquipélagos de filmes reunidos em cada movimento permite ter uma leitura constelar sobre as escritas periféricas. O intuito desta investigação, portanto, não é esgotar as possibilidades de interpretação, nem as universalizar; ao contrário, pretende-se o movimento no compasso das partituras sugeridas pelos filmes. Como se a pesquisa engendrasses os gestos que os filmes procuram ampliar e transmitir. Tendo em vista essa proposta, colocamos o seguinte questionamento: como o cinema pode se inscrever no próprio movimento sem encerrá-lo? Como estes filmes, realizados em espaços das periferias, nos trazem imagens que combatem, sem sucumbirem à condição de vitimismo e imobilidade? Em que medida o *corpus* de filmes desta pesquisa contribui estética e politicamente para o movimento de invenção das periferias contemporâneas?

Cartografia dos rastros por capítulo:

O primeiro capítulo desta cartografia irá se debruçar no movimento cuja inscrição se faz nos encontros, nas travessias entre mundos, na produção de pontes, porém não se esquiva de lidar com os impasses destes abismos. Desta forma, a pesquisa se voltará para analisar como o cinema tem encontrado estratégias para ultrapassar as linhas abissais onde prevalece a lógica da apropriação e violência diante da alteridade. O termo *linhas abissais* foi cunhado por Boaventura de Souza Santos, e sua característica principal é “a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha” (SOUZA SANTOS, 2007, p.01). Esta ideia servirá como norte ao longo do **capítulo I**, no qual iremos partir de um recuo histórico, trazendo à tona diferentes procedimentos do cinema, para debater, problematizar e encontrar pistas para pensar como o encontro com “o outro” se inscreve no movimento. Não se pretenderá, com isto, afirmar, mas perceber os rastros que as obras propulsoras de novas estéticas periféricas deixarão neste trajeto. Tal recuo nos permitirá

avançar para o contemporâneo, aliados novamente ao *pensamento rastro* de Glissant. Nesta perspectiva, por meio do diálogo analítico entre *Baronesa* (2017) e *A vizinhança do tigre* (2013) pretendemos perceber como estes filmes criam um terreno compartilhável com os sujeitos periféricos filmados, levando-se em consideração seus rastros, não a apreensão totalizante do outro. E, nesta lógica, nos perguntarmos de que forma estes filmes trabalham com direito à opacidade do sujeito filmado – equilibrando-se, assim, na escuta e no movimento de encontro, como uma coreografia que não se sabe e nem saberá ter fim, mas que continua a dançar na batida dos corpos. Ambos os filmes são realizados em Contagem, uma periferia próxima de Belo Horizonte, e optam por não filmar fora deste território, de forma a criar um recorte da rotina destes moradores no horizonte de suas moradas. Além deste aspecto comum geográfico, os filmes se aproximam pela escolha da abordagem estética, cuja encenação do real se dá no encontro com os sujeitos filmados, se utilizando de poucos artifícios para construção da escrita fílmica. Neste ponto, iremos refletir junto ao teórico Jean-Louis Comolli e com os escritos sobre cinema de Pedro Costa sobre como o movimento com alteridade se dá no impasse entre visibilidade e invisibilidade das vidas periféricas diante das cenas de violência compartilhadas pelos sujeitos filmados. Embora distintos em muitos pontos, os filmes encontram afinidade e distanciamento no modo como se moldam e se contaminam pela *mise en scène* do outro na medida em que se aproximam dos personagens, balizando-se entre a ética da opacidade aliada ao pensamento rastro e o regime de transparência. Nas palavras de Rolnik: “Neste tipo de relação com o mundo, novos blocos de sensações pulsam na subjetividade-corpo na medida em que esta vai sendo afetada por novas experiências da variada e variável alteridade do mundo”⁵(2012, p. 05).

O **capítulo II** desta cartografia irá se debruçar sobre como determinadas propostas estéticas do cinema brasileiro contemporâneo têm tratado de incorporar elementos fantásticos, delirantes, absurdos, a partir da relação com o território. Tais elementos desgarram do solo e sugerem um movimento de desterritorialização na espessura fílmica. Esta análise será realizada em uma aproximação entre os filmes *Quintal* (André Novaes, 2015) e *Filme aborto* (Lincoln Péricles, 2015), que utilizam estes desvios para o fantástico para criar imaginários sobre a periferia urbana, atravessando a fronteira entre real e o imaginado. Sobre este gesto fabular, Gilles Deleuze irá afirmar que: “o que opõe a ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste

uma memória, uma lenda, um monstro.”(DELEUZE, 1985, p. 183). Tal elaboração propõe pensar como este desvio delirante encontra abrigo na produção do cinema contemporâneo brasileiro, no qual a figuração do sujeito periférico, bem como sua condição periférica, está em processo de invenção, em mutação. Nesta perspectiva, propomos relacionar a noção de *Delírio* (2017, p. 303) elaborada por Lapoujade, com os escritos de Glauber Rocha sobre *Transe*, após ter sido desdobrado por Ivana Bentes. Neste capítulo, o pensamento de Lapoujade nos interessa na medida em que se procura entender *o delírio* não como um acontecimento deslocado do tempo e do espaço, tampouco como condição da psique, ou um gesto alienante, mas na sua dimensão coletiva e desterritorializante, que advém do contato com a terra. Já a ideia do *transe* é efeito de uma condição macropolítica que se manifesta no corpo ou na imagem, desestabilizando as relações sensório-motoras. Este gesto ativa um corpo nômade, disforme, se descentralizando do indivíduo, variando em novas formas periféricas. Tais formas ampliam as possibilidades de invenção destes sujeitos, assim como sugerem outros modos de repovoar o território de Contagem (*Quintal*) e do Capão Redondo (*Filme de aborto*).

Porém, o que ocorre quando estas linhas que repovoam o território são obstruídas pelo aparelho do Estado? Como o cinema dá a ver, na espessura da imagem e do som, o controle destes percursos quando os personagens periféricos se lançam no trajeto centro-periferia? **No capítulo III**, o movimento será diretamente relacionado; a condição da mobilidade urbana, e a interrupção; as práticas de controle do aparelho do Estado previstas na materialidade da imagem. À princípio, nos concentraremos na análise dos filmes *Deus* (2017), de Vinicius Silva da Zona Oeste de São Paulo, *(In)consciência Negra* (2018), o filme de Jéferson da favela da Maré. Nestes dois primeiros curtas, os personagens periféricos experimentam a circulação pela cidade entre periferia-centro. Já no outro curta, *Calma* (2018), de Rafael Simões, filmado em uma ocupação no Rio de Janeiro, os personagens não circulam; estão quase imobilizados diante da interrupção do aparelho do Estado e sua ameaça de remoção. Os três curtas têm em comum um trabalho de encenação do real, entre o vivido e o fabricado, entre o real e performance. Para acompanhar a reflexão destes filmes, nos debruçaremos nas pistas oferecidas por Mbembe no livro *A crítica da razão negra*, no qual o autor irá investigar como os dispositivos de controle do Estado reatualizam as práticas coloniais – e, com isto, tratam de fixar e demarcar a mobilidade desta parte da população, principalmente negra, como garantia de segurança do Estado (MBEMBE, 2016, p. 74.). Diante disto, cartografamos *o movimento e interrupção* nos curtas citados nas seguintes diferentes modalidades

presentes na materialidade da imagem: obstrução, repetição, intervalo-pausa, desafio da obstrução. Analisaremos, assim, como cada filme opera com movimento quando interrompido. Já na segunda parte deste capítulo – *movimento em interrupção* – adentraremos outro regime de imagens, a ficção científica. Cabe ressaltar que o **capítulo III** se arrisca ao reunir, sobre o mesmo problema-teórico, filmes cujos procedimentos estéticos são bem distintos; o que parece comum neste agrupamento são os gestos dos filmes, não as abordagens. Sendo assim, nos interessa observar como *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós e *Tremor Iê* (2019), de Elena Meirelles e Livia Paiva, se lançam ao imaginar a periferia sobre a ótica da distopia e, com isto, encontram novas formas para tornar visível a força repressora do Estado que inibe o movimento das vidas periféricas. Percebe-se, nestes dois filmes, um gesto de subversão da interrupção, ou seja, um levante diante da paralisia, tencionando o poder já instituído, para voltar a movimentar-se novamente pelas ruas da cidade. No entanto, ao longo do capítulo, nos parece relevante analisar como as estratégias das ficções distópicas e periféricas podem reforçar a imobilidade destes corpos, subjugando-os a uma atmosfera de desencanto e niilismo. O que nos leva a perguntar se estas escritas fílmicas, ao fim, produzem movimento ou perpetuam o estado de imobilidade. Tal questão será problematizada neste **capítulo III**.

No **capítulo IV**, a cartografia do rastro traçada até aqui irá partir dos filmes *Mundo incrível remix* (2014)⁶, de Gabriel Martins e *Filme dos outros* (2015), de Lincoln Péricles. Filmes que embaralham as fronteiras entre o dentro e o fora, entre o centro e a periferia, entre o experimental e o hegemônico. Pretende-se, aqui, investigar as imagens da periferia que produzem uma máquina de apropriação. Neste *movimento*, não há o purismo, nem a distância justa, nem se pretende tornar visível somente o que se encontra no território, mas amalgamar o quintal de Contagem com o universo estrelado de uma imagem da internet, imagens amadoras de viagem à Tailândia com o dinamismo das novas mídias, as gambiarras com os efeitos especiais caseiros, a música de Beyoncé com a estética do funk. Tudo sem que esta mescla leve ao apagamento ou ao silenciamento, assumindo a condição arriscada, porém inventiva, do gesto antropofágico, ou seja, roubando do inimigo para reterritorializar com outros elementos. Neste sentido, será relevante trazer para este debate o texto de Suely Rolnik sobre antropofagia, a fim de perceber os efeitos possíveis desta digestão do inimigo, nem sempre aprazíveis. Acrescentaremos a esta

⁶ Link do filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=93BLWaPOqXY>. Acesso em: 15 set. 2019.

costura os escritos recentes de Denilson Baniwa, artista e curador indígena que, junto à Pedro Gradella, propõe uma releitura deste movimento na exposição Reantropofagia: “Antropofagia agora é o devorar de tudo o que existe sem usar talheres franceses, aquilo que a utopia modernista não deu conta, diga-se de passagem”. A partir desta reflexão teórica, caberá diferenciar os modos como cada filme opera com esta apropriação, logo, teremos como norte dois conceitos elaborados por Rancière no livro *O destino das imagens* (2003, p. 66), no capítulo “Montagem dialética e montagem simbólica”. Neste livro, o autor dedica-se a descrever duas formas distintas de se apropriar e reunir imagens heterogêneas, promovendo outros encadeamentos improváveis entre som e imagem. Em síntese, a primeira forma pode ser vista no curta *Filme dos outros*, de Lincoln Péricles, cujo dispositivo é recolher imagens de celulares roubados. Nesta montagem, o gesto final do filme nos leva a uma leitura dialética da obra, criando uma espécie de conflito entre os heterogêneos. Já no curta *Mundo incrível remix*, a montagem se dá de modo a criar um terreno de co-pertencimento entre o fora e o dentro, sem frisar os embates.

Cabe frisar que estes movimentos não são sistemas fechados, não são blocos rígidos e fixos, independentes uns dos outros; não se trata de separá-los como se não houvesse uma porosidade entre um filme e outro, entre um gesto e outro. Por exemplo, inscrevemos os longas *Branco sai, preto fica* e *Tremor Iê no movimento em interrupção*, o que não significa que também não poderiam estar inscritos dentro do *movimento de delírio* ou no *movimento de apropriação*. Assim como o curta *Admirável mundo remix* está inscrito no *movimento de apropriação*, mas poderia também estar no *movimento de delírio*. Em suma, podemos dizer que os filmes deste *corpus* não se fecham em único movimento, mas também sugerem gestos que poderíamos encontrar em outras linhas.

Por fim, no último capítulo, adentrarei outro aspecto da cartografia, convocando uma dimensão empírica para pesquisa. Compartilharei as reflexões acerca do processo de *Um filme de verão* (2019) do qual fui diretora. Neste capítulo, escrevo algumas notas sobre o processo do filme a fim de investigar como criar estratégias para detonar processos subjetivos e experiências sensíveis que afirmem as potências dos sujeitos filmados – e também a minha própria, admitindo também a condição de precariedade destas vidas.

Considero importante deixar claro que *Um filme de verão* é um ponto de partida para esta pesquisa sobre as margens. Me aproximei dos personagens deste projeto, moradores da zona periférica no Rio de Janeiro, a favela de Rio das Pedras, quando fui professora de cinema em escola pública no projeto “imagens em movimento”. Após esta

imersão, este encontro virou um longa-metragem que partiu da criação de espaço comum onde o cinema era o nosso ponto de convergência. Passei, então, a refletir sobre como o cinema pode dar a ver as vidas periféricas sem impor-lhes tanto um ponto de vista e também, sem se referir a algo já dado, como filmar estes personagens das periferias não só sob o modo que ele se apresenta para nós, mas dando a ver e escutar, os afetos que pedem passagem, as possibilidades que os atravessaram? Este longa me despertou para tais questões e produziu as primeiras faíscas para esta pesquisa. Com isto, veio o desejo de pesquisar com outros filmes e autores pistas para pensar como o cinema brasileiro contemporâneo dá a ver as possibilidades de imaginar as periferias no Brasil.

Porém, esta pesquisa procura se aproximar deste objeto de estudo, sem buscar conceber uma estética da periferia. Para isto, opta-se por uma metodologia capaz de fazer saltar perguntas, traçar caminhos, desenhar gestos incidentes a fim de tornar visíveis novos imaginários sobre a periferia e, também sobre o Brasil contemporâneo. E, muito embora se aposte na ideia de movimento, as periferias não são consideradas como dispersão ou como a utopia da pluralidade. Ao contrário, ao inventariar estas categorias tomamos o cuidado de aglomerar propostas fílmicas, gestos consistentes e também contraditórios, por vezes até dissensuais, que se agregam por gestos em comum. Por isto, este trabalho procura cartografar os movimentos, mais do que classificá-los; colocá-los em vizinhança, mais do que elegê-los como obras unânimes diante de outras, multiplicar as possibilidades de ver as periferias no cinema, mas do que universalizá-la em uma imagem ou conceito. O desafio desta investigação, portanto, é apresentar as possibilidades e fazer saltar as potências destes filmes a fim de deixar emergir os lampejos capazes de engendrar novas leituras sobre as periferias. Nesta perspectiva, não se procura encontrar um centro convergente entre estas obras, mas ampliar sensivelmente o repertório de imagens das periferias produzidas ao longo dos dez últimos anos. Imagens produtoras de movimento aberrantes em meio a um contexto por onde transita a impossibilidade, a paralisia, a opressão e a invisibilidade. “Deflagrando existências que farão emergir outros territórios e sujeitos de enunciação” (PIPANO, 2019, p. 245). Pois, em síntese, estes filmes nos dão fôlego para imaginar o presente a partir de uma cartografia descentralizada, periférica. Devolvem neste percurso alguma crença no mundo ao convocar através do cinema transes, delírios, imaginários destes territórios, longe dos clichês e estereótipos, que ainda guardam seus mistérios.

Nesta perspectiva, os filmes desta pesquisa não desejam descobrir, nem revelar as periferias, mas trazem à tona os rastros de experiências sensíveis e olhares sobre as

idades sem buscar apreendê-las. Rastros que fazem saltar potências que extrapolam nossa vivência ordinária, nossa existência corriqueira, nossa normalidade cotidiana. Rastros e rostos que nos permitem ver Belo Horizonte pelo ponto de vista de uma família de Contagem que se vê diante de um objeto estranho, espacial no Quintal. Rastros sobre os quais vemos São Paulo pela experiência precária, porém inventiva dos jovens do Capão Redondo. Rastros que nos permitem olhar para o Rio de Janeiro sobre as texturas visuais de um jovem morador da Maré na travessia pela cidade até ser interrompido pela polícia. Rastros de um grupo de mulheres de Fortaleza sob um futuro distópico, que compartilham suas dores e se levantam frente ao Estado autoritário para roubar os restos mortais da ditadura de Cunha. Rastros e resíduos que nos mostram que o tempo da ditadura não cessa, retorna com outros vestígios.

CAPÍTULO 1: MOVIMENTO COM ALTERIDADE.

Trata-se, aqui, de avaliar o quanto se suporta, em cada situação, o desencantamento das máscaras que estão nos constituindo, sua perda de sentido, nossa desilusão. O quanto se suporta o desencantamento, de modo a liberar os afetos recém-surgidos para investirem outras matérias de expressão e, com isso, permitir que se criem novas máscaras, novos sentidos.
(DIDI-HUBERMAN⁷)

1.1 Por um pensamento pós-abissal

Para Boaventura de Souza Santos, a característica principal de um pensamento moderno abissal “é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha, para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não dialética.” (SOUZA SANTOS, 2007, p. 01). Nesta perspectiva, consideram-se os modos de vida do outro lado da linha como inexistentes, invisíveis e excluídos, como frutos de um sistema-mundo que escolhe o que tornar visível ou invisível, o que se constitui como saber e o que não se constitui como um saber. O abissal, como define o autor, é a criação de linhas que delimitam e separam os espaços, a circulação de saberes, e jogam as vidas ao silenciamento das margens. Nesta lógica, o outro lado da linha “É o território sem lei, fora da lei, o território do a-legal, ou mesmo do legal e ilegal de acordo com direitos não reconhecidos

⁷ HUBERMAN, 2016, p. 04.

oficialmente.” (SOUZA SANTOS, 2007, p. 07). O abissal produz formas de olhar que reforçam ora a fascinação pelo outro, ora o medo, referindo-se a um mundo já construído e irreversível, imobilizando a imagem do jovem, da mulher, do trabalhador periférico, como um enunciado já dado. A manutenção desta máquina abissal condiciona as imagens das periferias a molduras prontas, muitas vezes ligadas à ilegalidade e à marginalidade, ou seja, imagens que se relacionam com uma dimensão da violência, cujo destino reservado aos sujeitos periféricos é fatalista. Tal lógica reforça as imagens dos sujeitos periféricos(as) sempre como “o outro”, destituindo-os de uma subjetividade, tomando-os como incapazes de mobilização do seu próprio destino, reféns de uma história que já foi plantada sobre eles⁸.

Cabe frisar que, nesta pesquisa, buscamos circunscrever como imagens das periferias são formas de conceber os processos subjetivos dos personagens, assim como seus agenciamentos com o território. Entendemos, portanto, subjetividade como uma produção do sujeito, que não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo” (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 31). Que implica em uma produção incessante que acontece a partir dos encontros com a alteridade. Essa produção de subjetividades, da qual o sujeito é um efeito provisório, mantém-se em aberto uma vez que cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os elementos de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas trocas uma construção coletiva viva. Pode-se dizer, então, que os múltiplos componentes de subjetividade se difundem como fluxos que percorrem o meio social, dando-lhe movimento. Nesta dinâmica, do qual propõem Suely Rolnik e Guattari, os processos subjetivos ou de subjetivação são sempre coletivos, frutos dos agenciamentos com o território, mas também com o contexto, com a religião, com os deslocamentos, com o Estado, com a dimensão imaterial da vida, entre outras. Formam conexões sempre heterogêneas que não condicionam para um fim, mas precipitam movimentos que insistem em mesclas e desvios.

Diante disto, nos perguntamos como encontrar uma dança entre quem filma e quem é filmado sem sufocar a subjetividade do outro, abrindo-se a uma experiência sensível na qual torna-se possível emergir outras alteridades inesperadas desta relação. E como, deste modo, diminuir o abismo entre mundos tão abissais (centro-periferia) e

⁸ Cabe ressaltar que, no campo do cinema, a máquina abissal não está só na produção das imagens, vai desde a historiografia à indústria, do plano da narrativa até os modos de circulação das obras, assim como na forma como as produções acadêmicas e as políticas públicas abrem pouco espaço para que realizadores, pensadores e artistas periféricos se viabilizem no campo da produção audiovisual. Embora tenham se multiplicado as possibilidades, atualmente, vemos também um retrocesso das políticas públicas que tendem a apartar mais estas linhas abissais.

partilhar a ideia quase utópica de um mundo pós-abissal? Neste capítulo, trataremos de investigar como o cinema tem colaborado para transpassar as linhas abissais onde prevalecem a lógica da apropriação e violência diante da alteridade. Próximo ao que sugere Cezar Migliorin: “Se desejamos o movimento, se buscamos entrar na variação do todo, ali onde os processos subjetivos se forjam, não podemos buscar os pontos fixos, as estabilidades, mas, como os surfistas, escorregar nas dobras que não nos pertencem (MIGLIORIN, 2019. p.10.).

1.2 Recuo histórico; noção do outro; marginalidade.

Para avançar esta questão faremos um breve recuo histórico para traçar um caminho que propõe refletir acerca de regimes e propostas estéticas de cinema que se inscrevem neste movimento de alteridade. Optamos por iniciar este debate a partir dos escritos de Cristian Leon que investigam a noção de marginalidade, relacionada à periferia, na América Latina. Para o autor, cabe entender a marginalidade não como uma condição isolada, “mas como um fenômeno generalizado que implica compreender as múltiplas exclusões que se produzem frente à cidadania, ao direito, a linguagem, a moral e as práticas religiosas e comunicativas, estas exclusões estão acompanhadas dos mecanismos de exploração econômica”. (LEON, 2005, p. 12). No ensaio “Cine marginal: realismo sujo e violência urbana”, Cristian Leon procura entender “o que significa falar sobre marginalidade no mundo contemporâneo” (2005, p. 40). Como percebe o autor, a noção de marginalidade surgiu ao longo dos anos 1950 e 1960, sendo utilizada para abordar uma população que vivia às margens das cidades:

O cine da marginalidade reintroduz na cena pública aqueles sujeitos incompletos negados pelo discurso da modernidade, e gera um retorno do oprimido pela ordem social e cultural. Sua vocação por visualizar o marginal planta uma ruptura simbólica que reintroduz no imaginário coletivo aqueles restos que ficaram excluídos da constituição da sociedade. (LEON, 2005, p. 31)

O autor irá escrever que, por um lado, o cinema da América Latina dos anos 1980/90 tornam visíveis os sujeitos marginais até então invisíveis e, no mesmo gesto, trata de representá-los sempre por meio de uma associação à violência, ao crime, ao mundo da ilegalidade. Para Leon, o cinema latino-americano tem realizado esta tarefa constante, tentando criar personagem onde a subjetividade está relacionada a pobreza e exclusão, como irá pontuar: “Os pobres eram representados através da linguagem e dos

códigos narrativos da cultura hegemônicos, com um mirada exterior que lhes confinava à negatividade do estereótipo ou à positividade da visão paternalista”. (LEON, 2005, p. 25). Para o autor, parece não ser suficiente o ato de apenas tornar visível uma condição periférica a partir de uma visão essencialista: “Esta visão é incapaz de movimentar as múltiplas possibilidades de vê-los, pois acaba por encaixar estes sujeitos em determinados modos de representação relacionados à violência e à vitimização que “confinarão o sujeito marginal à ignorância, ao fazê-lo, terminarão por afirmar a matriz do pensamento colonialista que pretendem contestar”(LEON, 2005, p. 11). Tal visão parte de um pensamento moderno surgido nos anos 1950/60, no qual a “marginalidade era compreendida como algo a ser erradicado materialmente, um sintoma que teria uma cura simples: remoção das favelas e construção financiada pelo governo de moradias adequadas de baixo custo” (PERLMAN, 1977, p. 136). A propagação deste discurso produz um “mecanismo de perpetuação” (PERLMAN, 1977, p. 136) do *status quo*, que colabora por culpar os pobres da sua condição de vulnerabilidade sócio-financeira. Produz, com isto, um discurso da hipercentralização no sujeito, responsabilizando-o pelas mazelas da sua vida. Tal proposta reforça, no presente, um modelo meritocrático e neoliberal. Tal modelo culpa aqueles que estão às margens pela própria vulnerabilidade social, como se essa condição de vulnerabilidade fosse exterior às vidas e aos agenciamentos sociopolíticos. Esse modelo de hipercentralização do sujeito é pautado para atender aos modelos binários que o antecedem, como as polaridades eu/ outro, centro/periferia, eu pai/mãe, homem/mulher, lei/transgressão, lei/marginalidade, família/mundo, privado/público, indivíduo/sociedade.

Cristian Leon (2005) irá retomar uma análise de filmes do final dos anos 90 ao início dos 2000, tais como: *Cidade de deus*(2002) de Fernando Meirelles *Vendedora de Rosas*(1998) de Víctor Gaviria, *Amores Bruto*(2000) de Iñárritu, que trazem à tona personagens periféricos, atrelados à ideia de criminalidade, periculosidade, delinquência. Tais filmes citados mostram, segundo o autor, a vida destes personagens marginais com visão paternalista e transformadora, também se despojando de um discurso sociológico. “Uma visão que não aceita, nem condena a violência”. (LEON. 2005. p.29.). Como podemos ver no filme *A vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria, um dos filmes analisados por Cristian Leon, cuja a abordagem estética opta por uma câmera inquieta que segue os personagens nas vielas de uma favela na Bolívia. A inquietação da câmera não permite que o espectador tome distanciamento dos personagens filmados; ao contrário, aproxima-se destes sujeitos determinados por uma condição espacial periférica. Dito com outras palavras, as crianças dessa periferia da Bolívia sofrem com a violência

oriunda da família, logo, preferem a rua como espaço de afeto e liberdade à casa onde moram com os pais. No entanto, não escapam do contexto de violência e viram vítimas de um sistema capitalista. Sistema que periferia os empurra para o tráfico e o consumo de drogas, detonando em uma tragédia fatalista. Um desses casos é o da protagonista Mônica, uma criança de doze anos que, abandonada pela família, vive na rua, mas tem o destino traçado pela morte prematura, logo após consumir “cola” e delirar com a presença da avó falecida. Mônica se vê em meio a um conflito entre gangues no bairro e acaba sendo a vítima, assassinada pela violência do bairro periférico. A opção pelo fim trágico de uma menina de doze anos, abandonada, moradora da periferia da Bolívia, sobrepõe as possibilidades de existência da vida destas crianças à ordem fatalista; ou seja, uma das leituras do filme estaria pautada na premissa de que a morte é o que aguarda as crianças periféricas se estas não se “curarem” da marginalidade, como mostra a narrativa do filme. Assim, o filme insinua que a pobreza desta menina e de tantos outros se dá devido ao abandono das famílias que não cuidaram dos seus filhos, responsabilizando apenas este núcleo-familiar por esta condição de insubmissão e, conseqüentemente, pela marginalidade e pela tragédia.

A vendedora de rosas, portanto, não mostra a vida que se anuncia, a vida que pede passagem, mas a morte já anunciada, corroborando o discurso que retoma as linhas abissais, organizado sob a égide de um regime representativo da arte (RANCIÈRE, 2012) que trama por territorializar a violência como um aspecto isolado da periferia. Para Rancière, o regime representativo da arte é subjugado pela lógica do encadeamento narrativo e da verossimilhança, que tende a acomodar a abordagem estética a uma realidade. Desta forma, o regime representativo persegue um princípio de correspondência da realidade, cujos efeitos da imagem já são antevistos, partindo de um “cálculo determinável para o espectador” (RANCIÈRE, 2012, p. 74). Tais narrativas estruturadas sobre esta lógica reintroduzem a imagem da criança periférica no cinema, mas a fim de produzir um efeito-consenso no espectador, que, diante destas imagens, só percebe um destino fatalista e violento para as crianças. Como referimos, para Cristian Leon, estes filmes são a expressão da *pornomiseria*, ou seja, alimentam “a pulsão voyeur” do espectador, sustentando fins comerciais por meio de uma fascinação pela pobreza e pela miséria que subjaz nos desejos do cidadão (LEON, 2005, p. 77). Deste modo, *A vendedora de rosas* acaba por produzir uma sensação de pena no espectador diante da vida trágica da criança, cujo destino é irreversível, já está sedimentado e o futuro, se não é fatal, beira o impossível. Este regime tem como função classificar, ver, avaliar, a partir de uma perspectiva classificatória, ordenando a distribuição do sensível. Em outras

palavras, trata-se de manter as hierarquias, os abismos entre o espectador e os sujeitos filmados, valendo-se de uma relação direta e consensual “entre a produção das formas de artes e a produção de um efeito determinado sobre o público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 58). Um regime que se orienta segundo molduras e expectativas gestadas em função de uma organização desigual entre as partes.

Nas palavras de Leon: “O cinema da marginalidade se constrói em uma tensão permanente entre a livre flutuação do significado (sua disseminação) e a necessidade de fixá-lo (seu essencialismo) que impera nos regimes representativos como mecanismo de administração do significado” (2012, p. 40, tradução nossa). Tal modelo representativo (RANCIÈRE, 2012) engessa o surgimento de novos processos subjetivos, contribuindo para estancar o movimento. Esta fixidez, como escreve Ivana Bentes, tende a isolar as periferias em um mundo apartado, em guetos de pobreza:

Nessas “reservas de mundo” em que se tornaram os territórios da pobreza, nichos, guetos. Lugares que, pelas mais diversas razões, não podem ser pensados apenas como o signo mais visível do colapso social, da crise do Estado, e da crise da própria racionalidade e planejamento urbanos. Muito menos podem ser reduzidos à *doxa* dos “espaços partidos”, com “ilhas” de riqueza e funcionalidade de um lado e territórios “apartados”, como se fosse possível isolar partes do tecido urbano em guetos incomunicáveis. Essas reservas de mundo, esses territórios heterogêneos, são lugares de produção do sensível, de espaços e tempos, de formas que ultrapassam em muito o debate sobre os “temas”, informações e personagens dos documentários. (BENTES, 2010, p. 5)

Como bem elabora Ivana Bentes, esta lógica procura enquadrar estes territórios como “reservas de mundo” e, com isto, termina por simplificar o debate, isolando estes territórios e personagens do contexto colonial capitalista, no qual se condicionou tal violência. Tais narrativas têm como efeito isolar estes territórios e aloca-los nem uma previsível distribuição do sensível. Alimentando o rito do espetáculo, capaz de produzir uma linha reta que vai da imagem ao espectador, sem nenhum desvio de interpretação ou sensibilidade. Como já referido, Cristian Leon indica que “a *pornomiseria* joga com uma pulsão *voyeurista* do espectador”, explorando comercialmente essa fascinação pela violência e pela obscenidade da pobreza que subjaz “no desejo do cidadão e do consumidor” (2005, p. 78). Esta objetividade do espetáculo, como já tão bem notado no ensaio *Cosmética da Fome*(2001) de Ivana Bentes, incita uma sensação de impotência e conivência no espectador, que se vê de mãos atadas diante das imagens, que apontam para um único fim – a marginalidade trágica e, portanto, a imobilidade da vida. Como visto no filme de Gaviria, a criança periférica se torna fruto da violência do território, sem

qualquer referência externa aos aspectos históricos e sociais que oprimem estes espaços e sem qualquer possibilidade de desvio.

Tais estéticas encobrem as subjetividades sobre o regime do espetáculo e do excesso de violência e, com isto, paralisam, separam, apartam estes sujeitos mais vulneráveis da esfera do sensível (RANCIÈRE, 2005). Frente a estas narrativas⁹ da *pornomiseria*¹⁰ não há como o espectador intervir ou se mobilizar diante de uma realidade que se apresenta sem saídas. Tal operação acaba por afastar qualquer aproximação de uma esfera comum entre os espectadores e os moradores das favelas, reforçando a separação entre esses mundos abissais. Aqui, o cinema ensaia a separação, ou seja, classifica, codifica e fixa as imagens das periferias em modelo já previsto. Um modelo

⁹ Cabe lembrar que tais narrativas não se deram apenas no cinema dos anos 90 e início dos anos 2000. Podemos ver a continuidade deste regime representativo seguindo a lógica do espetáculo em filmes como *Roma* de Afonso Cuarón, *Alemão*(2014) de José Eduardo Belmonte, *Tropa de Elite I e II*(2007 e 2010) de José Padilha. E, a recente série *Sintonia*(2019) dirigida por Kondzilla, que diferencia dos demais pois desdobra e complexifica outras camadas personagens, no entanto, ainda obedece dos códigos de regime representativo da arte.

¹⁰ Cabe nota longa sobre o curta-metragem de Luis Ospina e Carlos Mayolo, *Agarrando el puebo: Os vampiros da miséria* (1977), que endossa a crítica da pornomiseria. O curta satiriza esta abordagem, mostrando o processo de filmagem de dois diretores latino-americanos nas ruas de Cali, na Colômbia, à procura de cenas de pobreza. Neste processo, os diretores, também atores do filme, pedem para os moradores de rua repetirem algumas vezes as cenas, expondo o gesto antiético em jogo nesta abordagem documental. Os diretores escolhem fazer uma crítica à produção da mercantilização da miséria, aplaudidas por festivais europeus através de um tom irônico, como expõem em manifesto lido pelos realizadores, após a sessão de estreia do curta em um festival na França: *Que es la porno miséria?* Porém, ao denunciar o desejo urgente de captar a pobreza no seu estado mais subalternizado, nota-se que há um cinismo presente na realização deste curta, na medida em que os próprios diretores encenam as ações explorando a visibilidade da pobreza dos moradores de rua, reproduzindo as imagens que refutam no manifesto. O cinismo parece ser uma proposta estética ineficaz, pois não colabora para diminuir as linhas abissais, apenas as torna mais visíveis e, ainda, exime o próprio diretor de sua responsabilidade ética na feitura do filme. Produz um cinema de denúncia, mas no qual a própria denúncia parece se esvaziar na medida em que são reencenados os mesmos gestos criticados. Por isto, a ironia parece tão perigosa – porque gera um estado incômodo no espectador, que ora acha graça do que vê na tela, ora sente pena das pessoas vulneráveis filmadas nas ruas de Cali. Vladimir Safatle, na conferência “Cinismo no capitalismo contemporâneo (2017)”, irá dizer que no cinismo “o paradoxo deriva do fato de que uma concretização aparentemente contrária à intenção da norma que a gerou pode ser adequada a essa mesma intenção” (2018). Para o escritor, a opção pelo cinismo é um dos traços do capitalismo contemporâneo, que procura agir em prol do ocultamento de um sistema do capitalismo moderno que não pode assumir os seus segredos, recalando então seu lado sombrio. O cinismo é, assim, uma ferramenta de poder capaz de revelar o segredo do seu funcionamento, mas que continua a funcionar como tal, como elabora o pensador: “São práticas capazes de reduplicar a representação, tomando uma distância brechtiana daquilo que denunciam, tal como uma paródia” Sendo assim, esta lógica da negação do objeto acaba por reforçar a própria norma, e, com isto, demarcar as separações entre as vidas envolvidas no filme. Neste caso, o movimento de alteridade sai e retorna para o mesmo lugar do qual partiu, não se deixando contaminar pela escuta, pela sensibilidade de quem está sendo filmado, tomando novamente para si a apreensão do outro, classificando a sua medida prévia. Nestes casos, o cinismo como recurso de linguagem parece ser apenas um refúgio para o movimento, pois aplica uma prática dominante, assumindo o discurso antes recalado, tornando visíveis os mecanismos de poder entre quem filma e quem é filmado. Como diria Rancière: “A arte não consiste em transmitir mensagem, dar modelos e contramodelos de comportamento, ou ensinar a decifrar as representações” (RANCIÈRE, 2014, p. 55).

incapaz de suspender as sobre-codificações destes rostos, destas subjetividades e destes territórios.

1.3 Processos de singularização.

César Guimarães e Cristiane da Silveira Lima, no artigo “A ética do documentário: o rosto e os outros” (2007), sugerem pensar a relação entre quem filma e quem é filmado, trazendo à tona uma dimensão ética: “Se o documentário pode sustentar um gesto ético é unicamente no sentido que sua escritura não deve se fazer imediatamente: ao invés de avançar, de partir decididamente para a representação, ela deve permanecer atenta, à espera do Outro. (GUIMARÃES E SILVEIRA, 2007, p. 3). Pensando com Comolli, os pesquisadores irão defender que é preciso “dispor de meios para confrontar e desnaturalizar a representação que o envolve e o sufoca, que faz de seu rosto uma máscara que o torna indiferente, indistinto, dissolvendo-o em meio aos milhares de outros indiferenciados que povoam o espaço social”. (GUIMARÃES E SILVEIRA, 2007, p. 3). Neste sentido, os autores propõem criar estratégias para ir além da representação (espelhamento, mimese, narrativa, espetáculo) dos sujeitos filmados, mesmo que estes demandem a reprodução desta lógica¹¹. Desta forma, defendem uma percepção ética do documentário, atenta à escuta e ao movimento do outro. Capaz de produzir estratégias com o cinema para que as singularidades oprimidas superem o já vivido, já dado, detonando assim novos processos de singularização. “O que chamo de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro

¹¹ Os pesquisadores trazem um exemplo para ilustrar esta passagem. Analisam o filme *Jardim Ângela* (2006), de Evaldo Mocarzel, que filma as atividades de uma oficina Kinoforum. Os autores chamam atenção para um aspecto deste processo. Segundo contam, desde o início os participantes mostravam-se insatisfeitos com a representação que a grande mídia fazia da periferia, ao relacioná-la sempre com a criminalidade e a pobreza. Para os jovens, a oficina era uma grande oportunidade de mostrar também o lado potente da juventude. Como dizem os autores: “Tratam os sujeitos da periferia como uma massa homogênea, diluindo as nuances da vida social e reduzindo-os ao estereótipo, à multiplicidade de outros sem Rosto, à alteridade indistinta dos Muitos” (GUIMARÃES E SILVEIRA, 2007, p. 157). Durante a filmagem, os jovens lançam-se a esse desafio; porém, na hora de escolher os personagens e suas respectivas representações, Washington, um menino que gostavam muito do filme *Cidade de deus*, tira a camisa e mostra suas cicatrizes. A partir daí, decidem filmar a vida deste jovem que revela sua condição de vítima da violência no bairro e vai assumindo o lugar de bandido no filme. Os autores irão dizer que Mocarzel, no intuito de ceder espaço para o imaginário do jovem, acabou aderindo a esta representação, sem oferecer a ela nenhuma resistência, como argumentam: “No entanto, se por um lado isso é o que permite ao menino – que investe seu corpo e sua fala no projeto do documentário – realizar seu desejo, por outro, a imagem eleita por Washington para melhor representá-lo (para dar a ver seu Rosto), coincide com a figura estereotipada do bandido”(GUIMARÃES E SILVEIRA, 2007, p. 159).

particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados. (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 47).

Esta aposta dos pesquisadores se afina com a ideia de um regime estético da arte proposto por Rancière, isto é, entende-se aqui que a arte é um instrumento para reconfigurar uma nova paisagem do visível, do dizível e do sensível. Neste regime, o cinema se propõe não mais a registrar uma realidade, mas a criar novos ordenamentos, novas formas de embaralhar as partes para criar novos dissensos, novas perguntas. De acordo com esta abordagem, emergem subjetividades que ainda não encontraram espaço para existir, muitas vezes, restringidas por um contexto cerceador de liberdades. Os rostos não correspondem à representação de uma realidade subalternizada e dominada, são dotados de outras sensibilidades, transformando-se em outros, em processo que afirma sua condição de diferenciação, isto é, de movimento. Nesta aposta de Rancière, a arte, “apesar de não demandar nada de seus espectadores, insiste como presença que pode perturbar as formas sensíveis de uma comunidade (MIGLIORIN, 2015, p. 45).

No livro *Esferas da insurreição, notas para uma vida não cafetinada* (2018), Suely Rolnik escreve sobre como um novo modelo do capitalismo opera sobre o abuso à vida, restringindo a capacidade do sujeito de agir, sentir e criar. Para autora, vivemos sobre um regime colonial-capitalístico que se apropria não mais da força de trabalho, mas da própria vida, “mais precisamente de sua potência de criação, em seu nascedouro, sua essência germinativa, bem como da cooperação que tal potência depende para que se efetue em sua singularidade (ROLNIK, 2018, p. 32) Com isto, este regime se nutre mantendo a subjetividade reduzida em modelo de representação, a um código, a um algoritmo. Diante desta reflexão, cabe a nós percebermos aonde o cinema atua abrindo espaço para sensibilidades oprimidas, onde novos desejos e imaginários são forjados à revelia do estado de repressão. Desta forma, nos interessa observar como o cinema alia-se mais ao desejo de invenção do que à busca pelo regime de representação que fixa as identidades destes personagens. Pois, os personagens destes filmes já não querem mais ser o sujeito da miséria, da fome, nem da falta, mas o motor da criação destas narrativas sobre a periferia. Como bem notou Leda Martins Marques¹², professora de teatro na UFMG, na mesa de debate da 22ª mostra Tiradentes:

A gente tem a ilusão de que estamos inventando o ovo, inventa galinhando. Mas, na verdade, apesar de nós, em termos estéticos, ainda estarmos presos, a

¹² Esta fala de Leda Martins Marques foi proferida no seminário de encerramento da temática Corpos adiante na mesa “Performatividade e corpo-ficção” na 22ª mostra Tiradentes, janeiro, 2019. Na mesa estavam também Amarante Cezar, Cinthia Guedes e, como mediadora, Tatiana Carvalho Costa.

várias figurações do negro, não só do negro, é da mulher, é do indígena, do trans, é do gay, da lésbica, ou seja, de todos que são considerados pelo sujeito de poder como o outro de si mesmo e esse em si mesmo é tido como universal, então, todos os outros nunca vão ocupar esse lugar que é ficcionalizado e que é sempre uma posição periférica, numa posição subalterna e condicionada a esta modulação da imagem, que é esse que se considera universal que cria, isto é um sistema. A modernidade ocidental se institui assim. E no âmbito da construção mesmo da modernidade do século XV, esta é a configuração do outro e de todos esses outros, que aparecem como cativo estético¹³. O grande desafio é nós sairmos deste confinamento em gavetas que só faz bem ao sistema, para perpetuar o sistema. (MARTINS, 2019, p. 156)

Leda refuta o binarismo estruturante do sistema moderno e propõe pensarmos a partir de uma perspectiva mais transversal que rasura o sistema por dentro, implode os centros, tencionando as relações de poder, não a fim de reproduzi-las em espelho inverso, mas reconfigurando os mundos sensíveis. Diante deste aspecto, Leda sugere que *a noção de outro* se desprenda do *cativo estético* para se inscrever em movimento. Sendo assim, a mulher, a transexual, o índio, o homem negro não são categorias fechadas em uma unidade uniforme a ser apreendida, são diferenças em constante transformação, inventando-se em novas singularidades. Nem tampouco, são apenas *o outro* a ser filmado. São também sujeitos de autoria das próprias obras, reconfigurando as “apresentações sensíveis e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas, ritmos, construindo relações novas entre a aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação”. (RANCIÈRE, 2012, p. 64). Essa noção do outro em movimento, reconfigurando apresentações sensíveis e formas de enunciação, é algo que pode ser visto em vários filmes do cinema contemporâneo – como acontece nos curtas recentes *Chico* (2017), dos irmãos Carvalho, *Travessia* (2017), da Safira Moreira, *Deus* (2017), de Vinicius Silva, *Filme de Aborto* (2016) e *Filme dos outros* (2015), de Lincoln Péricles. Nesta pesquisa, iremos nos debruçar nestes três últimos, mais à frente, em outros capítulos. Deste modo, insurgem outras cartografias, escapando do confinamento totalizador, atento às potências que germinam, não enjaulando as vidas periféricas em tipos e devires já preconcebidos – mas propondo outras formas de conceber no encontro com sujeitos filmados.

A partir deste sobrevoo, iremos nos dedicar a investigar como o movimento com alteridade se dá em dois filmes contemporâneos; *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchôa e *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes. Filmes que abrem passagem para modulação dos sujeitos filmados, de modo a dar a ver suas singularidades e

¹³ A noção de *cativo estético* foi formulada por Cintia Guedes na 22ª mostra de cinema de Tiradentes, em 2019. Este termo será melhor desenvolvido mais adiante.

multiplicidades, cujo encontro com o vivido não está dado, é criado em conjunto, restabelecendo uma outra ordenação sensível através das imagens.

1.4 Noção de Outrem e ética da opacidade em *Vizinhança do Tigre*

O primeiro filme do qual iremos nos aproximar nesta análise será *A vizinhança do tigre*¹⁴, de 2013. O filme se passa em Contagem, uma cidade cuja localização está a 21 km da capital Belo Horizonte. Esta cidade consolidou-se com o desenvolvimento econômico e sua vocação industrial. Neste solo, Affonso Uchôa realizou o longa *A vizinhança do tigre* (2013), que aborda a vida de quatro jovens da periferia de Contagem. No filme, não vemos alusão à cidade ou à capital; a paisagem é preenchida pela geografia humana que habita um lugar entre o rural e o urbano, vielas e lajes sobre um chão de terra. Os personagens do filme, Juninho, Neguinho, Eldo, Adilson, sem perspectiva de vida, trabalham entre a informalidade do tráfico e os bicos na construção civil. Neste retrato, não veremos os jovens transitarem para a cidade, fazendo o percurso entre o centro e a periferia. A periferia é o centro do mundo deles. Permanecem neste bairro de Contagem, quase isolados de qualquer referência ao centro urbano e financeiro. Percebe-se que são raros os momentos onde o espaço é filmado isoladamente sem a presença dos protagonistas. Apenas Junin circula, que faz “os corre”, visita os outros companheiros, trabalha, cuida da mãe, cria pontos de interseção com outros moradores.

O filme se inicia com uma carta, o mesmo dispositivo utilizado por Pedro Costa no longa *Juventude em Marcha* (2006). A carta de Ventura, protagonista do filme de Costa, é sobre amor, sobre a sensação de exílio, escrita por um emigrante de Cabo Verde, que partiu do país. Já em *A vizinhança do tigre*, Junin lê a carta endereçada a um amigo que foi preso; o exílio, neste caso, é o encarceramento deste jovem periférico, como escreve o personagem:

Caro Cezinha filho da puta, você tá ligado que você é um cara muito importante pra nós e eu também quero te dizer que você é um cara que não merecia tá aí nesse inferno” e termina: “e de ruim aqui no bairro só os nóia roubando na alta pra quebrar na pedra, no mais tá tudo normal, agora é só lutar por dias melhores pra todos nós. Aí, segura a onda, valeu irmão? Tamo junto nessa caminhada, eu não vou esquecer de você, tô aguardando no salmo: paz, justiça e liberdade, é nós”. (Carta do Junin, trecho do filme *A vizinhança do tigre*)

¹⁴ Link para ver o filme: vimeo.com/katasiafilmes/vizinhaca senha: tigre2014.

Já nesta primeira cena vemos a manifestação de um afeto entre dois amigos que são atravessados pela violência do bairro. Neste primeiro momento, Affonso escolhe tornar visível a relação com o tráfico através do dispositivo carta. Esta mediação expõe a proximidade deles com o crime, mas também dá a ver outras camadas sensíveis deste personagem. Podemos dizer que a carta é um recurso que permite criar empatia, ao nos aproximarmos da dor dos personagens, mas também possibilita ver através da ética da opacidade a violência presente na vida deste personagem, ou seja, não vemos nenhum ato de violência em si, estes são apenas evocados pelo remetente da carta. Neste ponto, nos parece interessante trazer as reflexões do teórico e pesquisador da Martinica, Édouard Glissant. O autor sugere entender o direito à opacidade a partir de um pensamento do rastro/resíduo. Para o autor, este pensamento surge de uma cultura dos emigrantes negros para a América, que, diante das coerções coloniais, foram proibidos de exercer suas práticas culturais e religiosas e, com isto, sofreram com o apagamento da sua história. Mesmo diante desta opressão, ainda resistiram os vestígios desta cultura africana que aparecia através dos cantos, dos rituais, das falas gaguejadas. Estes elementos sobrevivem como rastros e na medida em que chegam em nova terra misturam-se a outras referências produzindo uma combinação inesperada, imprevisível como o Jazz e o Blues, ou poderíamos dizer, a Umbanda no Brasil. A partir desta observação, Glissant formula as ideias de um pensamento rastro/ resíduo. Para o autor, “é aquele que se aplica, em nossos dias, de forma mais válida, à falsa universalidade do pensamento de sistema”(1981, p. 12) E, acrescenta:

Penso que será necessário nos aproximarmos do pensamento do rastro/resíduo, de um não sistema de pensamento que não seja nem dominador, nem sistêmico, nem imponente, mas talvez um não sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento que convenha melhor à extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos. Atravessada e sustentada pelo rastro, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem drama em relação. A paisagem não é mais um invólucro passivo da toda poderosa narrativa, mas a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca. O rastro/resíduo não reproduz a verdade inacabada na qual tropeçamos, nem a alameda lavrada que se fecha sobre o território, sobre o domínio. É uma maneira opaca de aprender o galho e o vento, ser um si que deriva para o outro, a areia na verdade desordem da utopia, aquilo que não foi sondado, o obscuro da corrente no rio liberado. São ramificações. (GLISSANT, 1981, p. 43)

Tal reflexão de Glissant nos convida a olhar o filme *A vizinhança do tigre* como atravessado por uma poética do rastro, uma vez que o longa não busca se aprofundar nos personagens da periferia e nem esgotar as possibilidades de compreendê-los em modelos imobilizados e vitimizados. Ao mesmo tempo, que também não os reduz à imagem

paternalista da miséria e os agrupa como se fossem todos uma mesma massa destituída de desejos e subjetividades. Trata-se de perceber a presença destes rastros no filme manifestando-se ora no desejo de fabulação, ora como um corpo-violento. São diferentes fluxos de afeto que povoam o cotidiano desta juventude.

Veremos esta operação na cena em que o personagem de Neguinho está deitado no colchão do quarto e aparece Maurício, um amigo. Da janela, o amigo pede para ele encontrar uma blusa do grupo de rock *Kiss* no armário. Neguinho pega um cabide de roupa e transforma em uma pistola de 12 milímetros através da sua imaginação e diz: Vou explodir sua cabeça e mais de quem vai passar na sua frente, pode ser um policial e até um parente seu”. Maurício segue insistindo para o amigo procurar a camisa do Kiss, supostamente esquecida na casa dele. Neguinho não a encontra, e a fala deboche dá lugar a um desabafo com tom de raiva e violência: “Tem roupa nenhuma do Kiss aqui não! Kiss? Kiss? Cê tá vendo algum Kiss aqui, ô desgraça?!”. Nota-se que a cena é montada como uma ficção; os cortes juntam plano e contraplano. Há, portanto, um controle da *mise-en-scène*, mas há também abertura para a improvisação dos atores em cena, em “uma irmandade vital entre a forma e o mundo”¹⁵ (GUIMARÃES, 2014). Tal operação permite aos personagens operarem neste limiar entre a brincadeira e a violência latente, fazendo do cabide uma arma em potencial. Desta forma, a alteridade emerge através da abertura para a fabulação, como escreve Victor Guimarães na crítica intitulada *A juventude em marcha*, citando o filme de Pedro Costa.

A vizinhança do tigre persegue, desde o início e com verdadeira obsessão; não é uma narrativa, mas uma vibração misteriosa da experiência desses personagens, uma certa frequência do mundo que o filme cria incessantemente junto deles, mas nunca chegará a conhecer inteiramente (e ainda bem): esse tigre imenso e incógnito que tinge de negro o futuro, mas que faz também com que uma comparação entre cicatrizes de bala e facada possa se transformar em disputa lúdica; essa força telúrica que lhes contamina de uma energia inesgotável. (GUIMARÃES, 2014, p. 2)

Victor Guimarães traz à tona um aspecto interessante que subjaz toda a escrita fílmica: a dimensão fabulatória e sensível deste encontro. O movimento com alteridade não se contenta em simplesmente registrar ou observar estes jovens meninos periféricos, mas criar situações inventivas nas quais o que está em jogo é propor outras vivências e encenações. Como sugere Cezar Migliorin: “O cinema se insere como uma potência de

¹⁵ Crítica de Victor Guimarães ao filme *Juventude em marcha* na *Cinética* (2014). Link na bibliografia.

invenção intensificada de fruição estético/política em que a percepção da possibilidade de invenção de mundos é o fim em si”. (MIGLIORIN, 2015, p. 46). Neste sentido, pode-se dizer que a noção de outro está mais próxima do que Deleuze e Guattari elaboraram como *outrem*” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 27), ou seja, não mais como o “sujeito do campo, nem um objeto do campo, mas a condição sob a qual se redistribuem, não somente o objeto e o sujeito, mas a figura e o fundo, as margens e o centro, o móvel e o ponto de referência, o transitivo e o substancial”(DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 26). Em suma, *outrem* é a “condição sobre a qual passamos de mundo a outro” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 27). *Outrem* faz o mundo do passar. Neste compasso, *A vizinhança do tigre* opera dentro desta noção de *outrem* e, com isto, habita um espaço "entre" a presença da alteridade e as propostas do realizador ou realizadora. Uma zona aberta à invenção de novas possibilidades que se instaura no espaço “entre” o sujeito que filma e o que é filmado. Acolhendo a *mise en scène* do outro, em vez de se apoderar, de apreender o que está em vias de se transmutar em *outrem*.

Nota-se com maior intensidade este movimento na cena em que Junin e Neguinho estão juntos em um terreno baldio para catar mexerica. A cena se inicia com dois amigos saindo para passear; não há nada de inocente neste deslocamento. A câmera, que antes era estável, agora se movimenta com a entrada e a saída de Junin em quadro neste espaço em ruínas. Instaura-se uma tensão entre a brincadeira e a briga, diante destas duas ações o imprevisível pode surgir desta encenação. Nesse momento é como se o cinema forjasse um lugar onde é possível jogar entre quem está dentro e fora do quadro a um só tempo, entre o campo e anti-campo. A tensão entre o campo e fora de campo remete a um filme de faroeste, onde o perigo está à vista, mas não se concretiza. Eles encenam aquilo que não são; atores de faroeste, atiradores de filmes de *Bang-Bang*. É neste momento que o filme abre passagem para habitar *outrem* e convida os atores a experimentarem outros processos subjetivos, isto é, os personagens vivenciam uma outra experiência sensível que já pedia passagem no campo virtual. Podemos dizer que a violência aqui encenada não é um ato em si, é um modo de fabulação, um movimento que atravessa o desejo destes jovens, presente no linguajar e também na forma de fazer aliança entre eles. Nesta cena, a câmera também se movimenta junto a estes corpos, habitando um espaço “entre” a fixidez e a instabilidade, jogando e compartilhando esta tensão. *A mise en scène* modula diferentes intensidades que não sedimentam uma causalidade, mas somam experiências desta “vibração misteriosa da experiência” (GUIMARÃES, 2014, p. 03), no interior dos agenciamentos micropolíticos da periferia de Contagem. A fabulação também permite experimentar a suspensão de “qualquer relação direta entre a produção das formas de

artes e a produção de um efeito determinado sobre o público determinado. (RANCIÈRE, 2012, p. 58).

Cabe frisar também que a noção de “outrem” não corresponde à ideia de subjetividades fluidas, atendendo às demandas de um capitalismo volátil e líquido. Claudia Mesquita e André Brasil, no ensaio crítico “O meio bebeu o fim, como o mataborrão bebe a tinta” (2010)¹ sobre *Avenida Brasília Formosa* (2011) e *Céu sobre os ombros* (2011), distinguem estes dois movimentos:

Se a vida dos personagens não pode ser explicada ou narrada por meio de uma cadeia causal coerente, não se trata, por outro lado, de subjetividades fluidas, cujas “identidades” possíveis seriam tão numerosas quanto o são as ofertas e as demandas do consumo. Se os personagens parecem assumir papéis diversos, tantas vezes, desconcertando nossas categorias *a priori*, as passagens de um a outro não são nem coerentes nem fluentes. Elas não se fazem sem dúvidas, hesitações, sem angústia ou algum sofrimento. A imanência na qual os personagens vivem não é plana e se constitui asperamente, tanto pelas aflições da alma, quanto pela gravidade dos corpos. (MESQUITA & BRASIL p. 12 2010)

Em *A vizinhança do tigre*, embora as vidas se modulem em encenações que permitem aos personagens comprimirem intensidades diversas, também há a presença de cenas que convocam a gravidade da condição periférica. Como a cena da mãe rezando para o filho ter uma vida melhor fora do crime. A ausência dos amigos que se perderam no tráfico. Logo, como compreende, Claudia Mesquita e André Brasil, a escrita também incorpora as angústias, dramas, dificuldades. A violência existe, mas é evocada, não está dada como uma medida trágica. Não à toa Uchôa escolhe terminar o filme depois da cena na qual os jovens tomam consciência do falecimento da morte de um amigo por consequências de seu envolvimento com o tráfico, mas esta tragédia se dá fora de quadro. Na cena final, dentro do quadro, a morte atormenta, mas o que vemos é um grupo de jovens descendo a ladeira de skate ao som de um rap. A fatalidade não é único fim, seria se Uchôa optasse por terminar o filme com a paralisação da vida. Porém, no último plano o filme sugere movimento rumo ao incerto e parece nos dizer que o futuro ainda corre pelas ruas de Contagem.

Nota-se também a presença sonora como um elemento mobilizador de novas sensibilidades. Neste convívio com os personagens, abriu-se espaço para ouvir o repertório musical de cada um deles. Escutamos no filme rock, rap, gospel, folk e até trash metal. A música é um dispositivo disparador de liberdade, capaz de ampliar a percepção sensível do espectador em relação a estes jovens de Contagem. O músico Romulo Fróes ressalta, em uma crítica intitulada “Os decibéis da nossa dor” (2017), este aspecto no filme:

Essa audição não domesticada nasce de uma consciência coletiva compartilhada através da música, que além de tornar possível a convivência com a miséria e violência cotidianas, serve também como autoafirmação ante a precariedade de suas vidas. Neste caso, as músicas cantadas diegeticamente não tem só como função a autoafirmação da condição precária, produzem um dispositivo revelador de escolhas, de composição de mundos, que os retira da posição de recusa, para afirmar desejos, gostos e saberes. (FRÓES, 2017)

Como bem percebe Froés, em *A vizinhança do tigre*, a música é um elemento que ativa os processos subjetivos em contágio com outros mundos e imaginários. Quando eles cantam ou ouvem estes gêneros musicais, retiram-se de um isolamento sonoro e se apresentam como autores da sua própria vida, agentes ativos e sensíveis. Deste modo, podemos dizer que o repertório musical diegético, assim como a leitura da carta e a encenação de um faroeste, são estratégias concebidas a partir do convívio com as pessoas filmadas, o que permite ativar novos mundos sensíveis destes personagens em *Contagem*.

Affonso Uchôa, em uma entrevista para a revista *Cine-festivais* (2014), relata que passou oito meses filmando os meninos. Este processo longo resultou em trinta horas de material filmado. As cenas não eram filmadas como um roteiro, “filmávamos despreziosamente”, diz o diretor. Depois desta primeira etapa sedimentaram uma escaleta, junto de João Dumas. Como compartilha o diretor na entrevista: “Era um roteiro muito diferente, sem nenhuma escrita de diálogos e apenas uma lista de cenas e de ideias junto com um longo texto meu pensando quem seriam esses personagens”. (UCHÔA, 2014, p. 2). Após esta escrita do roteiro, partiram para uma segunda etapa de filmagem na qual a cena foi reescrita pelos personagens.

Tínhamos um processo de reescrita entre as tomadas. A gente repetiu bastante as cenas na maior parte das vezes. Eu tinha algumas ideias e pedia para eles a processarem. Queria que eles falassem as coisas do jeito deles, e não com minhas palavras. A gente filmava e depois cada um dizia “não gostei disso e daquilo”, discutíamos e tentávamos aprimorar.¹⁶ (UCHÔA, 2014, p. 2)

É interessante notar que o processo colaborativo, duradouro, longo, permitiu estabelecer entre eles uma ética da opacidade, na qual Affonso extraía da vida destes jovens apenas o que eles consentiam. Estabeleceu-se, assim, uma relação de confiança, que não abusou da intimidade para esgarçar as dores, as mazelas, o sofrimento e

¹⁶ A entrevista pode ser vista na íntegra neste link: <http://cinefestivais.com.br/criticas/critica-a-vizinhanca-do-tigre/>. Acesso em: 18 ago. 2019.

transformá-los em afetos despotencializadores. Neste ponto, nos parece importante entender o papel da ficção orquestrando este encontro. Nas palavras de Pedro Costa: “A ficção é sempre uma porta que nós queremos abrir ou não – não é um roteiro. Nós temos que aprender que uma porta serve para ir e vir”(2015, p. 06). A ficção, como coloca o diretor, não é a apreensão da realidade e das pessoas filmadas em um roteiro que se firma no papel, depois ganha corpo com os atores e a equipe e se costura na montagem. A ficção é também movimento cambiante, se molda na medida em que é afetada pelos rastros do real. Renovando-se a cada passo em direção ao encontro com outros corpos.

A ficção em *A vizinhança do tigre* também é um convite para os personagens fabularem sobre suas vidas, se imaginarem em outras modulações. Vibrarem em outros ritmos, diferentes daqueles condicionados no cotidiano. Pedro Costa, em uma palestra do no Japão, discorreu sobre seu filme *Ossos* (1997). Neste encontro, Costa compartilha a experiência de realização deste filme no bairro de Fontainha, periferia de Lisboa. O diretor escolheu não mostrar a criminalidade e as drogas que se esperava ver por lá. Costa diz que se inspirou no filme de Mizoguchi, *A rua da vergonha* (1956). O diretor traça comentários sobre a cena final de Mizoguchi, quando uma adolescente irá se prostituir pela primeira vez. Nesta cena, como lembra Costa, o diretor japonês opta por não mostrar o primeiro ato sexual desta jovem que pode vir a se tornar uma prostituta. O filme termina com a porta se fechando diante do espectador. Esta escolha mostra como o diretor japonês prefere omitir as cenas de violência sexual a fim de poupar o espectador desta experiência brutal, como conclui Pedro Costa: “O que Mizoguchi quis dizer no plano final foi: ‘A partir daqui, vai ser tão insuportável que nem mesmo existe um filme’”(2015, p. 06). É neste sentido que Pedro Costa irá pontuar que o cinema é a arte da ausência. Mas não a ausência que provoca apatia e, conseqüentemente, condicionamento dos corpos, mas sim aquela que demonstra um compromisso ético entre quem filma e quem é filmado, seja na ficção ou no documentário. A ausência que orchestra a tensão entre o campo e o extracampo, o que é visível e o que é sugerido pela encenação, no intuito de não exceder o jogo da exposição de uma realidade, muitas vezes, vulnerável ao desejo irresponsável do realizador de querer tornar visível as mazelas destas pessoas. Podemos traçar algumas aproximações do filme *Ossos* (1997), de Pedro Costa, com *A vizinhança do tigre*. Neste último não há cenas explícitas de violência e uso de drogas, estas são práticas apenas sugeridas. Érico Araújo, na sua tese de doutorado, recém-defendida, analisa os jogos da ficção no filme de Uchôa:

Ao se valer das potências dos recursos ficcionais, a escritura permite combinar o gesto de acolhida (àquilo que, nos filmados, já é *auto-mise-en-scène*, pela própria lição que o documentário já nos legou) e intensificar a dimensão ficcional e performativa que atravessa o próprio ato de um sujeito se fazer na cena, ao convidar abertamente seus atores a imaginarem outros mundos, que não deixam de ser contíguos aos que vivem fora do filme” (ARAÚJO, 2019, p. 117)

Nesta abordagem, a ficção tem como função engendrar um estado de violência em potencial, podendo ser ativada a qualquer momento, isto é, se utilizando de recursos de montagens elípticas e *mise-en-scène* que optam por instaurar zonas de mistério, lacunas, rasuras – como aparece, mais à frente, em uma outra cena do filme. Nesta cena, Junin está na laje, onde vemos de forma mais explícita a relação do personagem com o tráfico. O filme escolhe filmá-lo com uma certa distância, os diálogos não permitem que se entenda a relação entre eles. A conversa é rápida, Junin parece estar pagando uma dívida com o tráfico. Fica evidente que há uma relação entre o personagem e o mundo da violência, mas ao fim não sabemos o quanto ele está envolvido neste universo; parece apenas um “bico”, provisório na vida dele.

Em parte, podemos dizer que estas cenas contribuem para reforçar a produção do estereótipo da juventude periférica relacionada à marginalidade, ao tráfico, cujo destino pode vir a ser o encarceramento ou a morte. No entanto, há uma distância ética entre quem filma e quem é filmado, respeitando um olhar pelas frestas que não excede à visibilidade e, com isto, não moldura a subjetividade deles nesta reprodução. Neste aspecto, a ficção tem um papel importante ao orquestrar o jogo do visível e do invisível. Do que se escolhe mostrar e do que será visto pelo espectador. Assim, o tráfico na vida destes jovens surge como algo transitório e não definidor de vidas. Tal movimento se dá entre aquilo que o ator-personagem quer mostrar no filme e o que será inventado a partir desta relação, em espécie de contrato ético. Este gesto se dá atento aos rastros das vidas que se desejam filmar, distanciando-se da apreensão da imagem totalizante destes jovens meninos. Está implicado na dimensão ética da opacidade, que procura filmar o sujeito ou o objeto através de seus rastros e fragmentos. Deste modo, acaba por diminuir a lógica de apropriação e violência abissal que produz uma imagem negativa da periferia, para elaborar um mundo sensível que dá a ver as singularidades, assim como as potências de criação desta juventude de Contagem. Deslocando-se do que já estava dado, dá ensejo a outras formas de vida. Dito isto, encontramos algumas pistas para a pergunta apresentada anteriormente, “como encontrar uma dança entre quem filma e quem é filmado sem

revestir, nem sufocar, a subjetividade do outro, abrindo-se a uma experiência sensível na qual se torna possível emergir outras alteridades inesperadas desta relação?”

A vizinhança do tigre não procura dar respostas, mas propõe caminhos através de uma poética dos rastros, que não pretende enquadrar as subjetividades em molduras predeterminadas, que atendam ao espectador engajado, ou ao desejo *voyeur* com sede de espetáculo. Sendo assim, a escrita do filme se dá no convívio com os personagens, no curso de algo que ainda não se sabe onde se encerra e não se sabe onde começou. Assim, para filmá-los, Affonso Uchôa entra no jogo ou inventa um jogo no qual a *mise-en-scène* se modifica no fluxo do movimento das pessoas que escolhe filmar. Desta forma, o filme extrai daqueles quatro jovens periféricos uma vibração pulsante e, embora pareçam desprovidos de uma perspectiva clara de vida, não os vemos como vítimas, mas como sujeitos que reivindicam e fabulam outras formas de existir neste território, modulados por diversas intensidades. Dito isto, a ideia de pensamento resíduo em *A vizinhança do tigre* se dá a contrapelo de um regime representativo. Desviando-se de representações unívocas e predeterminadas do sujeito filmado para se colocar no movimento do cotidiano destes jovens periféricos, inventando junto a eles novos enunciados coletivos.

1.5 Cativo estético, visibilidade e não saber em *Baronesa*

Baronesa (2018), de Juliana Antunes e *A vizinhança do tigre* se assemelham na medida em que retratam o universo da periferia de Belo Horizonte em Minas Gerais, aproximando-se da vida comum dos personagens que habitam estes territórios, atravessados pela vivência da violência. Percebe-se que ambos utilizam o dispositivo da carta endereçada a alguém ausente. Em *Baronesa*, esta carta permite conhecer, já no início, a história de vida das duas personagens mulheres, Leidiane, mãe de três filhos e Andreia, manicure, que cuidam dos filhos enquanto os maridos estão presos por tráfico de drogas. Assim como *A Vizinhança*, descortinamos o espaço da favela a partir da perspectiva dos personagens, não há planos gerais sem os protagonistas presentes, opta-se em sua maioria por planos médios com pouca profundidade de campo¹⁷. As

¹⁷ Cabe nota para frisar brevemente um aspecto comum em três filmes que ganharam a mostra Aurora em Tiradentes: *Baronesa*, *A vizinhança do tigre* e *Baixo Centro* (2017), de Ewerton Mélico e Samuel Marotta. Os filmes retratam os espaços da periferia de Belo Horizonte figurando uma paisagem esvaziada, pouco povoada, com ruas escuras, alguns postes sem luzes, o ponto de ônibus sempre ausente de pessoas e o desenho de som revelando ambiente sonoro com pouca presença de ruídos e vozes fora de quadro. *Baixo Centro* é um filme que acontece à noite. Nesta noite, assim como em *A Vizinhança*, o único espaço comum povoado é em roda de rap e punk rock. Nos filmes, os ambientes com música agenciam um espaço aglutinador e povoado, ao contrário dos outros lugares vazios com poucas pessoas.

personagens são filmadas dentro de casa em plano fixo, sem profundidade de campo. O filme retrata a vivência cotidiana destas personagens entre os espaços internos da casa e o parapeito da porta, assentando-se para ouvir as conversações de Leid e Andreia. Dentro de casa nunca é dentro suficiente, há sempre uma janela que aponta para o fora, e do lado externo é claustrofóbico, pois as ruas são estreitas, sem pontos de fuga, nem vista e nem horizonte. As personagens não se deslocam muito, como se estivessem sempre com um pé para dentro e outro para fora, prontas para fugirem sob o perigo de tiroteio. Confinadas entre o espaço interno e externo, o tempo presente transcorre por blocos de ações nos quais, em sua maioria, ouvimos os diálogos correrem em plano sequência. Em uma destas cenas de diálogo, Leidiane, Andreia e mais uma amiga conversam, sentadas, no parapeito da porta, abertamente sobre sexualidade, mostrando gestos, debochando uma da outra, bebendo cerveja, com tal liberdade e espontaneidade que nem parece viverem sobre um código patriarcal de conduta.

Figura 1: Frame do filme Baronesa



Fonte: Frame do filme *Baronesa*, de Juliana Antunes.

O filme opta por composição de planos frontais e médios. Sobre esta ótica, a centralidade do corpo das personagens em quadro acentua a relação de equivalência entre figura e fundo, excluindo qualquer ponto de fuga na imagem. O espectador é jogado para dentro da conversa, não há planos de entrada e saída de personagem, engata-se um diálogo no outro, com um fôlego espantoso, de quem tem muito para dizer e não é ouvida. A partir destas cenas, nos aproximamos dos desejos silenciados destas personagens, convivendo em uma relação espontânea de amizade e companheirismo, bebendo juntas, trabalhando como manicure, dançando na aula de ginástica. O filme recusa-se a dar, assim, explicações irreduzíveis destas personagens.

Mas, se *A vizinhança do tigre* capta os fragmentos do cotidiano dos jovens de Contagem através dos rastros a partir de uma ética da opacidade, já o longa *Baronesa*, de

Juliana Antunes, dá a ver mais frontalmente cenas que mostram a relação destas duas personagens com a violência, com o tráfico e com as drogas da favela Vila Marquinhos, de Contagem. Podemos dizer que *Baronesa* escolhe deixar dentro do quadro o que *A vizinhança do tigre* preferiu deixar fora da tela. Para retratar a vivência compartilhada destas duas mulheres e suas relações afetivas, o filme opta por um regime de escuta e visibilidade no qual as portas parecem abertas, as janelas sem fechadura, tudo está exposto para que o cinema habite este espaço da periferia da favela de Vila Marquinhos. Nesta opção pela transparência, o fora de quadro não é sugerido, mas incluído no quadro. *Baronesa* torna visível a rotina destas duas mulheres negras na periferia de Belo Horizonte, antes invisibilizadas; por outro lado, também tenciona a ideia de pensamento resíduo, na medida em que abre as portas que Mizoguchi e Pedro Costa evitaram revelar em seus filmes. Veremos mais adiante três cenas do filme, descritas a seguir em formato parcial de roteiro e argumento:

CENA 10. ESCADA. EXTERIOR/DIA.

Andreia e Negão estão sentados conversando, ele enrola uma nota de um dólar, com um celular na mão colocando “pó” (cocaína) sobre o aparelho. Andreia fala para Neguinho que ele é “noiado” e pergunta como ele vai conseguir pagar o pó que ela conseguiu. Neguinho fala, zoando, que irá retribuir com uma nota de um dólar. Ela diz que esta nota não vale nada. Ele diz que já morou em Nova York e na Espanha. Os dois riem. Andreia, descrente do amigo, conta que já rodou o Brasil todo e já morou em: São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, mas sempre volta para casa. Neguinho termina de enrolar a nota e passa para ela o aparelho. Andreia consome o pó, seguida por Neguinho. Ele pede o celular de volta e fala para ela em tom de brincadeira: Vai dar briga aqui, eu já matei um por causa disto aqui. Ela devolve o celular descontraída e ele também cheira o “pó”. Andreia fica com cara de desnorteada com a onda da droga.

CENA 16. CASA. EXTERIOR/ NOITE. (Plano sequência)

Neguinho e Andreia estão sentados na parte de dentro de casa. Ele veste um colete à prova de balas, enquanto ela aponta uma arma de fogo para ele. Ele pede para ela brincar mais de longe que isto dá medo. Ela fala vou tentar na cabeça. Você precisa se preparar para guerra. A cena corta e, quando volta, Andreia está fazendo a unha de Neguinho e pede para que ele a ajude a fazer a mudança do barraco dela para outra favela sem tráfico.

Continuam comentando sobre o rosto estraçalhado de um dos “meninos” que morreram em decorrência da guerra do tráfico e terminam com a frase: “Vem para matar e morreu”.

CENA 30. EXTERIOR. RUA/DIA.

Uma criança sentada na porta da casa. Ouvimos a conversa de Leid e Andreia sobre algo que acabou de ocorrer. Andreia fala: “Leid, você não pode deixar estes meninos pequenos assim soltos, não. Ele é idiota e sabe que não pode fazer isto. Quando ele fizer isto chama sua mãe e conta. Você é homem. Ele está fazendo isto porque ele é seu irmão, com a boca. Você gostou de fazer isto? Leid você tem que mandar o Daniel para o conselho tutelar, ele vai gostar que alguém coloque ele para chupar. Admite as coisas que você faz, quem vai pegar e vai cortar seu pinto sou eu e vai ser um pinto cortado”. Sentada sobre o canto da casa ao lado de Leidiane, Andreia continua gritando para o menino que não vemos chorando dentro da casa: “Ele está querendo virar veado? Se fosse eu sua mãe, rapaz, eu ia dar soco na cara e pimenta no saco se o pai dele visse matava ele”.

Já na primeira cena da carta de *Baronesa* sabemos que estamos em uma guerra do tráfico, mas sabemos também do desejo de Andreia de se mudar deste território para a favela ao lado, Baronesa, sonhando com um espaço mais tranquilo, longe da violência instaurada. É importante perceber que o filme acontece dentro desta guerra. Logo, as três cenas descritas são a ressonância desta violência no corpo de duas mulheres periféricas. Corpos que não são dóceis, nem apaziguados, são mulheres negras periféricas sem traços de vitimismo. Assim, vemos Leidiane e Andreia junto aos filhos, atravessadas pelos rastros da violência que afetam tanto a dimensão macropolítica como também a subjetividade que se processa em um território, cuja violência se impõe sobre as vidas. O que iremos observar adiante é como o regime estético opera em uma ambivalência entre a produção de estereótipos e a visibilidade de determinados corpos silenciados. Na cena trinta, descrita acima, Juliana Antunes opta por mostrar a relação de abuso dos dois irmãos, sem nenhum corte, vemos o episódio em plano parado em que é possível observar a movimentação dos personagens no quadro, tornando visível o abuso sexual entre dois irmãos e a reação de Andreia diante do ato. A personagem reage de modo ainda mais violento e agressivo com o irmão, chamando-o de “marica”, ofendendo o menino e dizendo que na próxima irá levá-lo ao conselho tutelar. Por um lado, esta fala soa como agressiva, o que reforça uma moldura da mulher violenta e “barraqueira” que mora na

favela, reiterando o imaginário construído de que famílias com lares só com mulheres são instáveis. Nota-se nesta cena, assim como em outras, que os gestos de cuidado não necessariamente são apaziguadores ou acolhedores diante desta condição precária. Neste ponto, o filme nos demanda como espectadores suspender o que se entende sobre a ideia de cuidado e investigar fora do cinema outras leituras sobre este afeto do *cuidado* entre as mulheres periféricas.

Resolvemos recorrer a Helena Hirata¹⁸ (2017), pesquisadora e socióloga, que traz um outro sentido da palavra “cuidado” que nos ajuda a perceber alguns aspectos do filme: “Há um aumento considerável da violência nas periferias do Brasil; nestes territórios onde os homens estão sendo, cada vez mais, encarcerados, é destinado às mulheres o protagonismo do cuidado. Este cuidado é experimentado como sobrecarga, que geraria o repetido adoecimento, sobretudo emocional” (HIRATA, 2017, p. 16). Podemos dizer que *Baronesa* torna visível esta sobrecarga, expressa por meio da violência verbal das mulheres, historicamente subjugadas a esta função. Helena Hirata (2017) ainda acrescenta, citando a socióloga Danièle Kergoat sobre este assunto: “O cuidado é, ao mesmo tempo, um fator de alienação e de liberação que percorre constantemente o espaço entre subjetividade e materialidade, está relacionado à reprodução da condição subalterna destinada a este gênero no espaço doméstico.” (KERGOAT, 2016, p. 25). A partir desta perspectiva do cuidado, relacionado historicamente à ideia de violência e subalternidade, principalmente na periferia, podemos pensar como esta dimensão da violência afeta as alianças comunitárias e reconfigura a noção nuclear de família, como é o caso das duas personagens, Leid e Andreia, e seus filhos. Entre elas há uma rede que se cria, na qual uma cuida do filho da outra e ambas transitam entre as funções maternas e paternas, tecendo novas relações afetivas e, por vezes, até agressivas, em uma conjuntura marcado pela violência e pelo tráfico, como fica evidente em algumas das falas e diálogos das personagens.

Acrescentamos a esta reflexão o texto “com violência”¹⁹ de Fabio Andrade, publicado em outro contexto, destinado a refletir acerca dos filmes brasileiros contemporâneos como *Os monstros* e *Estrada para Ythaca*, do coletivo alumbramento, o

¹⁸ Diretora de pesquisa emérita no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), França e professora visitante internacional no Depto de Sociologia da USP.

¹⁹ Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/com-violencia/>. Acesso em: 22 ago. 2019.

longa *Domésticas e um lugar ao sol*, de Gabriel Mascaro, lançados entre 2008 e 2011.

Fabio Andrade comenta a partir da análise destes filmes:

Se hoje se impõe a necessidade de se pensar um cinema “com violência”²⁰, ela não passa por uma demanda igualmente tirânica de volta dos troteiros dourados de Fernando Meirelles como um paradigma para o futuro. Ela é menos uma tentativa de substituir uma sensibilidade cansada e moribunda por outra que espera no banco de reservas do que a percepção de um alerta, do mundo para a arte, da necessidade de se resguardar a capacidade efetiva de um rito e o cinema é o rimo moderno por excelência.” (ANDRADE, 2013)

Embora o comentário trata de outros filmes brasileiros, que, em sua maioria, sem generalizar, desviam-se do drama, do conflito e, com isto, se esquivam do embate e da violência, Fabio reclama por um alerta que nos retire da cômoda condição de espectador. E lança a pergunta: “até que ponto a paralisa reinante (muitas vezes romantizada) em grande parte dos filmes brasileiros recentes deixava de ser diagnóstico e se transformava, de fato, em ferramenta para manutenção de uma vivência sem rupturas? Há nesta pergunta a crença na violência como resposta a um conflito social e político, pois poderá produzir alguma faísca sensível frente a um estado de apatia. Uma forma de provocar algum dissenso, nas palavras de Rancière. No entanto, sabemos que não é recente esta crítica – o desejo de pensar a violência como motor mobilizador vem desde dos escritos de Glauber Rocha. O diretor baiano agarrou firmemente a defesa de uma estética da violência como uma ação emancipadora em seu manifesto *A estética da fome* (1965) e nos filmes *Terra em transe* (1967), em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) que traziam à tona os conflitos agrários e urbanos do Brasil. As ideias de Glauber se inspiravam nos textos do escritor Frantz Fanon:

Se a nível dos indivíduos, a violência desintoxica, porque liberta o colonizado do seu complexo de inferioridade, das suas atitudes contemplativas ou desesperadas, tornando-o intrépido e reabilitando-o aos seus próprios olhos, a nível coletivo, a violência une o povo que sabe que a libertação é um assunto que diz respeito a todos e a cada um, que o líder não tem mérito especial. (FANON, 1961, p. 90-91)

Para Fanon, a violência ocupa um lugar positivo, funcionando como um motor de transformação social, tanto a nível individual quanto coletivo, na medida em que retira do oprimido a condição de subalterno. Mas, no caso de Glauber, o alerta era um grito, voraz, histórico, a partir da estética alegórica que fosse capaz de provocar uma

conscientização coletiva, raiva, indignação diante do contexto macropolítico sob o regime da ditadura no Brasil. Já em *Baronesa* não há um desejo de emancipação coletivo; o povo é Leidiane e Andreia, que não carregam nas suas costas um desejo de revolta, nem tampouco pretendem conscientizar as massas para uma potencial revolução na qual as classes operárias e rurais irão tomar o poder. Porém, ao tornar visível esta camada da violência que transcorre nos agenciamentos micropolíticos, se reconhece ali um processo subjetivo *desintoxicador*, que não se submete a um sistema opressor, ou seja, não se cala diante do que vê, é desobediente, expõe as fissuras que já estão visíveis, ou como elabora Fabian na escrita escrita na cinética: “O que vemos em *Baronesa* não são feridas expostas, mas esse processo de cicatrização”.(CARTIER, 2017). Deste modo, torna-se visível um afeto-violento, como se este pudesse liberar alguma toxina oprimida nestes corpos femininos. Nesta perspectiva, podemos dizer que o filme fricciona um olhar cômodo, servil, produzindo este alerta, um outro rito, como reclamava Fabio Andrade. Tal alerta ressoa no linguajar, na música, nos afetos da família, no modo como paqueram e nos cortes da vida destas duas mulheres. Há um processo subjetivo que se dá afetado por um território em guerra. Cabe frisar que um dos únicos momentos nos quais a violência se dá fora de quadro, não dentro do quadro, é quando morre o Negão, o paquera da Leidiane e o amigo de Andreia. No final, há uma elipse e na cena seguinte ficamos sabendo desta tragédia quando as duas amigas saem como que para um ritual fúnebre, marcando com panos pretos nas árvores da Vila Marquinhos o aviso da morte. Nesta cena, o ato violento é sugerido, mas a dor é perceptível.

Diante de tais imagens, podemos dizer que os rastros da violência em *A vizinhança do tigre* ganham outra dimensão concreta em *Baronesa*: viram verdadeiras pedras, têm peso e até desestabilizam o registro. Não se desterritorializam, se aloca no espaço. Isso acontece, por exemplo, na cena em que Andreia e Leid cantam uma música de rap, expressando através da música uma reflexividade sobre sua condição de classe, até que a violência irrompe nesta reflexão, como se não fosse possível esta reflexividade neste território. A violência extrapola os limites do extracampo e atravessa a conversa de Andreia e Leidiane. O registro da câmera desfaz a forma estável construída até este momento no filme. Ouvimos fora de quadro, os gritos das duas moças fugindo do tiroteio, assim como fugia a equipe. Pela primeira vez, evidencia-se o processo do filme quando a invasão violenta derruba a câmera. O dentro de quadro e fora de quadro se embaralham. Neste instante, *Baronesa* deixa de ser uma encenação controlada e naturalista, quase ficcional, aberta ao improviso dos atores, para ser afetada por uma urgência que surge deste encontro com o real, do descontrole. Os barulhos de tiro, a câmera caindo e, junto

a ela, toda uma estrutura de encenação. Segundo Comolli, o que talvez seja “específico do documentário, que pressupõe um não controle daquilo que constitui da relação com o outro, esta posição frágil seria para o autor a *mise en scène*” (2006, p. 44). Nesta cena, a escolha pela transparência dá lugar ao *risco do real*, ou seja, o controle da encenação do real abre espaço para transbordar o descontrole e o cinema retoma um gesto de aliança, fruto desta condição compartilhada e do agenciamento. O real irrompe a ficção. Para Comolli, o espectador do cinema quer ao mesmo tempo acreditar na cena e duvidar dela simultaneamente; isto ocorre quando o real irrompe e se inscreve no movimento entre a crença e a dúvida no que se vê. Longe da “ficção totalizante do todo”, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, “a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”. (COMOLLI, 2006, p. 172.). Sendo assim, podemos dizer que quando *Baronesa* cede espaço ao *risco do real*, constrói-se em fricção com o mundo, isto é, vibrando no ritmo dos corpos, poroso ao real, sendo afetado pelo território, sem procurar apreendê-lo. Mostrando-nos também o caráter arriscado, engajado com o espaço, lidando com a guerra, com os jogos sociais, com as servidões, com a condição precária, não mais fora dela. Mas, se a cena na qual a violência irrompe o quadro instaura esta zona de indiscernibilidade, também legitima uma moldura da violência que até então era dita no diálogo, mas não materializada na imagem ao longo do filme.

De um lado, a violência como instrumento estético pode ser mobilizadora e desintoxicadora como sugere Glauber-Fanon. E, nesta leitura, percebemos como o filme dá a ver e a escutar a vida de mulheres invisibilizadas, instaurando-se no tempo e na duração do movimento dos corpos. Dá a ver também como a relação de amizade e cuidado pode produzir novos sentidos, quando deslocados para este território periférico até o extravasar da guerra dentro do quadro. Porém, gostaríamos de traçar uma outra leitura do filme neste capítulo a fim de complexificar algumas questões derivadas da opção do filme tornar visível às cenas de violência, combinando com uma discussão sobre a ética da opacidade e do rastro. Nesta leitura, cabe problematizar como algumas cenas do longa-metragem de *Baronesa* pode confinar as personagens em imagens já endereçadas a um imaginário dado sobre elas e, com isto, deixa de “confrontar e desnaturalizar a representação que o envolve e o sufoca” como sugerem Guimarães e Silveira acima. Acaba por tornar visível um mundo onde as posições já estão dadas, distanciando-se do que propõem Comolli: “No cinema, o mundo não me parece como já dado, ele está se transformando ao meu olhar e à capacidade do cinema de colocar em dúvida esta realidade no qual nos apegamos”. (COMOLLI, 2006, p. 48).

Para o leitor, pode parecer contraditória a coexistência destas duas leituras, mas o filme demanda esta problematização, justamente por se instalar em um regime estético da arte em que não se pretende determinar uma única direção ao espectador. Um regime que, pelo contrário, permite interpretações múltiplas sobre o filme. Se alinhando na crença de que “a experiência que podemos ter com o cinema é da descoberta do mundo e da invenção deste, uma vez que o cinema nunca é o mundo e nunca deixa de sê-lo. (MIGLIORIN, 2015, p. 38). Nesta perspectiva, Rancière avança esta discussão a partir do filme *Quarto de Vanda*, de Pedro Costa. Segundo o autor, *Quarto de Vanda* desprende-se de um modelo de representação da realidade, ou seja, não procura captar a mimese da figura de Vanda, mas criar uma terceira figura a partir do encontro entre quem filma e é filmado, como escreve:

Pedro Costa tem a paciência da câmera que vem filmar todos os dias automaticamente palavras, gestos e passos, já não mais para fazer filmes, mas como exercício de aproximação do segredo do outro, deve nascer na tela uma terceira figura. Figura que não é o autor nem Vanda, nem Ventura, mas um personagem que é e não é estranho às nossas vidas”. (RANCIÈRE, 2008, p. 162)

Esta terceira figura formulada por Rancière não é registro da semelhança do outro, ela é a invenção de uma terceira imagem fruto deste encontro. Logo, se a imagem do outro surge do encontro com a pessoa filmada, ela só pode ser desconhecida, tanto para Juliana Antunes, como também para Andreia, Leidiane e Negão. Esta abordagem supõe uma instância em que opera, ao mesmo tempo, a aproximação e a distância, respeitando o mistério que os separam. Instaura-se, assim, uma zona desconhecida, um segredo não revelado que suspende a crença na verossimilhança daquilo que se vê. O espectador se vê diante de algo ainda não perceptível, dizível, tornando possível a deriva para o outro “que permite deslizar entre as coisas, entrando em linha de fuga que é ligação entre o indiscernível, o imperceptível e o impessoal” (CESAR GUIMARÃES, 2007. p.8).

Cíntia Guedes²¹, pesquisadora, professora da UFRJ e performance, no debate na 22^a mostra Tiradentes (2019), inspirou-se na escritora americana Audre Lorde,

²¹ O debate aconteceu na 22^a mostra Tiradentes em 2019. O tema da mesa era *Corpos adiante: performatividade e corpo ficção no cinema*. Nesta mesa também estavam Amaranta César – professora, pesquisadora e curadora (BA), Leda Maria Martins – poeta, ensaísta e dramaturga (MG) e a mediadora Tatiana Carvalho Costa, curadora (MG).

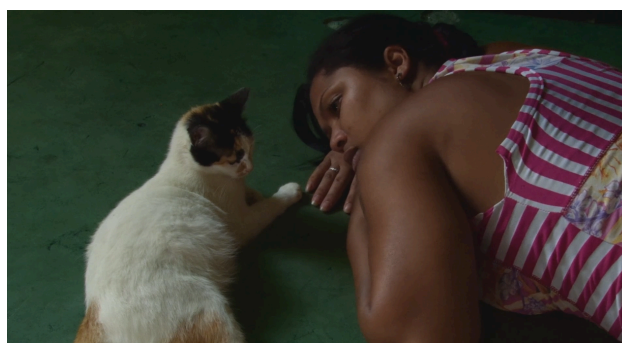
permitindo que desdobrássemos esta questão. Em sua fala, ela discorre sobre o termo *cativoiro estético*, se referindo a como as mulheres, principalmente negras, são confinadas a um modelo unívoco “que joga as imagens sempre em determinado tipo de representação”. E acrescenta: “É uma formulação ainda germinando na minha cabeça, como é que a gente se livra deste cativoiro estético, como a gente para de responder à dor da maneira como eles esperam”. (GUEDES, 2019, p. 150). Cíntia acredita que “o silêncio não vai nos proteger, mas talvez o segredo neste momento seja algo que a gente precise retomar, é uma prática que produz tecnologias de fuga para o nosso presente, para o nosso futuro” (2019, p. 151). A fala de Cíntia Guedes vai ao encontro das reflexões de Pedro Costa que propõem deixar algumas portas fechadas para outras janelas se abrirem, ou seja, propõe uma operação que instaura zonas de mistérios, a fim de respeitar o fato de que nem todas as dores são visíveis, ditas e expostas sobre um regime de transparência. Seguindo a reflexão de Cíntia Guedes, é preciso respeitar este segredo para que o cinema não corresponda ao confinamento que estes corpos, no caso, o de mulheres negras, são colocados historicamente no cinema. Neste sentido, é relevante a consideração de Cíntia ao sugerir desviar-se da ancoragem para inventar tecnologias de fuga com um potencial de bifurcação, que permite escapar deste *cativoiro estético*. Fugindo assim também das categorias já apreendidas da favela como território de violência, do crime, da marginalidade, e das mulheres negras periféricas como subalternas, agressivas, fortes, barraqueiras, sexualizadas, desestabilizadas. Estas molduras, embora humanizem e nos aproximem das personagens, também tratam de imobilizar os processos subjetivos em moldes, cuja função não é aceitar as diferenças, mas tornar matáveis aqueles que se movimentam. Cabe salientar que o segredo aqui nada tem a ver com um desejo íntimo recalcado, um objeto escondido, como ressaltou Safatle sobre os modos de operação do capitalismo moderno. O segredo tem a ver com o direito a opacidade, capaz de criar “vibrações misteriosas” (VICTOR GUIMARÃES, 2014), novas perguntas, outras sensibilidades, que não correspondam à captura direta, nomeável e circunscrita dos processos subjetivos da mulher negra e periférica. Se instauram na incompletude de qualquer apreensão. Deleuze também irá escrever que “todo segredo é um agenciamento coletivo. O segredo não é absolutamente uma noção estática ou imobilizada, só os devires são secretos: o segredo tem um devir. O segredo tem origem na máquina de guerra, é ela que traz o segredo, com seus devires-mulheres, crianças, loucos, animais. Uma sociedade secreta sempre age na sociedade como máquina de guerra”. (DELEUZE, 1980, p. 87). Na corrente desta reflexão, o segredo não é um sentimento recôndito, interiorizado, é a dimensão que sustenta um “não saber”, tanto para

o espectador, como para o realizador, como também para quem é filmado. Mas, este “não saber” não manifesta uma dispersão do processo criativo, mas a consciência de que em certas situações não se pode filmar, como no exemplo da porta se fechando no quarto da menina no filme *A rua da vergonha*, de Mizoguchi e, também, em *Ossos*, de Pedro Costa. É aquilo que não se sabe e nem saberá. Sendo assim, podemos dizer que os segredos são as zonas desconhecidas, são tecnologias que percorrem esconderijos, encontra atalhos, correm em zigue-zague, para não serem capturados. Garantem a incompletude do outro, criam um campo comum de “não saberes” que não serão decifrados.

Este ponto levantado costura com a noção de opacidade proposta por Glissant, uma vez que o segredo é o que garante a impossibilidade de compreensão do outro, ou seja, na relação de alteridade, este outro não será compreendido na sua totalidade, somente, pelos rastros e fragmentos, sempre haverá uma parte do personagem que não será filmada, registrada, narrada, haverá sempre um campo do desconhecido separando quem filma e quem é filmado, que não será captável pelas lentes do cinema. Quando este compromisso é rompido no movimento com alteridade, vemos em excesso cenas de dor, violência, abusos, que realocam estes sujeitos novamente na esfera da marginalidade. De modo que estas representações parecem incapazes de produzir outras sensibilidades e subjetividades sobre estas vidas periféricas.

Voltamos ao filme *Baronesa*, mais especialmente, para observar uma cena na qual este gesto se efetiva. A cena em questão se passa quase no final do filme, após a morte do Negão, amigo de Andreia. Vemos Andreia deitada em plano próximo olhando para um gato. Nada acontece na cena, se não considerássemos o olhar de Andreia e o gesto de acariciar o animal.

Figura 1: Frame do filme *Baronesa*



Fonte: Captura do frame do filme.

Neste instante, não sabemos o que se passa sobre seus olhos, seus pensamentos; há uma pausa em meio ao turbilhão. Este gesto nos lembra a história que Rancière conta no livro *Espectador Emancipado* (2012) sobre um operário que, em meio a um dia de trabalho, se desviou do seu ofício para observar o ventilar das cortinas, ver o vento balançar pela janela e, com isto, dissociou-se daquilo que se esperava dele – a continuação de lugar de dominado, de submisso. Assim como o corpo do trabalhador, o olhar de Andreia para o gato, em meio a esta guerra turbulenta, cinde com o meio, deslocando-se do espaço para o qual foram designados. Nesta cena, é como se Andreia tivesse um segredo inapreensível. Instaure-se um intervalo misterioso, abre-se espaço para uma outra experiência sensível e insignificante, habitando intensamente o tempo do padecer e, com isto, a cena nos reconecta com o desejo de mudança de Andreia para o bairro de Baronesa, anunciado na carta no início do filme. A cena se desdobra na cena final do filme, quando vemos o desejo de mudança se concretizar. Em cima de laje, Andreia, sozinha, bebe cerveja, abatendo o tijolo da casa que irá abrigar o seu futuro em Baronesa.

A fala de Cíntia, portanto, sugere nos perguntemos como o cinema pode contribuir para produzir, no encontro com a pessoa filmada, outras subjetividades que não sejam enquadradas em cativéis estéticos que já lhes foram cabíveis? Sem que desapareça uma diferença latente neste gesto de constituir-se? Estas duas cenas finais de *Baronesa* instauram algum mistério e crença que recupera um fôlego do filme. De modo que retira a personagem de uma condição de submissão ao meio violento para aproximar-se do seu desejo, de seu futuro, mas também de seu segredo.

Vamos encaminhando para fechar este capítulo, aproximando novamente *A vizinhança do tigre* e *Baronesa* para reunir as pistas que colaboram para refletir a cerca do movimento com alteridade. Nos parece importante levar em consideração a dimensão processual do filme que reflete também a forma fílmica. O processo de ambos os filmes, tanto *Baronesa* quanto *A vizinhança do tigre*, demandaram tempo de convívio, tanto ao longo da realização, como na duração da cena. O tempo, neste caso, vira um aliado para emergir estas dimensões sensíveis. *Baronesa*, assim como *A vizinhança do tigre*, demorou seis anos para ficar pronto. Juliana não é de Vila Marquinhos, mas chegou a morar 2/3 meses na favela. Ao longo de quase quatro anos filmando, com uma equipe muito restrita, em um modelo não industrial de trabalho, encenavam e refilmavam muitas vezes as cenas, como já revelou em entrevistas²². Os acontecimentos não surgiam ao

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NgdvDIIsdfmk>. Acesso em: 22 ago. 2019.

acaso, havia uma escaleta guia escrita a partir da observação da vivência destas personagens, onde as personagens era convidadas a improvisar a partir de uma intenção disparada para cada cena, orquestrando aquilo que, Victor Guimarães, elaborou: “O filme é um convite para dançar” (2017, p. 195). Neste convite, o filme se instala próximo das personagens, aberto a improvisação vital de Andreia e Leidiane. Consegue compartilhar a intimidade presente nestes diálogos. O processo de *Baronesa* é muito semelhante ao filme *A vizinhança do tigre*, pois ambos, permanecerem durante um longo tempo, estabelecendo uma relação com as pessoas filmadas, criando elos e encontrando os limites e os acordos para filmagem nestes territórios periféricos.

Os filmes se aliam na crença de uma abertura para o real. Tal proposta de *mise en scène* cria uma medida de distância entre o olhar da câmera e o sujeito filmado, nem muito próxima, nem muito distante, convocando o espectador a entrar nas casas, dentro dos quartos destes personagens, para experimentar uma relação, uma duração e uma presença, mais do que apreender uma linha narrativa ou uma representação do território-personagens. Nesta abordagem, cada filme, a sua medida, opera entre a aproximação e a distância, utilizando-se de procedimentos estéticos como a rarefação da narrativa e a desdramatização dos conflitos. Os planos são, na maioria, de longa duração e estáticos. A ficção é um operador importante para propor e sugerir situações e acentuar algumas relações entre os personagens, assim como para trabalhar a tensão entre o dito e o evocado, o campo e o extracampo, o visível e o invisível, a exposição e a transparência. A montagem, por vezes elíptica, justapõe blocos de cenas, tornando quase imperceptível a *decupagem* dentro da cena – ou seja, cada cena possui quase um único plano para a ação. Estas escritas fílmicas escolhem não empregar filtros, utilizar quase nenhuma trilha sonora, apenas diegéticas, com exceção das músicas dos créditos. Também não se empregam qualquer artifício ou efeito que possa interferir mais no real do que a própria câmera e a presença da equipe, modificando a *mise en scène*. Pois ainda se acredita que há alguma *verdade* nos personagens ou no território que precisa ser preservada nesta relação com o cinema.

Como vimos, em *A vizinhança do tigre* o encontro com as pessoas filmadas se dá através de uma ética da opacidade, na qual os personagens são convidados a se reinventarem para o filme por meio da fabulação e de outros dispositivos de criação na cena. Já *Baronesa* opera entre a construção da *mise en scène* e o registro de uma existência

concreta, que extrapola o dentro e o fora de quadro, no limiar entre a escuta e a transparência destas vidas. Ambos os filmes, podemos dizer, convocam outras camadas interpretativas, constituindo processos subjetivos que os distanciam do regime representativo da *pornomiséria* e da lógica do cinismo. Desviam-se da criação de “tipos” marginalizantes, amarrados narrativamente, sem bifurcações e complexidades. Se lançam no movimento dos personagens sem sabem o que irão encontrar, pois, nada nesta relação está dada, nem prevista. Neste risco, cada filme, à sua medida, não confirma o mundo, mas cria outras formas de configurá-lo, desestabilizando a imagem do que pode vir a ser o outro ou as outras. Neste sentido, inventaram uma terceira via conectada aos rastros e aos segredos dos jovens negros de *A vizinhança do tigre* e das mulheres negras periféricas de *Baronesa*. Neste movimento, tencionam, cada uma a sua medida os cativeiros estéticos, transpassando as barreiras abissais para instaurar um convívio possível entre diferentes mundos sensíveis. E, com isto, acabam por “produzir ao redor um abalo, deixar vaziar alguma coisa que extrapola nossa capacidade de compreender, sentir ou de pensar, de programar”. (PELBART, 2019, p. 269).

CAPÍTULO 2: MOVIMENTO DE DESTERRITORIALIZAÇÃO.

Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tâmara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas... (Italo Calvino)

2.1 Desvios para ficção

Em estudos recentes, realizados desde 2014, um *corpus* considerado de filmes do cinema brasileiro utiliza artifícios do cinema de ficção. Surgem com mais expressividade novas propostas estéticas que se utilizam de artifícios da ficção, como bem apontou Angela Physton:

Certos filmes se utilizam de certas convenções do gênero da ficção mais pelas possibilidades que os artifícios utilizados têm para provocar fissuras, para encontrar soluções estéticas emancipatórias para problemas de ordem política, não abandonando várias das relações possíveis entre o cinema e o real e se colocam naquele conhecido, porém incerto, território além da linha. (PHYSTON, 2015, p. 68)

Para a autora, essas estéticas híbridas mesclam elementos dos gêneros fantástico, horror e melodrama, como meios de desestabilizar discursos cristalizados e afirmar o potencial da imaginação sobre uma realidade. Tal como podemos observar na trajetória de André Novaes, que após realizar os curtas *Fantasma* (2010) e *Pouco mais de um mês* (2013) e o longa *Ela volta na quinta* (2014) – em linguagem exclusivamente realista e naturalista – propôs o curta *Quintal* (2015), que se lança no desafio de dialogar com um cinema fantástico. Já Lincoln Péricles havia realizado *Cohab* (2013) e *Aluguel* (2015), filmes de ação mais direta com caráter discursivo e político, para em 2015 realizar *Filme de aborto*, uma fábula absurda sobre aborto e trabalho no Capão Redondo. Assim como o filme da Catu Rizo, *Com o terceiro olho na terra da profanação* (2015), sobre três jovens adolescentes que desenham seu cotidiano com magias, uma fábula encenada a partir do cotidiano na cidade de Nilópolis, na Baixada Fluminense no Rio de Janeiro. Podemos citar também *Branco sai, preto fica* (2015), que, por meio da linguagem da ficção científica, narra a história do genocídio da população negra e periférica em bailes *funk* pela polícia. Além desses filmes citados, outros vêm trabalhando na chave da ficção e também do cinema de gênero a fim de trazer outras camadas para se pensar estas vidas periféricas. Victor Guimarães em ensaio intitulado: “O desvio pela ficção: contaminação no cinema brasileiro contemporâneo” (2014) observa e analisa como determinada cinematografia brasileira se utilizou dos recursos da ficção para compor as inscricas fílmicas, mesclando ainda mais as fronteiras entre documentário e ficção. Tal gesto recorrente o autor irá nomear como “desvio para ficção”. Guimarães neste ensaio reconhece algumas linhas e gestos comuns entre os filmes contemporâneos do cinema brasileiro que apostam na mescla entre documentário e ficção como um lugar fértil de investigação cinematográfica. Para o autor, tais filmes reconfiguram e propõem “uma nova maneira de entrelaçar as possibilidades do cinema que se expandem e se aventura por territórios inesperado”. (GUIMARÃES, 2014, p.366)

Como bem notou Victor Guimarães, *o desvio para ficção* é reiventado a cada época e história do cinema. Logo, neste capítulo, iremos analisar dois filmes recentes do cinema contemporâneo brasileiro, o curta *Quintal*²³ (2015), André Novaes, e o longa *Filme de aborto* (2015)²⁴, de Lincoln Péricles, que propõem um desvio para ficção por meio do uso de recurso da ficção científica ou fantástica. Filmes que se implicam

²³ Filme disponível em: <https://vimeo.com/128073755>. Acesso em: 30 set. 2019.

²⁴ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kJ2iLqpbxYk&index=15&list=PLGWmVYiJPeDkq9ZUYIuAqObKveaHmLJDA&t=1851s>. Acesso em: 30 set. 2019.

diretamente com questões iminentes desses territórios e na produção do que consideramos *movimentos do delírio e da fabulação*, presente no cinema contemporâneo. Os filmes trazem pistas para pensar a escrita fílmica quando construída no movimento de territorialização e desterritorialização. Tais conceitos desenvolvidos por Deleuze e Guattari propõem entender a territorialização e a desterritorialização como processos concomitantes, fundamentais para compreender as práticas, ou seja, como um tornar-se algo, não partir de algo já dado. Nestes dois filmes, pode-se dizer que a desterritorialização engendra novos fluxos e retira estes sujeitos da condição de solidez desse espaço urbano periférico. Dito isso, este capítulo irá se concentrar no movimento de desterritorialização gerado pela dimensão delirante e fantástica que se insere no tecido fílmico. Tal proposta suscitará a pergunta colocada neste capítulo: que agenciamentos esses dois filmes demandam ao produzirem estes movimentos e inventam outra configuração estética e política sobre a favela, o subúrbio, a periferia?

2.2 Gestos de recusa à não submissão

Segundo Lazzarato (2010), na esteira do pensamento de Pasolini, o capitalismo opera no desaparecimento de processos de subjetivação e nas crenças politeístas e animistas sobreviventes, objetificando os modos de vida a fim de torná-los bens mercantilizáveis a partir de dois dispositivos heterogêneos – a sujeição social e a servidão maquínica. Neste último, procura-se controlar o indivíduo a partir das suas qualidades individuais, como identidade, sexo e profissão. Este modelo é estruturado a partir do binarismo – centro e periferia, dentro e fora, pobre e rico –, e torna-se uma linha de molaridade facilmente capturável pelo aparelho do Estado, como já colocou acima Suely Rolnik sobre as formas de atuação do capitalismo no abuso a vida. Estas práticas se dão principalmente quando o indivíduo se põe a resistir meramente no âmbito da linguagem e do discurso, não levando em conta as forças a-significantes que sobrecodificam, subordinam e hierarquizam as vidas como um todo e, no caso das periféricas, tratam, muitas vezes, de exterminá-las. Segundo o autor, “a mutação subjetiva não é primordialmente discursiva, ela não tem a ver primeiramente com conhecimento, informação ou cultura, pois afeta os núcleos de não discursividade”(LAZZARATO, 2010, p. 20) Para isto, o autor chama atenção para os dispositivos a-significantes, ou seja, agentes não- humanos que funcionam como pontos de “conexão, junção e disjunção” de fluxos e como redes, compondo o agenciamento coletivo: “empresa, sistema de comunicação, e assim por diante, na lógica do capitalismo financeiro (LAZZARATO,

2010, p. 29). E acrescenta: “Para poder fazer um relato, contar um mundo, sua própria vida, é preciso partir de um ponto que é inominável, inenarrável, um ponto de ruptura de sentido de não relato absoluto, de não discursividade” (LAZZARATO, 2010, p. 30). Tal reflexão tenta superar a centralidade nos regimes binários como centro-periferia e multiplicar as possibilidades por meio dos processos de desterritorialização. Esta proposta chama atenção para a dimensão não discursiva que escapa à apreensão do aparelho do Estado²⁵, que paralisa e codifica os movimentos destes imaginários e corpos.

Jota Mombaça, artista e pesquisadora negra que vem investigando questões da negritude e do corpo queer pós-colonial, ilumina este debate com a seguinte frase: “Pensar na transição e na descolonização a partir de uma perspectiva abolicionista requer pensar e deslocar provisoriamente a questão sobre o que vou passar a ser, abrindo espaço para outras questões: como desfazer o que fazem de mim?”²⁶. Tal pergunta reforça o gesto de recusa da condição de servidão à qual estes corpos estão submetidos.

Em *Filme de aborto*, o desejo de desafazer-se da opressão se materializa na escrita fílmica como uma recusa a obedecer às péssimas condições de trabalho. As falas descontínuas em off expressam uma recusa à submissão e servidão maquínica do trabalho, ou seja, um desejo de romper com a submissão na qual esses personagens são enquadrados diariamente dentro da engrenagem do capitalismo financeiro, como explica Lazzarato:

[...] o indivíduo não é instituído como um sujeito individuado, um sujeito econômico (capital humano, empresário de si mesmo) ou como um cidadão. Ao invés disso, ele é considerado uma engrenagem, uma roda dentada, uma parte componente do agenciamento empresa, do agenciamento sistema financeiro, do agenciamento mídia, escola, equipamentos coletivos. (LAZZARATO, 2010, p. 28)

Diante desse contexto, a recusa a ser aquilo que fazem de mim passa a ser o primeiro movimento, pois é a partir da negação dessa experiência que se permite abrir espaço para engendrar outros processos subjetivos. Como afirma Rancière (2005, p. 05): “O que falta aos proletários, não é a consciência da condição deles, mas a possibilidade de mudar o ser sensível que está ligado a essa condição.”

Deitados na cama, encostados no muro, sentados no pátio, os jovens de *Filme de aborto* reinventam justamente onde a vida lhes é abortada. E, quando pensamos que o

²⁵ O autor define “aparelho do Estado” como agenciamento das forças do capitalismo que operam sobrecodificando e rastreando os corpos. Deste modo, o aparelho do Estado não é o Estado; é uma rede significativa e a-significante que controla os desejos, os fluxos e os saberes das pessoas.

²⁶ O corpo de Jota Mombaça é um manifesto:

<https://www.publico.pt/2018/07/15/culturaipilon/noticia/pode-um-cu-mestico-falar-1836567>

drama do filme é apenas sobre estes dois personagens, ele insere uma sequência do filme *I am*, de Chaplin, sob o som de Patti Smith, *Kimberly*, em paralelo com a entrada da personagem em casa. Essa correlação desterritorializa esses jovens e relaciona essa história com a exploração do capitalismo em fase fordista, representado emblematicamente no cinema por Charles Chaplin. Esta operação deixa claro que antes de ensaiar qualquer gesto é preciso realizar o movimento da recusa. O famoso “prefiro não”, de *Bartleby*. O rompimento com algo já posto, que procura adequar aquele sujeito a uma história que não foi ele quem escolheu para si. Tal recusa leva a uma abertura para novos processos subjetivos e, com isso, faz surgir o aspecto desejante destes sujeitos materializado nas imagens.

Já no filme *Quintal*, como não há uma relação de poder explícita, não vemos este movimento de recusa, logo, a dimensão discursiva e significativa é descentralizada, ou seja, desertifica as qualidades verbais. O casal, personagens do filme, interage e dialoga pouco; com isso, outros elementos a-significantes, como o vento, a presença do cachorro e um portal intergaláctico, compõem no mesmo grau de importância a *mise en scène* do curta. No primeiro plano, somos apresentados ao espaço no qual a história irá se passar: vemos planos de uma rua, de uma laje, situando o espectador no subúrbio de Belo Horizonte. Após essa apresentação do lugar, adentramos o espaço doméstico, onde um casal está na cozinha. Vemos cada um de um lado: uma mulher chamada Zezé descasca uma fruta, enquanto o marido coloca a comida sobre o prato na boca do fogão. As cenas que se seguem são todas em registro parecido, um plano quase médio observa a rotina do casal, cada personagem em determinado cômodo cumprindo sua rotina diária; a duração dos planos é a duração real da ação. Até que algo desestabiliza esse registro: quando Zezé coloca as roupas do varal, um vento forte anuncia algo por vir. Algo que parece da ordem do desconhecido e desestabiliza o tempo ocioso. Os pés de Zezé subitamente voam pelo espaço. Plantas, árvores, animais também se deslocam do chão. Todos os elementos se desterritorializam do ambiente. O vento passa, as roupas retornam ao movimento lentamente pendular do varal, Zezé se refaz e retorna, como se nada tivesse acontecido, à sua rotina. Quando Zezé sai de quadro, esvazia o espaço, e, subitamente, um portal surge como um objeto não identificado. O objeto aparece e depois desaparece, o casal volta à sua rotina. Em um segundo momento, a câmera pela primeira vez se move, a tensão do filme aumenta, o marido de Zezé se dirige para fora do quadro até ver o portal e sumir, desertificar-se. O quadro se esvazia. Pode-se dizer que esse processo de desertificação do quadro permite esvaziar a imagem de suas qualidades individuais, abandoná-la de seus atributos para deixar correr outros fluxos nesse espaço.

Figura 2, 3, 4, 5: frame do filme *Quintal*



Fonte: Frames retirados do filme *Quintal*.

Tal operação se assemelha ao que Lapoujade descreve sobre o deserto como campo de novas possibilidades:

O deserto se confunde com um campo de potencialidades; é um céu tempestuoso carregado de energia, uma espécie de tempestade abstrata, sacudida pelo vento. Vem, inevitavelmente, o relâmpago do “fiat”, o acontecimento, o encontro, o momento em que tudo enfim explode, conforme as diferenças de potencial [...]. Como sempre em Deleuze: cada coisa chega do fora. Eis que a imagem se transforma inteiramente, sai de seu quadro, passa em outra coisa, embora permaneça nela mesma. (LAPOUJADE, 2015, p. 299)

Para o autor, antes de aparecer o delírio, a primeira operação consiste em desertificar ou nas palavras de Jota Mombaça se desfazer do que fazem de mim. Tal gesto implica formar novos corpos, outros seres, outras crianças, outras mulheres ou novas abstrações.

Retomando nossa análise do filme *Quintal*, percebe-se que a imagem do portal é antecedida pelo esvaziamento do quadro, no qual o vento emana um fluxo que movimenta os corpos, as roupas, os animais, desestabilizando o espaço. Quando o portal aparece

como um radar intergaláctico, outra dimensão se abre, desconhecida, agitando o quintal do subúrbio de Contagem. Costumamos ver esse elemento sobrenatural em filmes de ficção científica, normalmente norte-americanos, como *Star wars*, *Star trek* e *Aliens*. Deslocado para Contagem, esse portal se lança na tarefa de produzir outros imaginários acerca da periferia brasileira, combinando elementos do cinema fantástico com os gestos e a rotina minimalista de um casal de idosos no subúrbio. A pobreza fica fora de quadro, assim como a violência, o paternalismo, a opressão, o romantismo e a miséria. O que vemos é um casal em ambiente doméstico, aparentemente bem cuidado, desdobrar-se em outras atividades e virtualidades. Essa operação acaba por engendrar uma máquina nômade que desestabiliza o imaginário rapidamente classificável de um território periférico. São as bordas²⁷ expandindo as múltiplas possibilidades de se falar sobre as bordas e, com isso, abrindo um campo de novas paisagens e sujeitos e, conseqüentemente, produzindo novos enunciados coletivos. Pois a resistência, como entende Foucault (1986), não se dá no binarismo, mas na multiplicidade de focos. O poder, segundo o autor, opera também como uma rede vasta e multiforme de relações, isto é, “é uma estratégia exercida a partir de pontos múltiplos, desiguais e móveis. Não se ‘exerce’, mas ‘funciona’. Deve ser analisado como algo que circula de forma tensa e que só funciona em cadeia” (FOUCAULT, 1986d, p. 183). Logo, a resistência, para existir, deve se mover também na pluralidade não binária. E, desse modo, produzir uma multiplicação de acontecimentos improváveis, impossíveis, que não cessam de se mover para não serem capturados pelo aparelho do Estado.

Dentro desta perspectiva, no livro *Movimentos aberrantes*, Lapoujade (2015) discorre sobre os movimentos que produzem esta capilaridade, ou seja, que não se encerram no indivíduo e na sua história; são a soma de práticas, diferenciam-se e esvaziam o sujeito de qualidades. Esse sujeito, seja ele o jovem grávido do *Filme de aborto* ou Zezé empurrada pelo vento no filme *Quintal*, passam a ser um corpo que abre passagem para fluxos e linhas em contínuo devir sobre a terra. Nas palavras de Lapoujade (2015, p. 19): “Esse movimento atesta o invivível da vida, o imemorial da memória ou impensável no pensamento”. Tal operação não busca o aprofundamento do solo em que vivem ou a relação originária ou essencial com o território, seja ele a periferia, o subúrbio do Capão Redondo ou a cidade de Contagem. Esta se dá por contaminação entre as peças

²⁷ Pode-se fazer uma menção ao “cinema de bordas”, produzido por realizadores autodidatas, moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais. Os filmes periféricos, ao contrário dos dois curtos analisados neste capítulo, são voltados para o entretenimento. São adaptados às regiões, ao modo de vida e ao imaginário popular e massivo das comunidades envolvidas no processo de sua produção.

que habitam esta terra e que não cessam de se transformarem diante deste solo. Esta terra, tal qual conceitua Lapoujade, não preexiste; é preciso, portanto, criá-la. Para o filósofo, a terra não é aquela demarcada pelos geógrafos, mas uma terra a ser ocupada, desfeita e refeita, povoada e repovoada em movimento incessante que não se encerra em si. “Não só habita-se a terra como poeta, mas ocupa-se a terra como nômade, como metalúrgico, como animal, como guerreiro e como homem de Estado em múltiplas maneiras de agenciamento” (LAPOUJADE, 2015, p. 39). Como argumenta o autor, é preciso desertificar a terra, libertá-la de seu antropomorfismo, esvaziá-la, para repovoá-la novamente. Desse movimento se extrai um tipo de subjetividade que incorpora o paradoxo que a constitui como temporalidade. Em outras palavras, uma subjetividade processual, singular e impessoal, porque atravessada pelo outro, construindo-se na favela, no subúrbio e em processo de desterritorialização. Retira-se a imagem de uma solidez para que os corpos escapem da codificação e objetificação enquadrada pelo capitalismo, desterritorializando e produzindo linhas de fuga em novo movimento aberrante. Nesse sentido, os filmes que pretendem ir além do enraizamento se lançam em uma dinâmica da alteridade fora do paradigma territorial e jogam o sujeito para condição do fluxo, aumentando um sentimento de desidentificação de si mesmo. Não há, portanto, qualquer estabilidade duradoura, nem uma tentativa de fixidez; os personagens, o território e a mise en scène deslizam em contínuo fluxo de instabilidade, habitando a terra de imagens e sons e, ao mesmo tempo, desterritorializando-se dela. É possível relacionar esta proposta ao que Glissant, teórico e escritor da Martinica, defende como pensamento-arquipélago. São ilhas que estão umas em relação a outras e se modificam na medida em que entram em contato; neste encontro produzem novas linguagens e saberes. Este movimento desloca-se das raízes da terra, se embrenhando no que o autor, inspirado na obra de Deleuze e Guattari, chama de “imagem rizoma”, quando as raízes buscam outras raízes e o que se produz desta relação é algo da ordem do imprevisível. Esta aposta política de Glissant se relaciona ao processo de desterritorialização ao qual nos referimos acima, mas também pode ser visto nos filmes quando estes se deixam contaminar por outros repertórios, gêneros, músicas, que podem ser a ilustração de novas ilhas prestes a se acoplarem a outras, em sistema aberto, que não cessa em si, mas na relação. Esta operação não requer um fim ou um produto final, mas se dá justamente no processo relacional que traz à tona resíduos da história de um povo, de uma língua, de uma memória, resíduos que, quando atualizados no presente, materializam algo de imprevisível.

Em *Quintal*, a aparição do portal produz algo da ordem do imprevisível, pois multiplica as possibilidades do quadro e faz do cotidiano desses sujeitos periféricos algo

extraordinário, isto é, do retorno à terra, o delírio – devolvendo à terra suas potencialidades e virtualidades. André Novaes consegue entrelaçar o real e a ficção fantástica, mantendo a câmera distante o suficiente dos personagens para não interiorizá-los, e próxima das ações e dos gestos para que o espectador possa experimentar ouvir, sentir, ver e estranhar seus delírios. Essas sensações e afetos vazam para além do limite de um corpo, para além de um bairro; o que poderia ser um dia trivial em uma família no quintal do subúrbio de Minas Gerais torna-se uma experiência sensorial planetária, em que quase tudo pode vir a acontecer em um pequeno espaço recolhido de Contagem.

Já no Filme de aborto, que se passa no Capão Redondo, Zona Leste de São Paulo, o diretor Lincoln Pérciles escolhe repovoar a terra ou o território com a inversão do gênero – ou seja, o homem é quem passará pelo processo do aborto, subvertendo, assim, as configurações binárias e molares fundamentadas no modelo normativo. Os personagens reais vivem outras alteridades delirantes, equilibrando-se entre o vivido e o imaginado. Em um caminho diferente da obra de André Novaes, em que a concretude e o realismo se estabelecem no início do filme para depois se descolarem do real, no filme de Lincoln o desgarramento do real se vê já no primeiro plano. Cria-se uma estética que realoca e justapõe peças heterogêneas, propondo outra estrutura fragmentada, que absorve tanto o “amadorismo de uma câmera torta”, como o cinema clássico americano e as músicas francesas dos anos 1950.

Figura 6: Plano inicial de *Filme de aborto*.



Fonte: Captura de imagem de *Filme de aborto*.

Figura 7: Sequência na clínica de aborto de *Filme de aborto*.



Fonte: Captura de imagem de *Filme de aborto*.

Claudia Mesquita, ao analisar o filme *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós, destaca como os procedimentos da ficção científica em combinação com o testemunho real dos sujeitos periféricos enquanto “desvios ficcionais permitem repor a potência de agir dos protagonistas pobres, reabrindo via dramaturgia e encenação, o futuro de suas histórias amputadas” (2015, p. 98) . Tal argumento pode ecoar no *Filme de aborto*, uma vez que este se inicia com uma tela preta ao som de uma propaganda antiaborto com a canção *Marcha do Pinguço*, de Carolina Maria de Jesus, escritora negra que escreveu *o Quarto do despejo: diário de uma favelada quando era catadora de papel*. O tom de ironia deste discurso dá uma leveza que retira o peso histórico e factual da cena, o que pode vir a causar antipatia diante da seriedade da questão do aborto. Mas também produz um deslocamento que gera curiosidade e será desdobrado com humor mais adiante no filme.

Logo depois deste longo discurso do rádio dos anos 1950, a primeira imagem que aparece é de alguns cavalos circulando, enquanto uma menina sentada ao ar livre digita em um computador. A cena gera um estranhamento; o som do teclado se sobrepõe ao ambiente, desnaturalizando o esquema sensorio-motor. Já nesse primeiro quadro coexistem a paisagem rural e a urbana, o tecnológico e o orgânico, a vida obstruída e a conectada, os modos de vida reais e os virtuais. A montagem se estrutura em elipses temporais que marcam a descontinuidade abortiva dessas vidas periféricas, assim como a dessincronia entre o som e a imagem, presente em quase todo o filme; a câmera também desangula os personagens, ou seja, não há estabilidade na imagem, assim como não há nos corpos que habitam esse território. Tal constatação nos leva a um breve recuo histórico antes de nos aprofundarmos nos movimentos de delírio e fabulação, na busca de investigarmos uma relação entre esta desterritorialização inventiva e a noção de transe no cinema moderno.

2.3 Antes do delírio, o transe

Em um breve recuo histórico, pode-se dizer que há nesse desejo de invenção das vidas precárias uma atualização do que o cinema moderno (mais propriamente Glauber Rocha) elaborou como a noção do “transe” no seu manifesto à estética do sonho. A partir da leitura da obra de Glauber, Ivana Bentes frisa a potência do transe:

O transe é uma possessão, transição, passagem, atravessar, possuir, por outro. Seja uma ordem física cósmica, a terra, organismo biológico, organização social e política, toda ordem, estruturada ou constância será submetida, confrontada, a uma variação contínua, linha de fuga, desterritorialização. Desqualificando as verdades, os valores, os encadeamentos e propondo novos encadeamentos. (BENTES, 2002, p. 111)

O transe surge como uma primeira tentativa da desconstrução do cinema realista, relacionado à ideia de crise. Como descreve Simplício Neto (2014) sobre este período da obra de Glauber:

O realismo crítico não dava mais conta de expressar outros processos sociais, elaborados ao nível do inconsciente, correlacionáveis a uma tradição mitológica ou fantasista do povo brasileiro. São realidades outras vivenciadas por nosso povo, não totalmente explicáveis de forma objetiva e/ou racional, realidades que agora lhe interessavam mais – numa espécie também de *mea culpa* pelo ataque racional marxista feito ao Candomblé em Barravento – porque só estas poderiam explicar os processos sociopolíticos complexos, e as demonstrações de histeria coletiva que levaram ao Golpe de 64. (NETO, 2014, p. 106)

Glauber (1967, p. 107) desloca o realismo mágico para esse outro hemisfério periférico, ao afirmar: “Não me interessa por regras culturais. A fantasia não é uma exclusividade de Fellini (de quem aliás eu não gosto), nem de Buñuel. Em *O pátio*, meu primeiro filme-experimental, usei a fantasia como meio de expressão.” Nesse estilo, que será adotado primeiro pelos cinemanovistas e depois desdobrado com outras referências pelo cinema de invenção mais à frente, o realismo mágico respeita uma relação espacial, física e temporal, os cenários normalmente são locações, com pouco uso de luz artificial. Mas abre-se espaço para o surgimento de novos mundos imaginários. Essa dimensão terá um vínculo com o realismo bazariano, ou seja, planos longos, filmagem em locação, mas, paradoxalmente, irá incorporar elementos de outros gêneros, como da fantasia e do expressionismo, através de uma linguagem alegórica.

No livro *A imagem-tempo*, Deleuze (1990) abre o primeiro capítulo escrevendo sobre a crise da imagem-ação no cinema do pós-guerra. Nesse contexto, as ruínas e os destroços fragmentam o tempo e espaço e, com isso, abalam as certezas frente ao mundo. Os personagens vagam e pairam à procura de uma terra perdida e destruída, não agem e

reagem no mesmo modelo do esquema sensório-motor do cinema clássico. A fragmentação do tempo e do espaço requer deles outra sensibilidade, ótica e sonora, o que desencadeia outra forma de percepção sensorial. A experiência do personagem não é construída com bases em estruturas rígidas de causalidade, e o intervalo se torna a instância em que perdura o acontecimento da cena, o espaço em aberto a ser preenchido pelo espectador. O transe no cinema moderno seria, então, o sintoma que perturba essa condição, rompendo com as estruturas rígidas e racionais eurocêntricas, abrindo-se ao risco do descontrole e iluminando uma potência do inominável ou do inumerável do cinema do terceiro mundo. Em regra geral, “o cinema do terceiro mundo tem esse objeto: através do transe ou da crise, constituir um agenciamento que reúna partes reais para fazê-las produzirem enunciados coletivos, como a prefiguração do povo que falta” (DELEUZE, 1990, p. 266).

2.4 Povoar as bordas de delírios em *Filme de aborto e Quintal*

Diante deste quadro, *o transe* não é a metáfora alegórica de uma realidade brasileira prestes a sofrer o Golpe de 64, assim como os personagens também não perambulam e circulam em busca do Eldorado. Eles estão em casa, lavando roupa, descascando fruta, assistindo televisão e convivendo afetivamente entre os cômodos. Os olhares não vagam em busca de algo que não se sabe, e os personagens são esvaziados de qualidades psicológicas que preexistam e os definam em identidades fixas. Portanto, se no cinema moderno os personagens vagam em um país arrasado, perambulando sobre escombros à procura de uma terra, nos dois filmes contemporâneos analisados neste capítulo, os personagens habitam uma terra e atualizam essa dimensão abstrata e delirante no gestos banais do cotidiano, ou seja, ela é incorporada em meio aos afazeres domésticos e aos ações triviais de uma família no subúrbio de Contagem, um município de Minas Gerais, na região metropolitana de Belo Horizonte, como no curta *Quintal* do qual iremos discutir mais a frente.

Porém antes, faremos uma excursão no ensaio²⁸ de André Brasil sobre o filme *Aboio*, de Marília Roche, e *Andarilho*, de Cao Guimarães. Neste ensaio, André Brasil irá notar que a dimensão do transe e do delírio está presente em ambos os filmes. Embora os filmes sejam bem distintos em termos de linguagem dos analisados neste capítulo, André Brasil colabora para desdobrar esta reflexão acerca desta operação do *transe* e do *delírio*

²⁸ Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>. Acesso em: 22 ago. 2019.

no cinema contemporâneo. O longa *Aboio* é um resgate através das sonoridades e da proximidade com o corpo dos personagens e com o caminho e o percurso dos vaqueiros no interior do Sertão mineiro, tal como descreve o autor: “ao performar sua experiência e ao cantar o aboio, não é exagero dizer que alguns personagens são tomados pelo transe, levando a linguagem ao limiar do inteligível” (BRASIL, 2007, p. 01). Para o Brasil, o transe em *Aboio* opera como um estado de passagem que atravessa a fronteira entre o humano e não humano, o artifício e a natureza, entre a consciência e a inconsciência, o ruído e a linguagem, materializado no corpo, na voz, nas falas destes vaqueiros e também na imagem e no espectador. Desfazendo qualquer indistinção entre naturezas diferentes, como elabora no ensaio: “Em *Aboio*, as imagens são mais potentes quando saem do controle, quando conseguem entrar, mesmo que por um momento, em transe.” (BRASIL, 2007). Este descontrole pode se ver também em *Andarilho*, porém André irá distinguir esta operação, nomeando-a como delírio. O delírio se manifesta quando os personagens se desgarram para as regiões em que “a linguagem se desfaz”, ou seja, quando “falam em linguagem errante”. Para o autor, em *Andarilho* as imagens ganham uma temporalidade distendida, dilatada, são imagens-miragens nascidas do encontro com o calor e com o asfalto vermelho, como imagens delirantes. Porém assim como o transe, o delírio não é um discurso louco, irracional, ou um escape da realidade, como também reivindicava Glauber Rocha. Trata-se de perceber como aponta, André Brasil, que o delírio leva a linguagem ao limite da consciência, ao limite do entendimento. Amplia estes limites. Nas palavras do pesquisador, trata-se de pensar a linguagem em seu estado de esboço, em seu limiar, entre a cacofonia e o sentido. “Esta linguagem é do delírio que é a própria realidade, o delírio da experiência, seu lastro” (BRASIL, 2007).

Neste aspecto, voltando ao *Filme de aborto*, podemos reconhecer a dimensão do delírio no modo como câmera é intencionalmente enquadrada de forma cambaleante, desestabilizando o ponto de vista fixo, com cortes bruscos na imagem em *jump-cuts*. O som e a imagem não estão em sincronia, ou seja, não obedecem à lógica sensório-motora clássica. Da mesma forma, os personagens subvertem a normatividade do gênero; ou seja, quando o personagem masculino engravida e tem que passar por um aborto, a mulher não parece se afetar diretamente por esta questão, pois está refletindo sobre sua condição no trabalho. A cena mais evidente deste gesto *nonsense* é quando o personagem do menino espera com roupa médica na sala da clínica de aborto ao lado de outro menino para ser atendido. Este embaralhar das regras normativas do gênero, assim como uma imagem cambaleante, pode ser considerado um delírio, onde outro mundo impensável é reterritorializado e organizado segundo as novas regras no cinema. Já no filme *Quintal*,

André Novaes, que filma uma aparentemente uma rotina familiar no que há de mais simplório e naturalista – o portal – surge como uma força disruptiva, eximindo-se de um valor simbólico, e expõe uma hipótese: e se existisse um portal no quintal de uma casa no subúrbio de Contagem? O que aconteceria? Não se pretende com o filme encerrar tal questão, mas suscitá-la. Ampliar os possíveis de um território. Rearranjar e fazer o que ainda não se havia vislumbrado, repovoar com novos possíveis este bairro.

Para Lapoujade (2015, p. 303), “o ‘delírio’ é a possibilidade de experimentar muitos mundos, pois a partir dele o sujeito se liberta da condição de clausura. Como se passasse a ser nômade, cavalgando mundos diferentes. Que estejamos sempre à margem das multiplicidades que nos povoam e nos desterritorializam”. Nesse sentido, para o autor, o “delírio” permite criar uma abertura que faz circular outros fluxos, movimentos e saberes. Se para Foucault todo saber constitui uma relação de poder e campo de forças, logo, o delírio, quando irrompe neste campo, faz circular outros saberes e imaginários e termina por diluir também as propriedades do sujeito. Isso acontece de forma não programada, já que surge do inesperado, ou seja, não necessariamente respeita a lógica causal, com início, meio e fim, podendo, por exemplo, começar do meio, terminar antes do fim, sem o compromisso com a linearidade cronológica e funcional do encadeamento narrativo. Instaura-se na escrita fílmica como outra possibilidade de afetar e ser afetado, misturando e embaralhando as velocidades, as formas e ordem dos acontecimentos. “Como se o cinema não pudesse mais partir de corpos como dados, mas se encontrasse perante a exigência de engendrará-los. Dê-me, portanto, um corpo” (LAPOUJADE, 2015, p. 300).

Essas imagens do delírio ou da fabulação não surgem, no entanto, em plano transcendente ou metafórico, mas provém da relação com o território, da banalidade do cotidiano e, quando surgem, reinventam outra forma de imaginar as vidas periféricas, sem procurar esgotá-las. Como formula Lapoujade, baseado nos escritos de Deleuze sobre fabulação:

Para que servem as fabulações, os delírios, as alucinações? Deleuze frequentemente repete: elas nos dão razões para acreditar no mundo. O que perdemos são as razões para acreditar no mundo. Só novos delírios, novas fabulações, nos farão crer nele outra vez. Por isto, é preciso recriar a terra, os corpos, as linguagens, a memória, partir das populações moleculares, das matilhas, dos bandos e inventar sua genealogia esquizofrênica. (LAPOUJADE, 2015, p. 306)

Para Lapoujade, o delírio nasce da proximidade com a terra, mas não pretende escavá-la na busca de uma história unívoca acerca desses sujeitos e do território no qual

habitam – isto seria a obstrução do movimento. Procura-se forjar saberes ambulantes que estabelecem sua relação com a terra por meio de uma forte desterritorialização. Em linhas gerais, percebe-se tanto no *Filme de aborto* quanto no curta *Quintal* escritas fílmicas que não se constroem como sistemas fechados, apropriando-se de outros repertórios e incorporando outros gêneros do cinema, balizando-se entre o real e o imaginado.

Tal agenciamento se dá com o delírio, ou seja, com a materialização de figuras e imaginários antes impensáveis que partem do real, mas não são realistas, na medida em que transitam por outras alteridades, outros mundos, outras trilhas, outro gênero, outras filmografias. E, quando retornam à terra, irão habitá-la de uma multiplicidade de novas linhas molares, moleculares e de fuga. Nessas escritas, parte-se do princípio de que existe um povo e uma terra, mas essas identidades não são fixas, são constantemente criadas. Pois, como nos lembra Glissant, “parece-me ser uma das funções do artista contribuir para transformar este estado de coisas, não mais se remeter apenas ao humanismo, à bondade e à tolerância, que são fugitivos, mas entrar nas mutações decisivas da pluralidade consentida como tal” (GLISSANT, 1985, p. 35).

Diante destas imagens, os fluxos correm e transitam entre esses territórios, mobilizando os movimentos da recusa, da desertificação e do delírio. Desse modo, hackeia-se antes de se ser capturado, desvia-se antes de se ser codificado, fazendo da própria condição periférica um acoplamento híbrido, produzindo imaginários suficientemente fortes para tencionar o binômio periferia e carência. Com isto, inventam territórios e personagens, do Capão Redondo a Contagem, que se movimentam em uma pirataria delirante com um pé fincado sobre o solo para nele deslizar sobre e saltar novamente.

CAPÍTULO 3: MOVIMENTO EM INTERRUPÇÃO.

3.1 Cindindo: centro X periferia.

Se estamos falando sobre escritas periféricas, cabe entender que nem todo movimento se dá como fluxo contínuo. As práticas de controle de circulação das pessoas que habitam as periferias se ampliam e se expandem pelas margens do globo – fundamentando um projeto de racialização das cidades (MBEMBE, 2016). Norteados por esta contradição entre o movimento e a interrupção, nos interessa investigar como o cinema contemporâneo tem tratado de responder a este contexto, isto é, tem se implicado no *movimento quando interrompido*, majoritariamente, pelos agenciamentos do Estado,

sustentados pelo projeto neoliberal. Cientes de que tais condições levam à dispersão e à imobilidade desta camada da população periférica, interessa-nos pensar como os filmes abordam este problema. Para isto, trataremos de pesquisar alguns procedimentos desta interrupção na materialidade da imagem, tais como: rarefação, repetição, intervalo e obstrução.

Separamos dois *corpus* de filmes. O primeiro será dedicado aos curtas: *Deus*, de Vinicius Silva e *(In)consciência negra* (2017), de Jéferson e *Calma* (2018), de Rafael Simões, cuja proposta estética se alia a uma encenação do real. Já o segundo *corpus* inclui escritas distópicas que se utilizam de recursos da ficção científica. Alguns dos filmes deste *corpus* são: *Tremor Iê* (2019), de Elena Meirelles e Livia de Paiva e *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós. Aparentemente, todos apresentam abordagens distintas, mas têm em comum o desafio de trabalhar com a obstrução da liberdade de movimento dos personagens na escrita fílmica. Nos interessa, portanto, perceber como se implicam no movimento, compartilhando a experiência da travessia diária destes sujeitos periféricos pela cidade e como, com isto, instauram um outro modo de perceber e vivenciar esta condição. Além de ter em conta esta abordagem, esta análise estará atenta ao que Zygmunt Bauman escreve a seguir, referindo-se às práticas de limitação da mobilidade, que operam sobre o controle urbano dos sujeitos periféricos.

[...] podemos nos perguntar em que medida os fatores geográficos, as fronteiras naturais e artificiais dos territórios, as distintas identidades das populações e [círculos culturais], assim como a distinção entre “dentro” e “fora” – tudo tradicionalmente objeto da ciência geográfica – foram no essencial meros derivativos conceituais, sedimentos/artifícios materiais de “limites de velocidade” ou, de forma mais geral, das restrições de limites de velocidade ou de forma geral, das restrições de tempo e custo impostas à liberdade de movimento.”(BAUMAN, 1999, p. 19)

Tal constatação reforça o argumento deste capítulo, pois reconhece as fronteiras e os bloqueios que modulam e obstruem o movimento e, com isto, diminuem as velocidades que restringem os fluxos das pessoas periféricas pela cidade. Nesta pesquisa, encaramos a figura do Estado não só como um poder institucional, mas como um aparelho que funciona com uma rede que agrega as forças de poder e envolve desde a mídia, aos agentes do capitalismo, das elites escravocratas agrárias e multinacionais à máquina de poder que alimenta o Estado soberano. Estado este que, segundo Lazzarato, “está em impasse ‘subjeto’ que acaba por forçá-lo a suspender a democracia e adotar práticas autoritárias de governança”.(2010, p.23). Nesta lógica, os fatores geográficos como

descreve Bauman são dispositivos do aparelho do Estado para separar e controlar o movimento, o tempo e também o espaço, delimitando as linhas abissais, e nomeando quem está fora e quem está dentro da polis.

Esta reflexão pode ser também entendida a partir da perspectiva da formação das cidades no Brasil, como explica o dossiê publicado sobre a periferia da *Fundação Perseu Abramo*²⁹ “Reexistir, apontamentos da articulação entre cultura e política de periferias” (2018). O dossiê mostra como estes territórios no Brasil foram criados a partir de um projeto moderno de industrialização e “segregação socioespacial”. Como é descrito no documento: “No séc. XX as cidades eram mais concentradas e heterogêneas: as funções da cidade não eram espacialmente separadas, as fábricas eram construídas perto das casas” (SANTOS et al, 2018, p. 213). Segundo Caldeira, um dos autores deste dossiê, os grupos mais vulneráveis viviam perto dos mais ricos para facilitar o acesso às fábricas, mas com o processo de urbanização, êxodo rural e crescimento demográfico, instituiu-se a Lei do Inquilinato (1942), que aumentou o preço do aluguel no centro das cidades, além da implementação do transporte rodoviário que contribuiu para expulsar os trabalhadores do centro da cidade, uma vez que agora esta parcela da sociedade teria meios para se deslocar, não necessitando mais viver no local de trabalho. O dossiê aponta: “Tais ações estimularam a dispersão da cidade com a construção das casas dos trabalhadores nas franjas da cidade, forma que Martins (2001) e Azevedo (1958) denominaram subúrbios; as áreas que, até os anos 1950, eram caracterizadas como de transição entre o modo de vida urbano e rural” (SANTOS et al, 2018, p. 12). Nestas periferias, os terrenos eram ilegais, não havia infraestrutura básica nem luz elétrica; eram espaços abandonados, cujos moradores foram obrigados a construir suas casas sem suporte do governo. Criou-se, com isto, um distanciamento demográfico socioeconômico, aumentando a distância entre casa e trabalho, consolidando o modelo geográfico centro-periferia.

Diferente dos capítulos anteriores que perseguiram os encontros, as linhas além dos abismos, os delírios desviantes, este capítulo irá trazer à tona as marcas e as cisões destes abismos nas escritas fílmicas. Neste aspecto, cabe nos perguntarmos – como o cinema contemporâneo inventa estratégias para se inscrever no movimento e também na interrupção encenada ou vivida pelos personagens periféricos?

²⁹ Caso o leitor se interesse em ler todo o dossiê, está disponível neste link: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2018/07/REEXISTIR.pdf>. Acesso em: 15 set. 2019.

3.2. Encenar o movimento e a interrupção.

Veremos, à princípio, o curta *(In)consciência Negra*³⁰ (2017), do diretor, Jéferson³¹, curta-metragista, morador da favela da Maré, filmado nos arredores da Zona Oeste no Rio de Janeiro, na véspera do dia da comemoração da consciência negra. O curta se propõe a registrar o percurso de um morador da periferia entre a casa (favela da Maré) e o show (Centro), entre o centro e periferia. De forma ensaística, capta o movimento deste trajeto dentro do transporte, do ponto de vista do deslocamento do morador de casa para o show *black to black* no centro até a volta sua casa na Maré. Nota-se uma busca por formas plásticas, compondo um inventário deste percurso, correspondendo a uma certa “estética do fragmento” (CONSUELO LINS, 2008, p. 68). Nesta estética vemos através de uma câmera solta a textura de plantas, uma escada com pedras, o céu azul, um prato de comida, um chuveiro com a água caindo e até outras formas não reconhecíveis, moldando este ensaio visual abstrato, valendo-se de um corpo a corpo com as imagens neste trajeto. Sobre estas imagens uma música jazz com elementos de *black-music* acompanha o fluxo, somando-se às sonoridades da cidade – a rádio da rua e o som da TV. Neste ímpeto de experimentação visual e sonora, os ruídos se misturam à trilha sonora em um caldeirão de imagens e sons no compasso de quem captura o que está ao alcance dos seus olhos e ouvidos nesta travessia. Neste fluxo, continuamos a acompanhar este trajeto através da janela de um ônibus onde vemos o descortinar do túnel e as avenidas, movendo-se no ritmo das rodas. Enquanto este movimento está se dando, vemos, neste percurso, o narrador anunciar o desejo do baile, a vontade de fumar maconha, a referência ao lazer, a diversão como motivação do personagem. Tais elementos aproximam o curta do longa *Branco sai, Preto fica*, de Adirley Queirós (sobre o qual escreveremos mais adiante), principalmente pela narração improvisada, a inserção da música *black-music*, a presença do baile como um lugar do encontro da periferia, mas que é igualmente obstruído pelos agentes da polícia, incorporando o aparelho do Estado. Porém, neste curta de Jéferson, o movimento, tal qual estávamos acompanhando, se interrompe através de outras estratégias fílmicas. Uma voz *off* anuncia que a bateria da câmera acabou, portanto, não será mais possível realizar a proposta que se pretendia: filmar o percurso completo de ida e volta do realizador-morador do lugar de lazer até em casa. Logo depois, o filme é preenchido por uma tela preta. Restam alguns *frames* luminosos quase imperceptíveis.

³⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/258061409> Senha: tudonadatodo. Acesso em: 30 set. 2019.

³¹ Realizador e curta-metragista, desde de 2011 atua no audiovisual. Realizou os documentários: Preto Velho: Dona Creuza, o Maraca é nosso? e Causas e Efeito- Professores- RJ.

Em tom ensaístico, a narração reivindica o direito de ir e vir dos moradores da periferia que percorrem o Rio de Janeiro de ônibus que, ironicamente, tem o nome de Parador (para+dor). A *voz off* relata a dificuldade deste morador tentando chegar em casa depois do show diante da experiência dilatada de três horas de duração no ônibus, entre a espera e o percurso do transporte:

Que merda, acabou a bateria, eu pensando não deu certo, eu ia chegar bem mais cedo, tive que ficar um tempo no Barra Shopping, não sabia que estava acontecendo a parada na Cidade de Deus. A Ayrton Senna e Linha amarela fechada. Agora tô no BRT e acabou a bateria e não consegui completar o que quis ensaiar, queria fazer um ensaio deste meu percurso no dia da pré-consciência Negra. Eu tô indo e voltando de BRT dando calote, reivindicando meu direito de ir. Mas fiquei um tempão em Madureira. O serviço é uma merda, não tem o ônibus expresso, só o parador. Sai 23h e uma 01h ainda tô no caminho de casa. (Trecho de *(In)consciência negra*, 2017).

Ainda sobre a tela preta, a *voz off* conta detalhes de um episódio ocorrido neste dia, quando uma mulher com filho no colo não conseguiu entrar no BRT que estava lotado e, por isso, tiveram que esperar por mais uma hora o próximo transporte. A narração não se interrompe e continua contando os episódios como se estivéssemos dentro deste ônibus, subitamente o ônibus é obrigado a parar pela polícia na estação seguinte, Guaporé. A voz continua a narrar este ocorrido: “Os policiais já estavam à espera do ônibus e pediram para que os negros de boné se retirassem. Preto de boné, desce, desce, desce, desce, desce, desce, desce, desce, desce, desce, desce, desce, desce!”. Repete a palavra “desce” 14 vezes. Este gesto gritante torna dizível, através da *voz em off*, a experiência radical da interrupção, pelo aparelho do Estado, dos modos de circulação dos corpos negros e periféricos pela cidade. Assim, é-lhes negado o direito mais básico de mobilidade. Portanto, tornar perceptível esta forma abrupta e coercitiva de se ser retirado de dentro de um ônibus é uma maneira de evidenciar essa quebra que estamos apontando como interrupção. O curta escolhe tornar visível tal condição optando por relatar – e não mostrar na imagem – e, à medida em que se narra o que se vivencia, também se produz uma separação entre som e imagem. Sobre esta tela preta, escutamos durante quatro minutos a voz do *narrador* contar sobre a impossibilidade de realizar a proposta do filme diante dos impedimentos sofridos neste percurso. No entanto, cabe ressaltar que, diante desta intervenção da polícia, o filme não assume um estado de subserviência, se entregando à condição de imobilidade; o narrador-morador reage a esta ação, retirando-se de um estado de passividade, como expresso na cena final, quando recita a música do Racionais MC’s, “De ponta para cá”:

Outra vez nós aqui, vai vendo,
Lavando o ódio embaixo do sereno
Cada um no seu castelo, cada um na sua função,
Tudo junto, cada qual na sua solidão
Hei, mulher é mato, a Marijane impera,
Dilui a rara e solta na atmosfera
Faz da quebrada o equilíbrio ecológico,
E distingui o judas só no psicológico
Ó, filosofia de fumaça e nariz,
E, cada favelado é um universo em crise.
(RACIONAIS MC'S, 2002)³²

Nota-se que o filme opera nesta dinâmica entre a fluidez da orquestração de uma estética do fragmento, presente no ensaio visual, e a interrupção (tela preta, ônibus é parado pela polícia). Ao final, se instaura um fôlego que permite gerar uma faísca de mobilidade na inserção da música do rap. Neste contraste, vemos na primeira parte do filme o *movimento* experimentado por meio de texturas, trilha sonora, narração em *off*. Imagens que registram um prato de comida, um chuveiro caindo água e o conjunto desta colagem exprime uma certa liberdade do olhar do personagem, insinua um movimento do personagem pela cidade, uma andança que extrai destes elementos ordinários uma poesia.

Na segunda parte do curta, o personagem-narrador é interrompido no seu trajeto, a imagem vai se rarefazendo até não ter nada, virar uma tela preta. Somem os elementos visíveis, restando apenas a voz em *off* soando sobre o quadro. Este gesto nos remonta às considerações de Deleuze sobre a tela preta: “Godard buscou linhas de fuga para seu trabalho contra a linguagem maior de Hollywood. O uso consistente que faz de telas pretas e brancas com cortes irracionais coloca o sistema de códigos fílmicos em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação”. (DELEUZE, 1997a, p. 123). Tanya Shilina-Conte³³, no artigo “A máquina fílmica e a tela preta/branca como ferramenta de desterritorialização” (2018), inspirada na leitura deleuziana, também irá defender a tela preta como um modo de desterritorialização, para sair do regime que de identificação. Podemos dizer um modo desviante de narrar a interrupção. Como se o filme também quisesse esconder a ação violenta da polícia sob os jovens da periferia, contrariando o desejo de um espectador *voyeur* com sede de ver esta “representação.” Nota-se, com isto, que a tela-preta neste caso procura evidenciar a violência, sem mostrá-la, ou seja, procura

³² Racionais MC's. “Da Ponte pra cá”. *Nada como um dia após o outro*. São Paulo: Zimbabwe Records, 2002.

³³ Professora da Universidade Estadual de Nova Iorque, Buffalo, NY, Estados Unidos da América. Artigo traduzido por Marcus Novaes.

torna perceptível a interrupção, sem de fato vê-la diretamente. Jéferson ao utilizar este recurso, abre espaço para o espectador imaginar, perceber outras instâncias que antes não eram notadas. Abre uma possibilidade de alterar o foco, ou seja, mudar um regime de atenção e sensibilidade. Afinal, já vemos em demasia cenas de violência, nossos corpos estão anestesiados e saturados com tantas notícias. Talvez, por isto, o curta opte por este dispositivo para se desviar do excesso de visibilidade da violência, propagado pela mídia hegemônica. De outra maneira, o curta nos convida a escutar mais do que ver e, com isto, permite ao espectador perceber de uma outra forma esta interrupção, segregadora e racial, que distanciou simbólica e geograficamente as populações periféricas. O filme não procura identificar o rosto dos agentes e personagens desta narrativa, embora saibamos tratar-se de policiais – mas estes podem ser “quaisquer” policiais e moradores de uma periferia, que diariamente sofre com as práticas de controle do Estado.

Tal condição nos lembra a descrição de Achille Mbembe sobre os modos como a sociedade moderna e colonial é controlada a partir de dispositivos que regulam as vidas periféricas – fundamentando um projeto de racialização das cidades. Mbembe irá escrever sobre como liberdade de movimento é um modo de regulação do aparelho do Estado liberal. Baseado nos escritos do israelense Kotef, Mbembe irá argumentar que há duas configurações dominantes de movimento que entram em conflito:

O movimento aqui é visto, ao mesmo tempo, como manifestação das liberdades e como interrupção, ameaça à ordem. Uma das funções do Estado é, portanto, fabricar conceitos de ordem, estabilidade e segurança que possam ser conciliados com seus conceitos de liberdade e movimento. Essa é a contradição. Kotef argumenta que o Estado liberal clássico é inimigo das pessoas que circulam incansavelmente. Essas pessoas se tornam um outro inassimilável. Não se pode assimilá-los. Eles estão em movimento constante. Em tudo isso, há uma repercussão colonial. O maior problema do Estado colonial no continente africano, do século 19 em diante, era garantir que as pessoas ficassem no lugar. Foi difícil. Elas circulavam constantemente. Eram “incapturadas” (MBEMBE, 2019)³⁴.

Para Mbembe, criou-se uma série de dispositivo de dominação para controlar o direito de ir e vir de determinada parcela da população. Este projeto continua a encarcerar determinados grupos sociais subalternizados e inibir seus trânsitos pela cidade, levando-os ao estado extremo de imobilidade e paralisia. O aparelho de Estado controla e inibe o

³⁴ MBEMBE, Achille. “A ideia de um mundo sem fronteiras”. *Revista Serrote*. São Paulo, n. 31, maio de 2019. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>. Acesso em: 15 set. 2019.

movimento a fim de assimilar e capturar aqueles que circularem pela cidade. Este Aparelho do Estado, atualizado no presente, desenvolve tecnologias de destruição e extermínio, drones, camburões, age no controle estreito sobre os corpos. Como escreve o autor: “As novas tecnologias de destruição estão menos preocupadas com a inscrição dos corpos em aparatos disciplinares do que em inscrevê-los no momento oportuno, na ordem da economia máxima, agora representado pelo massacre” (MBEMBE, 2018, p. 59). O aparelho do Estado, então, gere, captura, codifica e separa para sustentar estes modelos de segregação entre o centro e periferia.

Em uma conversa com o realizador do curta as vésperas de terminar esta dissertação, ele compartilhou uma informação do processo do curta que não havia notado na análise do filme. Jéferson revelou que a narração não foi gravada em tempo real, foi criada posteriormente na pos-produção. Este gesto revela uma dimensão performática presente na escrita fílmica que consiste na criação de texto e um estilo de narração. Tal estratégia permite embaralhar o que é vivido e o que é inventado, se valendo de uma dimensão performática para construção da escrita fílmica. Sobre esta dimensão performativa, cabe acrescentar para a reflexão desta análise as formulações da pesquisadora Elena Del Rio: “A dimensão performativa acontece quando há a passagem e o corpo desliza entre estados diferentes, se transformando no decorrer deste trajeto.”(2008. p.6) Segundo Del Rio, tal gesto rompe com o regime de representação que busca aprender o sujeito em identidade unívoca, eliminando a sua capacidade criativa de transformar-se em outro. Nota-se que esta dimensão performativa está presente no curta na voz de Jéferson que nos põem a imaginar um personagem da periferia atravessando as agruras da cidade dentro de um ônibus. Se manifesta como um corpo-voz que ora ressoa a ideia de liberdade que expressa o desejo do personagem em se divertir, ora expõem a obstrução da circulação de corpos periféricos pela cidade através dos agentes coercitivos do Estado. Diante disto, podemos dizer que a narração do personagem não é somente o testemunho de uma experiência de coibição, mas a criação de um enunciado sobre imaginação e impossibilidade das vidas periféricas nas margens da cidade. A voz do personagem criado por Jéferson e interpretado por ele mesmo no filme, habita o *entrelugar*, ou seja, se encontra no espaço inominável do corpo, onde não se pode apreendê-lo em todo seu contorno, mas percebe-se intensidades em ebulição prestes a performar e se deslocar em outro desenho, como acrescenta ainda Del Rio sobre a regime performativo: "O performativo não pode se desdobrar sem um certo advento do novo, um certo deslocamento ou passagem de um estado para outro"(ELENA DEL RIO, 2008 p.6). Assim, tanto o corpo, quanto a própria

materialidade da imagem no curta se modulam, se transformam, engendram novos atravessamentos, orquestrando a passagem de um ensaio visual do cotidiano por meio da soltura da câmera até povoar o filme com uma quase tela preta, acompanhada da narração em *off* que revela as dolorosas paradas do ônibus. Diante deste aspecto, podemos dizer que o filme através desta dimensão performativa dá a ver o movimento e a interrupção, esta que historicamente separou uma parte da população entre centro-periferia. Polos que parecem dicotômicos, mas não o são para um jovem periférico na travessia em direção às franjas da cidade.

3.3 “Tudo é uma questão de velocidade”

Se no curta *(In)consciência Negra* o deslocamento entre centro e periferia, como escrevemos anteriormente, se dá na radicalização da invisibilidade da imagem, no curta *Deus* (2017), de Vinicius Silva³⁵, veremos esta distância materializada de maneira mais sutil, naturalizada na repetição dos planos da personagem no trajeto do ônibus entre o centro e a sua casa, na periferia. Nota-se que ambos os filmes compartilham a experiência de travessia entre centro e periferia. Experiências de deslocamento que podem ser vividas de forma mais ou menos traumáticas, pois de fato dependem das tramas da cidade e dos mecanismos de poder e controle do Estado sobre destes corpos. No caso do curta *Deus* (2017)³⁶, esta travessia é realizada por Roseli, mulher negra e mãe solteira; ela é o princípio dinâmico do filme, a partir de quem o filme irá experimentar o deslocamento destes trajetos. Nesse curta, o que nos chama atenção não são as sequências dentro do espaço doméstico, mas como *Deus* escolhe pontuar neste retrato banal e afetivo o trajeto dessa mulher periférica para o centro, local de trabalho e de sustento. Tal *segregação socioespacial* que demarca a distância não é realizado com carga dramática, é naturalizado na rotina desta personagem, como veremos a seguir. As forças do poder do Estado colonial capitalista agem, porém na invisibilidade. O *movimento em interrupção* se dá de forma quase imperceptível e sutil, se embrenhando na rotina diária e cansativa da personagem, diminuindo a capacidade de ação da protagonista. Porém, não menos relevante porque é através desta sutileza que vemos outras singularidades da interrupção, reduzindo o ritmo do movimento dos personagens, construído através dos planos mais

³⁵ *Deus* é o primeiro curta de Vinicius Silva. Morador da Cohab Zona Leste de São Paulo. O filme ganhou melhor filme no Janela de cinema em 2017.

³⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/214680258>. Acesso em: 2018. Senha: BK.

longos na *mise en scène*. Nesta abordagem, o curta concentra-se em filmar com poucos planos fixos e estáticos uma rotina afetiva e ordinária entre mãe e filho, nos pequenos gestos diários; Roseli lava roupa, vê televisão com o filho, eles jantam e dançam juntos. Diante destas ações nos perguntamos se o filme produz algum novo *movimento* mínimo ou se procura reforçar a condição de submissão à rotina desgastante da personagem para revelar uma denúncia desta condição da mãe solteira na periferia. Uma hipótese é que o filme se dá em regime de redução ou rarefação, isto é, trata-se de fazer ver aquilo que é imperceptível quando o olhar está imerso em excessos e saturações da imagem. Lapoujade, no livro, *As existências mínimas*, se dedica a pesquisar sobre aquelas existências invisibilizadas diante do aparelho do Estado.

A importância da redução em geral é instaurar um plano que torne possível a percepção de novas entidades. Fazemos da redução um método, mas sabemos que a primeira função desse método é agir sobre a percepção, efetuar uma conversão do olhar. Trata-se de fazer ver, de tornar perceptíveis novas classes de seres, até os quais são invisíveis. (LAPOUJADE, 2017, p. 48)

Neste regime de redução, é como se a luz de um quarto diminuísse e só conseguíssemos ver tudo através de um abajur. Este abajur ilumina o suficiente para estarmos atentos aos toques e afetos da relação entre mãe e filho, o cuidado, os toques, os dissensos. O escuro em volta do quarto seria o excesso de visibilidade que não será visível neste curta, para nos atentarmos aos pequenos gestos que poderiam estar perdidos se o quarto estivesse todo iluminado. Nesta hipótese, a composição desta rotina, há somente poucos planos para cada cena e os objetos da casa, como a cafeteira, a água quente, a TV ocupam espaço na *mise en scène* desenhando o ciclo deste dia a dia. Pouco ou nada sabemos sobre a interioridade de cada personagem. Sabemos que ela é uma mãe solteira, pois o pai ausente é evocado em duas cenas em que, Arthur, filho de Roseli, tenta contato por telefone. Mas, o filme se detém mais tempo na personagem de Roseli, e a acompanhamos dentro e fora de casa. Nesta narrativa, Vinicius Silva insere cenas curtas de repetição da personagem no transporte público, em um filme com metragem de vinte e quatro minutos. Este gesto é uma espécie de eterno retorno que, ao retornar, nunca volta da mesma forma, é sempre um ato em diferenciação. A repetição, portanto, pode levar o espectador a desnaturalizar a imobilidade urbana de Roseli, moradora da Zona Oeste de São Paulo, e retirar esta ação da condição cotidiana. Deste modo, o curta não obedece, portanto, à lógica da imagem-movimento clássica estruturada na ação-reação; a repetição

provoca pequenos intervalos que dilatam o tempo e desaceleram a dinâmica do movimento.

Estes pequenos-intervalos ocorrem nas cenas de deslocamento de Roseli no transporte público, nas quais tornam-se visíveis estas interrupções, optando, assim, por deixar fora de quadro a ação direta da polícia ou do aparelho do Estado na gestão da circulação destes sujeitos periféricos. Como se esta interrupção, fruto da condição da mobilidade urbana na cidade, já não fosse mais passível de se reivindicar, já estivesse embrenhada na formação socioespacial da cidade. Dito de outra forma, já estariam definidos e fixados os espaços destinados para circulação, para o afeto, para o trabalho e para o tempo perdido. Neste caso, o filme nos mostra que as travessias são exaustivas, mas não são para produzir pontes, e sim para gerir e desacelerar o fluxo dos sujeitos periféricos para o centro. Por meio destes procedimentos, *Deus* expõe a condição precária e a desaceleração do movimento dos moradores da periferia na cidade de São Paulo. Roseli trabalha longe de onde mora, assim, gasta parte do seu dia neste percurso. Um tempo que poderia ser dedicado ao afeto com o filho, é gasto nas horas dentro do transporte. Roseli sofre pelo tempo consumido no transporte público, e, conseqüentemente, pelo impacto que esta rotina exerce na vida da população periférica, principalmente no que diz respeito às mulheres. Neste cotidiano, vemos a subjetividade de Roseli esmagada por um sistema opressor, a tal ponto de não conseguirmos perceber desejo ou movimento a atravessarem. Ao longo do filme, vemos a personagem comprimindo as funções de mãe ou de empregada, obedecendo e reforçando uma condição de subalternidade, vivendo para sobreviver e sustentar o filho sozinha. Neste ponto, nos perguntamos, se em meio a esta rotina tão repetitiva ainda conseguimos ver algo novo germinar ou se apenas estamos diante de cenas de interrupções.

Deus é uma mulher, que sobrevive a esta rotina onde o aparelho do Estado desacelera os processos subjetivos, restringindo os espaços de saber, de sentir e de poder de Roseli. Mesmo sem a presença materializada do Estado vemos esta rotina sendo sufocada pelo controle destes corpos. Lapoujade escreve sobre como este controle da velocidade é um dispositivo de interrupção do movimento do aparelho do Estado.

Isto é visível, por exemplo quando se trata de definir o Estado como um aparelho que desacelera todos os movimentos. Estriar o espaço, como ele faz, consiste principalmente em limitar a velocidade. O aparelho do Estado regula a circulação, relativiza o movimento, e mede os movimentos relativos, daí a força da gravidade. Tudo é uma questão de velocidade. (LAPOUJADE, 2015, p. 233)

Para o autor, o aparelho do Estado opera controlando o movimento, e assim, desacelerando os fluxos. Deste modo, esta força dominante sobrecodifica o corpo cansado de Roseli, oprime também os desejos, consoma "A instauração de uma nova inscrição que sobre codifica e que faz do desejo a coisa do soberano, ainda que como instinto de morte. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 258). O filme não chega a tanto, mas torna visível a vida ensaiada e programada; entre casa/trabalho, família/mundo e centro/periferia.

Logo, como vimos nos curtas, a interrupção não produz somente bloqueios, mas também desaceleração, chegando a paralisar os processos subjetivos e, conseqüentemente, as condições de possibilidades até ao ponto limítrofe de zerar a velocidade. Tal gesto de interrupção pode provocar um estado de lentidão e quase paralisia, afetando a capacidade de reação destes corpos periféricos, diminuindo, assim, suas potências de ação.

Neste mesmo estado se instaura o curta carioca *Calma*³⁷, de Rafael Simões, levando ao limite esta condição. Pois, se tudo é uma questão de velocidade, *Calma*, como sugere o título, opta pela pausa. Mas, por que pausar diante de um contexto de remoção e conflito?

3.4 O intervalo em meio às ruínas

Afirmar a forma é reconhecer a importante contribuição de cada vida que vibra enquanto processo criativo.

(Trinh. T Minh-há, 1985. p.23)

Em um texto intitulado “Através do desejo” no catálogo *Levantes*, Didi-Huberman irá escrever a seguinte frase: “Não é verdade que perder nos faz desejar, depois que o luto nos deixou imobilizados, começamos então pela perda” (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.

³⁷ Link do filme *Calma* disponível em: <https://youtu.be/dCscYghEZ10>. Acesso em: 15 set. 2019.

289). *Calma*³⁸ um filme que começa pela perda imanente. A perda da casa, a perda da palavra, a perda dos direitos, a perda do movimento. Neste estado de perda, os corpos ocupam um prédio em ruínas, vivenciando a remoção em curso pelo aparelho de Estado. Esta ameaça afeta o ritmo do movimento dos personagens, que parecem ter voltado de um estado pós-guerra.

Nas primeiras imagens do curta, adentramos este espaço com uma câmera em movimento descortinada por uma mulher mancando nos corredores desta ocupação. Vemos esta mulher de costas e através do seu ponto de vista cruzamos olhares com outras pessoas neste espaço, paradas, “pousadas”, à espreita de que algo ruim aconteça ou à espera de algo ruim que está por vir. Através do fora de quadro, sabemos que há um conflito, pois ouvimos gritos de resistência a esta remoção. Sem forças para reagir ao embate evocado através do som, os personagens diante de nós aparecem quase estáticos. Apenas esta mulher manca como quem gagueja com o corpo, instaurando um intervalo no movimento. Neste intervalo no qual o filme se instaura, há, dentro do prédio, um outro corpo cansado, agora de um homem. Seu corpo está desabado no chão e ao seu redor encontram-se vasos brancos distribuídos pelo espaço para conter as goteiras. Este homem emite movimentos mínimos, reduzidos quase a nada, apenas com pequenos gestos se contorce entre as poeiras da ocupação. Uma mulher negra está ao lado sentada fumando um cigarro. Convivem neste espaço estas duas pessoas cujo movimento de corpos beira a paralisia; se não fosse o vento soprando em um saco de plástico vazio ou a brasa do cigarro quase queimando o dedo da moça, desconfiaríamos de suas vitalidades. Há no curta uma atenção a todas as formas de beleza que pode apresentar aquele espaço, dando relevo à textura das paredes, ao saco de plástico voando, as portas entreabertas, ao peso dos corpos no chão, à escuta das palavras e dos ruídos que reverberam neste espaço em ruínas. Mesmo diante desta condição precária de perda, o filme devolve para os personagens sua dignidade através da experiência estética. Como nota Rancière sobre o filme, *No Quarto de Vanda*, de Pedro Costa:

Essa política da arte já não é a que fazia espetáculo do estado do mundo para mostrar as estruturas de dominação e mobilizar energias contra essa dominação (...) Mas, também é preciso que o que é tirado na ternura de riqueza sensível, de força da palavra e da visão, da vida e do cenário daqueles vidas precárias seja lhes devolvido, seja posto à sua disposição, como uma música que elas gostam de ouvir ou uma carta de amor cujos termos possam aproveitar para seus próprios amores. (RANCIÈRE, 2012, p. 158)

³⁸ *Calma* é o primeiro curta de Rafael Simões. O filme ganhou o prêmio de melhor filme na mostra foco em Tiradentes em 2018.

A política da arte sobre a qual se refere Rancière não é, portanto, aquela que irá mostrar as vidas periféricas apenas na condição de submissão, mas aquela que torna perceptível as formas sensíveis, que brotam pelas paredes, pelas escadas, pelos objetos, pelas expressões subjetivas. Tais formas sensíveis não necessariamente são contornos humanos, podem vir em copo vazio sobre uma parede verde como *No Quarto de Vanda*, que remete às pinturas de natureza morta XVIII, ou de um saco vazio voando sobre um chão de poeira, ou um quadro repostado em textura desgasta na parede ou a disposição de vasos pelo chão como no curta *Calma*. Diante deste intervalo instaurado, o filme olha para estas vidas encontrando beleza, relevo, enquanto o Estado pretende descartá-las. Mas, ao mesmo tempo, também torna visível as marcas da interrupção materializadas no corpo, imobilizando-os, tamanha a lentidão de seus gestos. Porém, aqui nos parece que “A interrupção pode se tornar aquilo que define um lugar negativo representado pela ruptura; quando não se suporta mais o peso do levantamento e foge-se da materialidade deste processo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 231).

Assim, em *Calma*, as pessoas em quadro pouco ou quase nada reagem ao processo de remoção, ao levantamento de peso; ouvem os gritos reivindicando o despejo, mas através da janela, olham, como se não houvesse nada mais a fazer diante deste processo. Em uma cena, um vizinho entra no quarto, rompendo brevemente o silêncio e perguntando: “Esther, você sabe o que está acontecendo, arrombaram o apartamento da Hilda e levaram tudo. Tá todo mundo assustado.” Esther olha para a janela, continua sem reação, senta-se na cadeira e ouvimos diegeticamente notícias sobre as ações do Estado contra a violência na cidade do Rio de Janeiro. Esther senta, gagueja na própria língua, emite sons, mas não significados. Aqui o “levante foi substituído pelo esmagamento do desejo”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 40). Descobre-se, então, que apenas quando a subjetividade se introduz na pausa, no intervalo, como motor do levante, a tensão da passagem entre o levantar do chão e o levantar até o céu é capaz de produzir ação” (2017, p. 41). O tempo do curta se instaura nesta passagem, nesta pausa, portanto, é antítese do tempo do levante. A *mise en scène* por meio da atuação tenta alcançar quase o grau zero do movimento, convidando o espectador a experimentar esta exaustiva experiência da espera que faz parte da perda. Porém, experimentamos a experiência estética das formas sensíveis que ainda exprimem a vida que corre por estes escombros. Esta construção formal é realizada de modo não naturalista para dar a ver esta ação através do peso dos gestos e a gravidade dos corpos que se movem minimamente sobre a tela. Nesta partitura rigidamente plástica, erguem-se apenas os gestos, materializados em formas corporais

(DIDI-HUBERMAN, 2017), que imprimem o tempo do cigarro virando brasa, da criança comendo um biscoito em meio aos escombros, do homem deitado que se levanta para pregar um quadro na parede de texturas desgastadas. Enquanto estes gestos mínimos acontecem lentamente, o aparelho do Estado, evocado através do som, vai demolindo rapidamente todas as formas de vidas que sobrevivem neste ambiente em ruínas no fora de quadro. Assim, a lenta velocidade dos removidos, dos cansados de guerrear, se sobrepõem ao ritmo veloz do capital e do poder. Mesmo diante da contenção de todas as potências vitais, quando não há mais força para lutar, “os gestos são transmitidos, os gestos sobrevivem, apesar de nós e apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2017). Neste sentido, podemos dizer que o movimento de interrupção no curta *Calma* reintroduz um outro modo, pois este não se dá entre o fluxo e na ruptura, no movimento e na interrupção. Se dá no intervalo, na pausa, onde “Erguem-se os gestos” (DIDI-HUBERMAN) para que o movimento não se arruíne.

Na esteira desta proposta, cabe citar brevemente o filme *Era uma vez Brasília* (2017), que também se instaura neste tempo do intervalo. No filme de Adirley Queirós, a premissa narrativa parte de um agente intergaláctico vindo de outro planeta com a missão de matar o Juscelino Kubitschek, mas é transportado para um outro período da história, no golpe da ex-presidente Dilma Rousseff, em 2016. Nesta narrativa, há uma suspensão do tempo, de algo que não se concretiza; instaura-se uma imobilidade presente na dilatação da duração da imagem, assim como no movimento dos corpos e na dinâmica da narrativa. Tal proposta esgarça o tempo dos planos, construído em profundidade de campo, dando a ver a especialidade sombria de Ceilândia e da cidade de Brasília. O filme mostra este limbo temporal, onde parece não ser possível reagir tão rapidamente frente a este inimigo monstruoso que começa aparecer no golpe antidemocrático instaurado no governo da presidente Dilma Rousseff. Diante destes destroços, os personagens não estão parados, estão confeccionando novas armas, exercitando e ensaiando novas estratégias de guerrilha, na criação de um novo corpo que precisa encontrar novas imunidades diante do surgimento do atual contexto. Assim como *Calma* e *No Quarto de Vanda*, o longa de Adirley também devolve uma experiência estética para as vidas que ali são tecidas às margens. Os planos e as composições de quadro dão movimento para as luzes da cidade, para o espaço, e o contorno dos corpos é quase pictórico. Os longos planos nos permitem uma experiência de contemplação diante deste intervalo.

Quando o filme foi exibido no festival de Brasília em 2017, foi considerado pelos espectadores e críticos como um filme apático, um anticlímax – como comentou Adirley Queirós em uma entrevista, cedida para Adriano Garret na revista *online* “Cine

Festivais”³⁹(2017). Nessa entrevista, Adirley comenta que o filme queria deflagrar um desejo de romper com o que até então se esperava de seus filmes: “Esse anticlímax que se estabelece para mim é muito interessante. Eu não estou pactuado com o espectador, não estou pactuado com as pessoas para quem eu faço cinema” (QUEIRÓS, 2017). E continua: “Acho que talvez as pessoas tenham ficado até o final da sessão esperando uma catarse, mesmo não tendo catarse no filme todo, mas acho que o que eles ficam putos é porque no final não há catarse – mas nós nunca prometemos uma catarse nesse filme, em momento nenhum, pelo contrário” (2017).

Embora o filme tenha sido recebido como apático, trata-se de pensá-lo tendo atenção ao contexto contemporâneo; deste modo, pode-se dizer que o filme reintroduz o intervalo a fim de reformular as práticas de resistência. O intervalo gera uma interrupção do movimento e uma nova demanda afetiva e sensível para se repensar a partir do presente. Antonio Negri sugere que devemos dar atenção a essas pausas, pois é nesse intervalo que surgem outros movimentos: “Descobre-se, então, que apenas quando a subjetividade se introduz na pausa, no intervalo como motor do levante, a tensão da passagem entre o levantar do chão e o levantar até o céu é capaz de produzir a ação” (NEGRI, 2017, p. 41). Segundo o autor, esse intervalo gera uma inspiração, um sopro, a busca de um fôlego para produzir novos acontecimentos. Se pensarmos esta proposta fílmica em um país onde a democracia está ameaçada diante da militarização incidida sobre a população periférica, Adirley está nos apontando que é preciso abalar as estruturas molares, é preciso parar nossa servidão. Instaure-se, assim, o intervalo, a reflexão, para se agenciar com os outros atores sociais do território, elaborar novos planos e estratégias. Nesta operação, *Era uma vez Brasília* retoma o passado para suspender o presente, e, com isto, povoar de novas tensões, produzindo um desconforto no espectador à espera que uma bomba exploda, que um levante aconteça, mas de fato não se concretizam. Neste lógica, o filme não corresponde a esse desejo de catarse, não encontra resposta nessas grandes ações. Habita o instante entre uma ação e outra, como se essa condição intervalar procurasse investigar novas formas de luta, reelaborar os desejos esmagados e produzir outro corpo porvir; não à toa, uma das cenas mais marcantes do filme é um torneio intergaláctico, no qual os participantes competem e lutam – uma cena cuja implicação não se dá ao longo do filme como alguma ação guerrilheira ou um levante. Nesta cena, percebe-se que a periferia é figurada no filme como um espaço-laboratorial, onde se

³⁹ A entrevista pode ser acessada na íntegra neste site: <http://cinefestivais.com.br/adirley-queiros-fala-sobre-era-uma-vez-brasilia-seu-filme-de-anticlimax/>. Acesso em: 01 setembro, 2019.

confabula novas estratégias de luta, arregimentando novas alianças. Este espaço-laboratorial não é um passatempo dispersivo; é um intervalo por onde vibram novas moléculas para quem sabe combater as forças reacionárias que já não se encontram só no centro de Brasília, mas espalhadas por toda a cidade, como uma epidemia.

Como elaborou Deleuze no livro *imagem-tempo*, o intervalo propõe uma pausa na lógica causa-efeito, ou seja, torna visível a crise dos acontecimentos e da representação, que rompe com o esquema sensório-motor e introduz um modo ótico-sonoro de percepção. Desta forma, o regime das imagens se reinventa em outra reformulação do tempo e do espaço. Os intervalos moleculares, aos quais se referem o autor, permitem também a abertura para novas existências e formas sensíveis. Não são rupturas, mas pausas que continuam elaborando novas ações conectadas a outras sensibilidades. “Uma forma em mutação, ou seja, é o que já deixou de ser e não é ainda” (2019), como diz Cezar Migliorin sobre Deleuze⁴⁰.

Logo, tanto *Calma* quanto *Era uma vez Brasília* trabalham esta noção de intervalo na materialidade da imagem, desacelerando a duração dos planos, rompendo com a lógica sensório-motora, mas devolvendo uma dignidade para estes sujeitos a partir de uma experiência estética. Nesta lógica, incitam uma atmosfera de incerteza política, geram dúvidas, prorrogam a ação e a hesitação, como se não fosse mais possível reagir às situações imediatamente, pois algo se rompeu – como acontece com um corpo assustado, que não age instantaneamente frente à barbárie. Os personagens pausam, ou perambulam, caminham por escombros sem encontrar um fim. São estados que produzem outro modo de percepção do mundo, como escreve Deleuze:

Desatam a percepção do “fazer”, isto é, substituem as percepções sensório-motoras por percepções óticas e sonoras puras; *fazer ver os intervalos moleculares*, os buracos nos sons, nas formas e até nas águas; mas também *fazer passar linhas de velocidade* nesse mundo parado e através desses buracos no mundo. (DELEUZE, 1983, p. 37)

Seguindo a esteira deste pensamento, não se trata de preencher ansiosamente os buracos deste mundo na velocidade das demandas capitalistas, das notícias da mídia, das sinapses dispersas. O intervalo, como também sugere Adirley Queirós no filme *Era uma vez Brasília* é uma modulação no tempo para confeccionar novas estratégias de sobrevivência.

Soma-se a este ponto, a reflexão da cineasta vietnamita Trinh. T Minh-há que escreveu um livro *Cinema Interval*, lançado em 1999, no qual reúne entrevistas com

⁴⁰ Frase dita por Cezar Migliorin em aula sobre o livro *Imagem-tempo*, de Deleuze, na UFF 2019.

outras diretores. Para Trinh. T Minh-há: “O intervalo, se mantido criativamente, permite que as palavras despertem energias dormentes e ofereçam, com o impasse, a passagem de um espaço visual, musical, verbal, mental e físico a outro.”(Fabio Andrade *abud* Trinh. T Minh-há, 2015. p.89). Para a cineasta o que persiste entre o significado de algo e sua verdade é o intervalo. Quando o cinema habita o intervalo, ele permite que se interrompa uma rede de significados e regimes de verdade de uma visão dominante, tirando-os da fixidez do qual são postos pelas lógicas do poder hegemônico. Sendo assim, se há algo de político neste gesto é instaurar um outro modo de percepção deste estado de paralisia, é suspender a lógica dos significados e significantes que tratam de totalizar os modos de ver, sentir e dizer e criar novos cruzamentos, vibrações que ainda não foram tão facilmente capturadas e sufocadas. Mas também, habitar esta condição do intervalo é não se deixar paralisar por completo, pois algum movimento ainda precisará ressoar coletivamente, mesmo que silencioso.

Dito isto, este capítulo procurou, até aqui, tornar visível, os procedimentos utilizados por determinados filmes para referenciar as formas de opressão do aparelho do Estado, inibindo o movimento, provocando interrupções como obstrução, repetição, lentidão e intervalo. Dessa forma nos aproximamos ao grau mínimo do movimento, no qual ele é reduzido à medida quase imperceptível do gesto. Na próxima sessão do capítulo, investigaremos um outro desdobramento desta relação entre movimento e interrupção, que desafia o aparelho do Estado, ameaçando as fronteiras entre centro e periferia. Deste modo, nos concentraremos em escritas que se lançam na tarefa de imaginar o futuro, de saltar-se para um outro tempo a fim de tencionar os limites das interrupções que lhes são impostas no presente. Recuperamos, então, uma potência nômade, um fôlego que abre os poros, permite que o imaginário flua, dá energia e disposição. E, põem em cena o que Mbembe anunciou no início do capítulo – o movimento do “outro inassimilável”, contrariando o caráter regulador do aparelho do Estado.

3.5 Notas sobre distopia no cinema brasileiro.

Abordaremos agora um outro campo estético que se alia ao gênero da ficção científica, sem, no entanto, abandonar o real, inscrevendo-se no agenciamento com o território, a partir dos filmes *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós e *Tremor*

Iê (2019), de Elena Meirelles e Livia de Paiva⁴¹. Como veremos, não é através do movimento de redução ou rarefação que estes dois filmes são tecidos, são outros tijolos que moldam esses filmes. Tais narrativas utilizam-se do imaginário distópico para dar a ver novas percepções do presente, levando-se em conta os vestígios do passado, que afetam o presente das periferias de Brasília e Fortaleza. Vestígios que não permitem aos personagens continuar andando com as mesmas pernas, emitir as mesmas falas, percorrer a cidade com os mesmos afetos e formular as mesmas perguntas. Algo no movimento se desacelerou após o horror causado por práticas de interrupção, neste caso, fruto da ação do aparelho do Estado. Tais escritas distópicas tratam de mostrar, sem se esquivar, marcas e cicatrizes no presente e noção de um tempo não linear que retorna insinuando outro movimento.

Cabe lembrar que no Brasil, os primeiros filmes distópicos, surgem no final dos anos 1960/70 em contexto de ditadura militar, sobre um regime autoritário de censura da liberdade de expressão. Neste contexto aparecem produções como *Brasil 2000* (1969), de Walter Lima Jr e *Quem é Beta* (1972), de Nelson Pereira entre outros filmes que tratavam de encontrar outras formas de figurar as inquietações frente ao recrudescimento do regime militar, seja através da alegoria ou da ficção científica. Nelson Pereira, conhecido por ser o propulsor do neorealismo no Brasil, criou a trilogia de Paraty⁴². Dentre seus filmes, *Quem é Beta* (1969) encena uma invasão de zumbis americanos em solo brasileiro de forma livre e inventiva. Já no filme de Walter Lima Jr o progresso não chegou nos anos 2000 e o Brasil encontra-se prestes a se inserir na corrida espacial, após ser devastado na Terceira Guerra Mundial. Neste contexto, uma família de emigrantes brancos chega em uma ilha que tem o nome de “Me esqueci”. Lá, viram empregados que se fingem de índios durante a visita de um general. Estas narrativas acabam por acentuar as fronteiras entre liberdade e repressão, mundo dentro e mundo fora, ricos e pobres, cultura nacional e estrangeirismo, poder e rebeldia, as margens e o centro para narrar o período de repressão durante a ditadura militar no Brasil.

⁴¹ Este é o primeiro longa metragem de Livia Paiva e Elena Meirelles. As diretores eram integrantes do coletivo *Ossos, ossos* onde realizaram junto os curta metragens *Antes da encanteria* dirigido por Jorge Polo, Paulo Victor Soares, Livia de Paiva, Gabriela Pessoa, Elena Meirelles e *Carruagem rajante*(2016) dirigido por Livia Paiva e Jorge Polo.

⁴² Nelson Pereira dos Santos se exilou em Paraty na ditadura, entre 1969 e 1973, e realizou o ciclo de Paraty com os filmes, três longas: “Azylo muito louco”(1970), “Como era gostoso o meu francês”(1971) e “Quem é beta”(1972).

Em um ensaio dedicado a pensar o cinema distópico no Brasil, intitulado como “O cinema da distopia brasileira”⁴³ (2003), Cléber Eduardo se propõe a estudar o cinema brasileiro da retomada (1990), argumentando que houve um esvaziamento de um ideal utópico, alimentado pela atmosfera de desencanto pós ditadura militar, dando lugar a narrativas distópicas. Para o autor, “o futuro chegou e não era como esperado”, como elabora no trecho a seguir.

Nos relatos distópicos os planos deram errado, tudo saiu mal e os projetos de progresso com igualdade não vingaram. Nesse estado de coisas, nada tem mais sentido. E o idealizado trem histórico parece seguir viagem por um trilho onde os passageiros não sabem onde vai dar. Os personagens dessas cinzentas narrativas estão, de modos variados, à margem do que gostariam de integrar. Nos filmes distópicos, portanto, os personagens estão fora. Passam por um processo de despersonalização e deslocamento, que resulta no sentimento de viver em um mundo hostil e desfigurado. (CLÉBER EDUARDO, 2003)

Cléber está se referindo a filmes dos anos 1990⁴⁴ e início dos 2000 como *Amarelo Manga* (2003), de Claudio Assis, *Latitude Zero* (2006), de Toni Venturi, *Um Céu de Estrelas* (1996), de Tata Amaral, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Kenoma*, de Eliane Caffé (1998), *Dezesseis Zero Sessenta* (1996) e *Mater Dei* (1995), de Vinicius Mainardi, entre outros. Filmes cuja saída só se dá pela via da violência, onde em quase todas estas narrativas distópicas os personagens não encontram saídas e o fim termina trágico. Cléber aponta como pista para esta reflexão o fato de que os personagens destes filmes estão todos à margem daquilo que gostariam de integrar, constituem-se em devir periférico, isto é, são jogados para fora do território assegurado de direitos. Em tais escritas, o que está em jogo no futuro é a perda da liberdade e da vida daqueles que vivem às margens de uma sociedade, cujos valores neoliberalistas pautam os modos de

⁴³ EDUARDO, Cléber. “O cinema da distopia brasileira”. O ensaio pode ser lido na íntegra em: <http://www.contracampo.com.br/52/distopia.htm>. Acesso em: 01 set. 2019.

⁴⁴ Nos anos 1990, há também o filme *Oceano Atlantis*, de Francisco de Paula. Esta ficção especulativa fala sobre a cidade do Rio de Janeiro submersa após um dilúvio. Nesta cidade ficcional, restaram apenas sobreviventes que se refugiaram no alto das montanhas, sem comida suficiente e com pouco espaço para plantações, o poder público decide impedir o sacrifício de animais, exceto de algumas espécies de cachorros comestíveis, como escreve a cartela inicial do filme: *Quando o movimento dos céus se abate como uma peste deixando como sobreviventes aqueles que não possuem cultura, nem educação, terão de iniciar tudo outra vez*. Nesse texto rigorosamente preconceituoso sobre as periferias, a favela é desenhada como um espaço sem cultura, só a vemos com planos abertos, romancada, alegre, harmônica; sua paisagem serve como pano de fundo para construção das cenas de ação do protagonista. A ficção científica distópica não traz à tona os personagens da periferia, seus modos de vida e os agenciamentos sociopolíticos com o território e a cidade, tampouco abre espaço para os imaginários e memórias dos que lá habitam. Neste caso, a ficção científica, embora se passe em um espaço da favela do Rio é, claramente, a reprodução de um modelo narrativo clássico no qual a paisagem da periferia esconde a violência e a desigualdade sofrida por seus habitantes sobre um cenário apaziguador e alegre.

existência. Nessas narrativas afirmam-se sensações de desencanto e desesperança, assim como os abismos que separam os mundos sociais.

Para além destes filmes citados por Cleber, podemos dizer que as escritas distópicas dão a ver o silenciamento do saber e a cultura em nome de um projeto de poder que visa conter as expressões contrárias ao autoritarismo, aquelas que são vistas como ameaça à continuidade dos mecanismos de controle. Recorrer, então, ao imaginário distópico, é não se abster de mostrar estes mecanismos que levam às interrupções dos saberes, da circulação, dos imaginários, elevados à sua máxima potência. No entanto, trata-se também de ventilar novas formas de vislumbrar o futuro, tornando visível uma suposta periferação do mundo, onde a periferia não está mais condicionada a uma parte da população, mas à cidade toda, a um país e a um bairro.

Diante deste aspecto, podemos dizer que as narrativas contemporâneas, como veremos na análise a seguir, dão a ver as fissuras e as cisões de um projeto moderno estruturado em um legado opressor e escravocrata. Tais narrativas tornam perceptíveis as interrupções e as opressões do passado reatualizadas no futuro, que insiste em se nutrir dos vestígios herdados do modelo moderno-colonial das cidades. Portanto, ao apresentar a perspectiva dos “personagens que vêm de fora”, dos não integrados no modelo moderno-colonial, esses filmes inventam um futuro distópico, assumindo as rupturas, os traumas do passado, que ainda se manifestam com outra roupagem no presente. Nesta perspectiva, alguns cineastas⁴⁵ tratam de deslocar o imaginário distópico e pós-apocalíptico para as zonas de periferia, pois são estes os territórios que se encontram *no lado de fora* há tempos. Excluídos de um projeto de país que, desde da abolição, tratou de marginalizar a população negra, destituindo o direito à reforma agrária e ao trabalho formal, negando a estas pessoas as sobras da vida. Passados alguns anos, o projeto moderno concebido nos anos 1950/60 continuou esta incursão em nome do progresso e da industrialização no Brasil, motores que trataram de perpetuar os abismos sociais.

⁴⁵ Cabe ressaltar que não foi só Adirley Queirós quem começou a trabalhar com artifícios da ficção científica no cinema contemporâneo. Há uma expressiva produção contemporânea como *As aventuras do Paulo Bruscky* (2010), de Gabriel Mascaro, uma obra realizada com a plataforma virtual *Second life*, onde o artista plástico Paulo Bruscky encontra o suposto ex-diretor de cinema, Gabriel Mascaro. Ainda no Recife, Kleber Mendonça Filho dirigiu *Recife Frio* (2009), criando uma ficção científica com tons absurdos sobre esta cidade sem sol, onde só faz frio. Partindo desta premissa, tornou visível as contradições sociais e desiguais dos espaços urbanos e domésticos. Outro exemplo é *Pacífico* (2010), de Jonathan Andrade. O curta tem como argumento um grande terremoto que atua sobre as cordilheiras dos Andes, que devolvem o mar à Bolívia, transformando o Chile em uma ilha flutuante sobre os oceanos afora. Também em 2014, Marcelo Pedroso realizou *Brasília S/A*, um ensaio alegórico sobre o Brasil capitalista desenvolvimentista e tecnicista, utilizando-se de recursos da ficção científica, mas evocando as imagens da publicidade e desconstruindo o paradigma da felicidade utópica de um modo de vida consumista. Havia, portanto, toda uma geração de cineastas que já anunciava, por meio dos recursos da ficção científica, um futuro desumanizado, desesperançoso e autoritário para o Brasil.

Portanto, se os imaginários utópicos surgiram com força nos anos 1960 no Brasil para figurar os anseios e desejos de uma geração, a distopia aliada a um sentimento de perda passa a ser uma contra resposta diante de um contexto de precarização e ruína de um projeto moderno-colonial diante de um futuro que não se concretizou. No entanto, diferente das películas dos anos 1990 referidas por Cléber Eduardo, os dois filmes de ficção científica analisados adiante sugerem ir além da constatação niilista do seu tempo para vislumbrar e tencionar os mecanismos de poder constituídos em país gestado sobre uma política de exclusão e militarização no Brasil. Propõem-se, então, através da ficção científica, disputar os imaginários do futuro, diante de outros solos.

3.6 Re-imaginar o futuro em *Branco sai, preto Fica e Trêmor Iê*

*Lembre-se das regras da passagem noturna. Não pare no escuro ou você vai se perder. Movimento-se no ritmo dos seus sentidos. Vá aonde a estrada estiver viva.*⁴⁶

(Trinh. T Minh-há)

Em 2014, Adirley Queirós se lança no desafio de especular como Ceilândia estaria daqui a cem anos, após o horror acometido pela polícia do Distrito Federal no baile Quarentão contra os moradores, em 1986. Como os corpos que sofreram violência do Estado se põem a imaginar e a vivenciar um futuro neste espaço periférico? Como a ficção faz viver os cacos do passado e reinventa novos imaginários sobre futuros?

Antes de nos debruçarmos sobre a relação entre *movimento e interrupção* no filme *Branco sai, preto fica*, cabe trazer para este debate as reflexões da pesquisadora e performer Jota Mombaça, que nos convoca a especular sobre o direito ao futuro dos corpos negros e periféricos em seu artigo “Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência”(2016). Segundo a autora, as escritas distópicas provocam linhas de tensão entre o que irá chamar de “as ficções de poder e o poder visionário das ficções”. Mombaça defende que a ficção científica, historicamente situada no eixo especulativo canônico difundido pela literatura, pelo cinema e pela arte euro-estadunidense em geral (na sua maior parte formulada por posições hetero normativas brancas e europeias), desloque-se para imaginários não hegemônicos e universais a fim de que outros grupos sociais periféricos tenham o direito e o domínio de imaginar o presente e o futuro. Como escreve Mombaça sobre este exercício da ficção especulativa:

⁴⁶ Fala da personagem da diretora TRINH T. MINH-HA, *Passagem Noturna* (2004).

Liberar o poder do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado e de re-imaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo. (MOMBAÇA, 2016)

Segundo a autora, a ficção científica – quando narrada pelo imaginário de outros sujeitos historicamente subalternizados – toma para si a capacidade de rearranjar o mundo à sua volta, sem se esquivar de trazer para a superfície da imagem os rastros da violência sofrida por estes sujeitos, ou seja, os vestígios da *interrupção* provocados pelo aparelho do Estado que inibem historicamente o movimento desta camada da população. Deste modo, tais escritas nutrem os imaginários do futuro de múltiplas perspectivas vislumbradas por outros corpos com histórias, memórias e experiências não hegemônicas. Corpos que já vivem as interrupções de um mundo autoritário, muito antes de anunciarmos que este mundo estava por vir. Neste sentido, podemos dizer que o longa *Branco sai, preto fica*, que se passa na favela de Ceilândia, opera no exercício de deslocar estes imaginários partindo-se do ponto de vista de moradores negros deste território, cujo futuro não está dado, é preciso também criá-lo. Claudia Mesquita também elabora sobre tais escritas distópicas no cinema contemporâneo, mas propriamente em *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós: “Entre um passado que não passa e um futuro já presente, os espaços das grandes cidades são trabalhados de modo a expor danos, precarização e exclusões”. E, complementa: “Entendemos que se a confiança no futuro está na base das utopias literárias e políticas, as narrativas distópicas dão formas ao assombro com o presente, buscando indicar catástrofes que se perfilam no horizonte”. (MESQUITA, 2017, p. 90).

Dito isto, re-imaginar o mundo a partir de uma perspectiva periférica não é uma tarefa fácil pois envolve assumir também as marcas deixadas pela violência do Estado. Assim como, tornar visível as fronteiras que separam o centro e a periferia, e com isto, a o esvaziamento do espaço comum. Desafio no qual Adirley Queirós se põe a escavar, constatar e fabular em *Branco sai, preto fica*.

Interessa-nos, portanto, analisar como o filme, nesse gesto, enlaça as *interrupções* do passado no *movimento* do futuro, comentando o presente. Nesta coreografia, Adirley inventa tecnologias de fuga diante das tecnologias de destruição do Estado. Cria gambiarras, próteses, sonoridades para compor o poder visionário das ficções diante de um horizonte de precarização. E, assim, se põe em movimento onde o Estado impõem paralisia, como percebe Mesquita: “*Branco sai, preto fica* se escreve à revelia de um

projeto de apagamento do Estado e nesse sentido, a encenação se empenha em figurar o presente, na contramão da promessa utópica, como terra arrasada. Parece-nos que é justamente tal incapacidade de se projetar no futuro, marca da condição precária e periférica, que o cinema de Adirley desafia⁴⁷”(MESQUITA, 2017, p. 33).

No artigo “O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*” (2014), Claudia Mesquita chama atenção para o conceito de “presentismo” cunhado por François Hartog⁴⁸(2013). Trata-se de um “regime de historicidade em que o presente se põe como único horizonte”, sobretudo quando vivenciado socialmente pelas pessoas em condições de vulnerabilidade, como revela Hartog, “a permanência do transitório, um presente em plena desaceleração, sem passado e sem futuro real tampouco”. O *presentismo* pode ser, assim, “um horizonte (...) fechado em uma sobrevivência diária e um presente estagnante”. (HARTOG apud MESQUITA, 2014, p. 14-15). Claudia conclui que “o presente se impõe quando há dificuldade para projetar o futuro e enxergar além”, tratando-se das populações mais pobres. (2014, p. 92). Pode-se dizer que o *presentismo* é um mecanismo de operar com a *interrupção*, ou seja, criar dispositivos de controle para que os sujeitos periféricos não se movimentem progressivamente para um futuro, retirando-lhes o direito de ir além desta condição no presente.

Podemos ver tais mecanismos tomarem forma logo no início do filme *Branco sai, preto fica* na sequência das fotos do baile Quarteirão, em Ceilândia já na primeira sequência. A cena é narrada pelo personagem de Marquim, que relata o episódio trágico ocorrido em 1986. Porém, antes de irromper a tragédia, vemos fotos do baile; moradores negros dançando, corpos vibrando, sorrisos de alegria, grupos de amigos juntos. Acompanhando essa sequência de fotos, uma música *black soul* embala o ritmo, atualizando no presente a *playlist* do baile. As imagens anunciam um movimento parecido com o que vimos acima do curta *(In)consciência negra*, de Jéferson. Porém em *Branco sai, preto fica*, o fluxo da narração continua: “Se liga no pisante do pivete deslizando feito gelo seco no quintal”, diz Marquim, narrando este episódio em uma espécie de *bunker* ocupado por luzes frias e gambiarras que remetem a um espaço futurista com uma estética *cyberpunk*. Todos estes elementos dão movimento às imagens estáticas e fazem reviver a memória do baile e dos corpos dançantes dos moradores de Ceilândia. Até que,

⁴⁷ MESQUITA, Claudia. “O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*”. Catálogo da Mostra Brasil Distópico. Rio de Janeiro: Ponte Produções, CAIXA Cultural Rio de Janeiro, 2017.

⁴⁸ HARTOG, François. *Regime de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 19.

subitamente, Marquim anuncia: “Tá acontecendo alguma coisa, chama as minas para cá.” Ouve-se o som de tiro. “Vixe, os caras estão na área, espray de pimenta, foda, ah... não, vão parar o baile, caramba”. Marquim desliga o som da rádio. Neste momento, o filme corta para o presente onde vemos um plano médio de Marquim sentado sobre uma cadeira de rodas neste *bunker*. Ele continua narrando a violência policial: “Putá de um lado, viado de outro, branco sai, preto fica.” Nas fotos ainda vemos pessoas dançando no baile até cortar para assinatura do título do filme ao o som de tiros. Tiros, mais tiros. O presente é interrompido. Os tiros são o gatilho para a imobilidade.

Nesta sequência, Queirós opta, ao mesmo tempo, por tornar visível o movimento destes corpos periféricos existindo livremente até sofrerem interrupção pela violência orquestrada da polícia no baile do Quarteirão, em Ceilândia. Como escrevemos anteriormente, a distopia é um gênero que trata, muitas vezes, de encenar os mecanismos de poder dos governos totalitários, que agem controlando corpos e proibindo a circulação da cultura e de saberes ameaçadores ao que chamam de “gestão da paz”. Neste baile, Queirós emula a interrupção após a disposição de fotos que evocam o movimento, remontado a lembrança deste espaço coletivo e libertário, enquanto ouvimos na narração os efeitos sonoros de tiros. Se antes vimos os moradores livres e dançantes, portanto em movimento, depois do gatilho, tornam-se as vítimas amputadas pelo poder do Estado, proibidos de exercer livremente o direito de ir e vir.

Após este ocorrido, o filme desacelera o movimento dos corpos. Marquinhos, sentado em uma cadeira de rodas, anda em uma espécie de elevador improvisado, movimentando-se em sentido vertical pelo espaço da favela de Ceilândia. Vemos outro personagem, Chokito, perambular pela favela à procura de novas próteses para suas pernas amputadas. Na cena posterior, diante de um plano fixo, onde se vê ao fundo a cidade e Ceilândia, ele conta sobre o dia posterior ao baile, quando acordou e se deu conta que havia perdido uma perna. “Foi muito estranho, acordei e não conseguia andar.” A partir destes relatos, os personagens revelam uma sensação de perda, a partir da qual não é mais possível vivenciar a relação de pertencimento com o bairro e com rua, elo que tinham antes da violência sofrida. Algo se desfez na subjetividade e na memória de quem vivenciou tal experiência. No entanto, mesmo diante deste trauma, Marquinho e Chokito sobrevivem ao projeto moderno de futuro que tentou soterrá-los. Deslocam-se mesmo com dificuldade pelo espaço de Ceilândia, diante das perdas e isolamento provocados pelas ações da polícia no baile dos anos 1980. Tal projeto tentou minar as forças vitais e as potências de criação, que por ali brotavam, especulando versões possíveis e impossíveis do presente. Neste sentido, os personagens do filme *Branco sai, preto fica*

são testemunhas deste vivido; andam, porém sobre cadeiras de rodas ou com pernas amputadas. Assim como a personagem que abre o curta *Calma* mancando nos corredores da ocupação, como descrito anteriormente. Nesta perspectiva, onde o presente é obliterado, vemos, como escreveu a crítica, Camila Albrecht: “O tom documental dá lugar à ficção dos amputados”(2015). Nesta ficção, Queirós inventa “tecnologias de sobrevivências” para criar outras modalidades de movimento. Com isto, não estanca os corpos na imobilidade pois, embora amputados, são sujeitos desejantes, cantam, fazem música, armam plano de resistência. Vemos suas subjetividades exercendo o direito de fabular, projetando a periferia de Ceilândia em futuro anarco-apocalíptico. Como se entrássemos um portal intergaláctico dos anos 1980, onde coexistem as poeiras do presente e as tecnologias de um futuro ainda por vir.

Neste espaço, corpos periféricos afetados pela violência da polícia relatam seus traumas sobre os escombros da periferia, projetando-se no futuro que lhes foi negado. Neste tempo especulado, os moradores estão sentados sobre seus traumas, mas ao mesmo tempo, inventando dispositivos para continuar se movimentando. O rádio, as traquitanas, as próteses, são tecnologias de invenções que não os deixam subjugados à condição de submissão decorrente das práticas de extermínio dos policiais. É importante frisar que tais gambiarras surgem do território, da relação com a terra, do agenciamento com o bairro cidade-satélite periférico, propondo também um movimento de repovoamento com Ceilândia. Repovoam entrecruzando tecnologias com paisagens precárias, como vemos no contêiner onde está a personagem de Dilma Durães, projetada no segundo ato do filme. Durães aparece para recolher provas dos atos de violência contra as populações periféricas; atos que, no contexto do filme, ameaçam o povo negro através da vanguarda cristã, no ano de 2073. Ela vem do futuro, mas fala sobre os vestígios do passado, no presente. Portanto, o futuro projetado no filme não é a utopia de um lugar inclusivo e democrático, remonta aos vestígios das interrupções de um passado que ainda insiste em separar, encarcerar e enclausurar. Revela, sobretudo, a falência do delírio de um projeto moderno de Brasília que removeu mais de 80.000 pessoas durante os anos de 1971 e 1972 para Ceilândia.⁴⁹

Neste espaço geográfico, o avesso da utopia moderna, os personagens do filme de Adirley se movimentam, percorrem as avenidas quase vazias na travessia entre cidade-

⁴⁹ A Campanha de Erradicação de Invasões promovida pelo governador Hélio Prates tentou primeiramente convencer as famílias do IAPI através do slogan “A Cidade é uma só”, com filmagem de um vídeo de crianças daquela vila cantando um *jingle* nunca recuperado, mas representado recentemente no filme dirigido por Adirley Queirós (2013). Estima-se que saneamento básico e infraestrutura só chegaram a Ceilândia três anos depois de os trabalhadores se estabelecerem no local.

satélite (periferia) e Plano Piloto (centro). No rádio do carro que Marquin dirige, ouve-se a voz doce de uma mulher anunciar que é preciso de passaporte para entrar na área “nobre da cidade”. Os planos abertos do espaço configuram uma cidade esvaziada, feita para os habitantes só percorrem de carro, ou seja, Brasília é a projeção no presente de um projeto de futuro racializado, onde não há espaço comum, a cidade é um apartheid. Tal cena expõe, mais uma vez, os mecanismos de interrupção do Estado, obliterando a circulação da população periférica e, por sua vez, desacelerando o movimento dos corpos periféricos.

O filme nos leva a pensar também sobre diferentes modos de experimentar a circularidade, como vimos nos três curtas citados: *Deus*, de Vinicius Silva, *(In)consciência Negra*, de Jéferson e *Calma* de Rafael Simões. Porém, neste caso, o longa de Queirós utiliza-se de uma voz *off* anunciando a necessidade de passaporte, forjando o poder regulador do Estado a partir de recursos da ficção científica. Nesta cena, onde os personagens pela primeira vez atravessam a cidade, os artifícios apontam para o futuro no qual os dispositivos de controle continuam a cercear os corpos periféricos, como anunciado no rádio do carro. No futuro especulado pelo filme, o Estado não tem rosto, nem face; os comandos são emitidos por uma voz apazível e cordial. Mas, ainda sim, Marquin, não obedece a estes comandos e segue rompendo a “geometria do poder”. Aqui entende-se a “geometria do poder” como define a pesquisadora e geógrafa Doreen Massey. Segundo a autora, é preciso analisar como os fluxos de algumas pessoas em circulação, enfraquecem o fluxo de outros grupos sociais subalternizados. Nas palavras da autora:

A geometria do poder da compreensão de tempo-espaço, pois diferentes grupos sociais e diferentes indivíduos posicionam-se de formas distintas em relação a esses fluxos e interconexões. Não me refiro simplesmente à questão de quem se movimenta e de quem não o faz, embora essa questão seja um elemento importante; trata-se também do poder em relação aos fluxos e ao movimento. Diferentes grupos sociais têm relacionamentos distintos com esta mobilidade diferenciada: algumas pessoas responsabilizam-se mais por ela do que outras; algumas dão início aos fluxos e movimentos, outras não; algumas ficam mais em sua extremidade receptora do que outras; algumas são efetivamente aprisionadas por ela. (MASSEY, 2000, p. 179)

Como aponta a Massey, a mobilidade diferencial pode enfraquecer a influência dos enfraquecidos. Com isto, “trata-se de pensar como grupos sociais subalternizados têm relação distinta com a mobilidade e se perguntar se nossa relativa mobilidade pode aumentar o aprisionamento espacial de outros grupos sociais”.(MASSEY, 2019, p. 7). A escritora dialoga com Mbembe ao chamar atenção para os modos como certas

populações, principalmente as subalternas, têm uma experiência de circularidade inibidora para que outra parte da população possa livremente exercer seu direito de ir e vir. Mais à frente, no livro, Massey irá desdobrar que o sentido de lugar está muito mais vinculado à ideia de processo, do que a um espaço fixo, ou seja, qualquer espaço que seja, a periferia ou o centro, estão sujeitos a interações entre o dentro e o fora. São permeáveis as circulações. Logo, a tentativa de controlar esta circulação está associada a uma visão de ameaça externa deste outro, periférico, ampliando os abismos.

Zygmunt Bauman no livro *A globalização e as consequências humanas*, escreve sobre como este processo político produz uma nova fragmentação do espaço da cidade, esvaziando as esferas do comum. “O encolhimento e o desaparecimento do espaço público, a desintegração da comunidade urbana, a separação e a segregação e, acima de tudo, a extraterritorialidade da nova elite e territorialidade forçada do resto” (BAUMAN, 1999, p. 31). Os autores chamam atenção para o modo como se organizam os espaços da cidade, privilegiando o movimento da elite que viaja por espaços como nunca antes na história, deterritorializando seus montantes de dinheiro e fazendo circular informações e dados pelo mundo enquanto o resto, no caso as pessoas moradoras da periferia, se espremem nas franjas das cidades. Tal modelo leva a uma cidade apartada, não à toa as imagens que vemos de planos gerais de Brasília no filme são paisagens ermas, sem a presença humana. No entanto, ainda sim, nesta cidade despovoada onde não há espaço comum habitado, o apartheid não é integral, o fluxo entre periferia e centro é necessário também para as classes dominantes.

Neste ponto, a ex-deputada estadual do PSOL no Rio de Janeiro Marielle Franco, antes de ser assassinada, dedicou-se a pesquisar, em sua dissertação de mestrado defendida na UFF, os agenciamentos políticos e sociais decorrentes das políticas de segurança pública no estado do Rio de Janeiro. Ela percebe que há uma relação de dependência do centro com os grupos periféricos para manutenção dos poderes dominantes, como argumenta a seguir:

O fato é que, se os “favelados” não decessem, não viessem para o asfalto para execução de trabalhos, inclusive em serviços e residências dos setores de classe média ou dominantes da sociedade, a cidade praticamente pararia, pois a classe trabalhadora pertencente a esses espaços não ocuparia seus postos de trabalho.” (FRANCO, 2018, p. 47)

Nesta observação, Marielle Franco percebe que o grau de mobilidade, embora priorize uma parte da população em detrimento da outra, não elimina a passagem de

grupos periféricos por zonas da “classe alta”, uma vez que o centro e a área nobre da cidade também necessita da mão de obra desta parte da população para extrair do corpo periférico a acumulação financeira necessária para manter a engrenagem capitalista. Sendo assim, mesmo com as práticas de encarceramento, sujeitos periféricos ainda transitam, seja com ou sem “passaporte”, enfrentando dificuldades, obstruções e desacelerações por outros blocos da cidade.

Voltando ao filme de Adirley Queirós, este grau de mobilidade diferenciado é perceptível na cena em que Marquin está no carro rumo a cidade piloto e ouvimos a voz *off* anunciando a necessidade de “passaporte” para o ingresso de sujeitos periféricos no centro de Brasília. O filme usa esta metáfora direta do passaporte para expor a fronteira invisível e social que há entre as duas geografias dívidas da cidade. Podemos dizer que esta metáfora é bem usual no cinema distópico. Aparece em outro filme cuja narrativa busca frisar esta lógica diferencial, porém se passa em outro contexto, na Palestina e em Israel. Talvez pareça distante para esta pesquisa mencionar um filme palestino, mas, uma vez que ambos são realizados em territórios periféricos historicamente cerceados, não é por coincidência que os filmes realizam gestos correlatos. O filme de ficção científica *Nation estate* (2012), da diretora Larissa Sansour, utiliza recursos 3D para desenhar um prédio arranha-céu que remete diretamente a um projeto capitalista no meio de Jerusalém. Este prédio representa o Estado Palestino. O curta se inicia com uma mulher grávida circulando por este empreendimento, cujo ambiente interno, pouco povoado, é configurado como uma arquitetura asséptica. Neste espaço, assim que a personagem, também diretora, entra no elevador, ouvimos uma voz de autoridade anunciar a obrigação do passaporte para se movimentar no prédio. Importante salientar que cada andar do prédio é uma cidade. Neste espaço só há acesso a determinado andar com passaporte em mãos. Esta condição tornada visível pelo filme, tem como referência a presença cada vez mais crescente, nos últimos quatro anos, de *checkpoints* nas fronteiras entre Israel e Palestina. Os *checkpoints* exigem do palestino documentos legais para ter acesso a outro Estado e também dentro da área de circulação do próprio país. Muitas pessoas acabam não conseguindo autorização e são proibidas de circular por Israel e também por algumas cidades da Palestina. O filme de Larissa Sansour, assim como o de Adirley Queirós, expõe a condição dos corpos periféricos, sejam estes palestinos ou moradores de Ceilândia, cujo grau de mobilidade é a todo tempo coibida diante de um projeto de zoneamento e encarceramento das populações subalternizadas para que outros grupos possam ter garantidas as condições de circular com mais fluidez. Logo, os filmes nos fazem notar que, se por um lado vemos a ruptura de horizontes no mundo virtual, a supressão das

barreiras financeiras, o fluxo de informação na internet, por outro, assistimos à sofisticação da atualização das políticas de controle que insistem em erguer novos muros e bloquear as fronteiras para impedir a circulação de palestinos e, no caso de Adirley, dos moradores negros periféricos de Ceilândia.

Para Doreen Massey, trata-se de pensar a circulação como uma operação que envolve uma rede complexa, ou seja, um agenciamento que envolve novos mecanismos de poder e também assujeitamentos raciais e de gênero. Esse aspecto nos leva a um outro filme desta pesquisa, o longa *Tremor Iê* (2019), de Elena Meirelles e Livia de Paiva. O filme se inicia em cena semelhante ao filme *Branco sai, preto fica* de Queirós, porém quem está no volante é Cássia. No início do filme, somos apresentados longamente a um plano sequência de uma mulher dirigindo uma moto, evocando uma atmosfera de liberdade sobre uma música de rap. Até este movimento ser interrompido por um agente do Estado que lhe exige as documentações legais para circulação. Este homem, cujo rosto não vemos, coberto por uma máscara e roupa branca, bloqueia a passagem dessa mulher. O filme se passa em Fortaleza cidade figurada com as ruas vazias, embora seja a quarta mais populosa do Brasil. Mas, neste futuro, assim como no filme de Adirley Queirós não há ninguém na rua, a cidade desertificou-se. Ao longo do filme, ouvimos anunciar no rádio que este homem vestido de branco é o *soldado de bem*. O rosto deste soldado não é identificável e seus gestos mecânicos assemelham-se aos de um robô. Além do *soldado de bem*, há pela cidade símbolos virtuais projetados pelos prédios, evocando o controle pelo aparelho do Estado. Nesta figuração, o Estado está capilarizado por toda parte, produzindo medo, vigilância, figurando como disse, Lazzarato no capítulo anterior, os dispositivos de poder a-significantes que se espalham por todos os espaços urbanos como figuras, formas, vozes imateriais pela a cidade. Tal dispositivo pretende capturar estes “outro inassimilável” (MBEMBE, 2016). Este “o outro ou outra inassimilável” vem de moto em *Tremor Iê* ou em *Branco sai, Preto Fica*, vem de carro, desafiando a *geometria do poder* entre centro e periferia. São corpos aberrantes, de homens e mulheres negras e lésbicas, que não se enquadram na ordem normativa.

Após esta cena da moto, o filme se inicia com a saída das personagens da prisão, Janaina (Lila M. Salú) e Cassia (Dayse Mara), após sofrerem as ações repressoras de 2013, elas são soltas e se encontram no futuro de 2024. Quando saem da prisão, as personagens se escondem na periferia de Fortaleza. Lá as vemos em planos longos que desaceleram o ritmo dos corpos, beirando uma desnaturalização dos gestos. Sobre a

escuridão da noite, pousam cansadas de tanta luta, deitadas, sussurram, mas se movimentam lentamente e singularmente, em um espaço que parece uma casa-esconderijo. Nesta primeira parte do filme, os movimentos não são eloquentes, tampouco arrebatadores; não há grito, só ruídos e silêncios que não expressam revolta, levante ou luta, e sim forjam um certo imobilismo. É como se cada corpo estivesse vivendo a exaustão de uma guerra ou a dança necessária para recomeçar. Algo que nos remete novamente ao curta *Calma*. Mas a diferença é que, neste longa, não se ouve através do som fora de quadro os ruídos de vozes resistindo à remoção. Em *Tremor Iê* a presença do Estado é figurada por toda parte materializada em signos, códigos significantes e a-significantes, figuras, imagens, *soldados de bem*, remontando uma atmosfera de medo e insegurança, dialogando com os códigos da ficção distópica. Neste esconderijo, estas duas personagens recém-saídas da prisão estão deitadas sobre uma caixa d'água a espreita do sol, o corpo coreografa um lento e sutil movimento sobre um túnel escuro, se misturando com a profundidade escura do espaço, como se as personagens deste futuro distópico fossem aderindo ao peso do tempo. O sussurro e a imobilidade dos corpos indicam que do lado de fora do esconderijo tudo foi capturado por este poder autoritário. Neste sentido, cabe trazer para esta análise, a crítica escrita para o debate da 22 mostra Tiradentes de Caroline Almeida. A pesquisadora problematiza este imobilismo no qual os corpos se encontram, principalmente na primeira parte do filme, como escreve:

Se em seu título o filme se lança ao tremor e, quem sabe, à colisão algumas placas tectônicas que determinam quem pode e não pode circular pelas ruas da cidade, na elaboração desse presente-futuro onde somente as mulheres conseguirão de fato romper com as estruturas dadas de poder, há *também* nas imagens de *Tremor Iê* um fascínio pelo estado de imobilização das coisas que inevitavelmente pode nos colocar igualmente imobilizadas.⁵⁰ (ALMEIDA, 2019, p. 02)

Segundo a Almeida o imobilismo de *Tremor Iê* gera um estado de letargia e paralisia que seria talvez o inverso do que o filme, já no seu título, propõe de antemão. Tal reflexão colabora para pensar acerca da noção de movimento que estamos traçando neste capítulo. O gesto de paralisia absorve a frustração de uma derrota. Quando encenado pode correr o risco de apenas constatar o estado de conformidade com esta derrota e, com isto, produzir um jogo de reações que confirmam *a geometria do poder*, ao invés de

⁵⁰ O texto do debate também pode ser lido no blog “fora de quadro”, da crítica Carol Almeida. Disponível em: <https://foradequadro.com/2019/01/25/tremor-ie-de-livia-de-paiva-e-elena-meirelles-mostra-tiradentes/>. Acesso em: 10 jul. 2019.

subvertê-la ou desviá-la. Diante de tal reflexão, trata-se de se perguntar como os filmes podem expor tal condição sem se conformarem com o que lhes é imposto.

Achille Mbembe traz pistas sobre esta pergunta, quando alerta sobre uma atual atrofia da imaginação utópica, alegando que:

O espírito do nosso tempo foi colonizado por imaginários apocalípticos e narrativas de desastres cataclísmicos e futuros desconhecidos. Mas que política as visões do apocalipse e da catástrofe engendram, se não uma política da separação, em vez de uma política da humanidade, de espécies começando a existir plenamente? A violência racial está amplamente codificada na linguagem da fronteira e da segurança”. (MBEMBE, 2018, p. 03).

Mbembe propõem uma outra perspectiva para refletir sobre as narrativas distópicas, ao alertar da possibilidade destas escritas também servirem para reiterar as separações dos muros entre centro e periferia. Assim, tanto Caroline Almeida, quanto Mbembe levantam uma questão que nos põe a pensar o quanto imaginar um futuro distópico amplia as possibilidades de ver as periferias no futuro, ou se as imagens reproduzem os muros e as separações do presente e conformam as vidas ao imobilismo, retirando suas forças vitais. Tal pergunta não iremos esgotar nesta dissertação, mas cabe refletirmos também sobre esta perspectiva.

Tremor Iê trás algumas pistas para avançar nesta questão. Na segunda parte do filme, as personagens, inicialmente sozinhas, vão se sentando, se encontrando com outras novas personagens que saem da prisão, se reunindo neste esconderijo. Juntas, compartilham suas experiências, produzem relatos, presenças, danças, *performances* musicais. Tal apatia que parecia habitar a primeira parte do filme ganha outro contorno quando as personagens se sentam para relatar os traumas das violências sofridas. Instaure-se um regime de testemunho, narrar para não cair no esquecimento ou no silenciamento. Narrar para não parar. Sob esta atmosfera, Janaina e Cassia, antes deitadas, agora estão debruçadas sobre uma fogueira contando, entre o vivido e o fabulado, histórias das dores sofridas pela violência policial, deslocando-se, assim, da condição de imobilidade para ensaiar os primeiros gestos em movimento. Movimentos que expressam os desejos recolhidos. Nesse aspecto, podemos correlacionar estes relatos à experiência do pós-guerra de Primo Levi na volta do campo de concentração, onde este escreveu um texto intitulado: *Aos outros*. Segundo Levi, o gesto de narrar ao outro traz uma sobrevida para aqueles em situação radical de violência que inclui a carência absoluta de narrar, como expressa o autor: “Sentia uma necessidade irrefreável de contar a minha história a todo

mundo! Toda ocasião era boa para contar a todos a minha história: ao diretor da fábrica, assim como ao operário, mesmo que eles tivessem outras coisas para fazer” (LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 26). Esses testemunhos manifestam as lacunas, as falhas, os rastros e precariedades com que as memórias retornam ao presente. O gesto narrado através de uma encenação não naturalista vem acompanhado também de gagueiras, lembranças eclipsadas – desprendido de um regime de transparência ou verossimilhança. Estas gagueiras são vestígios dessas interrupções do passado se materializando nas falas do presente. Ouvimos a personagem de Lila Salú compartilhando as memórias que são também histórias de uma época, como o fez Primo Levi, como bem escreve o teórico e crítico literário da Unicamp, Márcio Seligmann-Silva: “Narrar o horror implica não só a possibilidade de dar forma estética a uma catástrofe, qualquer que seja, mas também revela um compromisso ético em não esquecer a história para que ela não se repita” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 46,). Desta forma, o filme se aproxima da dor das personagens, que ora habitam as memórias vividas, ora as inventam, sem se esquivar de escutá-las. Podemos dizer que em *Trêmor Iê* o testemunho vivido ou inventado se dá em *mise en scène* que permite olhar as personagens a partir de uma ética da opacidade, ou seja, não vemos tudo, vemos apenas parte do todo. Tal operação vemos principalmente na cena em que as personagens falam sobre si mesmas, sob a luz da fogueira que se acende e apaga, onde ora vemos seus rostos, ora estes estão escondidos sobre as sombras, quando o fogo descansa. Nesta cena vemos os rastros de suas lembranças, mas do que há totalidade desta experiência dolorosa no compromisso ético em não exceder a exposição da dor e do trauma da vida das personagens. A encenação anti-naturalista chama atenção tanto pela dimensão discursiva do relato, quanto pela *performance* deste ato de rememorização. Gesto também presente no filme *(in)consciência negra*, onde o ato de narrar mescla a experiência de quem narra com a dimensão performativa, portanto, a função especulativa da lembrança. Em *Trêmor Iê* a encenação produz um distanciamento do vivido, que não recorre a um engajamento direto, mas convida o espectador a extrair desta experiência compartilhada uma sensibilidade que está para além do campo da identificação. Produz, assim, uma vibração tátil e sensorial no corpo do espectador que não consegue nomear tão fácil tal emoção. Esta experiência compartilhada faz o corpo das personagens se implicarem na ação, isto é, abandonarem a condição de perplexidade quase imóvel e agirem através da fala para além da pausa e da imobilidade. Neste ponto, o filme ganha fôlego, torna-se não só reação, como produz ação frente ao apagamento destas memórias em curso na ditadura de Castelo Branco sobre gestão de um presidente que denominam Chico Cunha, em referência clara a Eduardo Cunha. Nesta cena, a

personagem de Lila Salú canta sob a luz da fogueira, e seu corpo vibra de outra forma. A *performance* se desindividualiza e se multiplica em devir que vai de Zumbi, Besouro, tupis e caboclos, como descrito na música a seguir:

Eu tenho zumbi, besouro, o chefe dos tupis
Sou tupinambá, tenho erês, caboclo boiadeiro
Mãos de cura, morubichabas, cocares, arco-íris
Zarabatanas, curarês, flechas e altares.
A velocidade da luz no escuro da mata escura
O breu o silêncio a espera. eu tenho jesus,
Maria e José, todos os pajés em minha companhia
O menino deus brinca e dorme nos meus sonhos
O poeta me contou

Não mexe comigo que eu não ando só
Eu não ando só, que eu não ando só
Não mexe não.

(MARIA BETHÂNIA, 2012)⁵¹

A experiência do trauma sofrido é contada sobre um outro prisma, forjando um ritual que ativa uma memória coletiva, vinculada à ancestralidade. Este ritual se dá por meio de uma dimensão performática que convoca outros corpos subjetivos, humanos, não humanos, êres, caboclos, besouros, através da música. Reacendendo com o fogo um movimento *trans-individual*, potencializado por uma aliança com outras alteridades. Desse modo, enseja-se o deslocamento de uma subjetividade recôndita para uma subjetividade em expansão, vital. Como se esta fosse uma antena captadora de outras existências, capaz de fornecer instrumentos de luta para encarar o futuro.

3.7 Disputar o futuro, desafiar a geometria do poder

A terceira parte do filme apresenta uma coreografia do levante deste grupo de mulheres que invadem os espaços antes proibidos. Vestida com máscaras igualmente anônimas, escondendo seus rostos, assim como *os soldados de bem*, levantam-se à frente do palácio da abolição onde está o Mausoléu e roubam os restos da ossatura do ditador Castelo Branco. Munidas com os instrumentos ancestrais, a cena é acompanhada do som e do ritmo do berimbau que evoca intencionalmente a luta de resistência dos escravos durante o período colonial. Neste ponto, o filme opta por registrar este momento em um plano sequência no qual a câmera se posiciona dentro de um carro, que dá a volta no

⁵¹ BETHÂNIA, M. Carta de Amor. *Oásis de Bethânia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2012.

quarteirão, e que termina quando elas saem do museu com os restos do esqueleto na mão. Há nesta cena uma coreografia do confronto do inimigo, o Estado, como plano para resgatar companheiras de luta que seguem presas. O plano sequência engendra-se em um movimento cíclico, voltando para onde se iniciou, mas a partir de outro ponto de vista. A temporalidade do filme opera no exercício de remontar uma temporalidade cíclica entre passado, presente e futuro. Não há uma linearidade condutora, uma vez que os fantasmas históricos tanto da ditadura como da matriz colonial se atualizam em novos dispositivos de poder contemporâneos que continuam por obstruir caminhos, erguer muros, cercar e bloquear o movimento de corpos periféricos. Sobre estes vestígios temporais de 2024, 2013, de 1960, de 1500, os corpos correm, se põem a enfrentar as instâncias do poder, retomando um exercício vital, fortalecido por uma dimensão performática, ancestral, coletiva e feminina.

Esta última cena é uma breve insurgência de um desejo coletivo, um levante de combate às estruturas de poder. O movimento deste grupo de mulheres que subverte a interrupção do tempo e do espaço. Neste desafio, encenam uma coreografia que se movimenta à revelia da surdez dos espaços e ressurgem no apagão de todas as esferas democráticas. Com isto, desafiam o aparelho do Estado, escapam das práticas de interrupções, propondo um levante silencioso. Para Didi-Huberman, no livro *Levantes* (2016), o levante e a submissão são faces da mesma moeda, pois onde reina um horizonte de obscuridade, isto é, a pulsão de morte, trazendo à tona a destruição do desejo, busca-se uma luz, apesar de tudo, por mais fraca que seja, para afirmar a pulsão de vida, o desejo. Para o autor, esta luz fraca pode ser uma voz, os vaga-lumes em floresta, uma vela ao longe. Formas que produzem aquilo que irá chamar de *imagens-desejos*, isto é, aquelas “Capazes de servir como modelos para a travessia de fronteiras (2016, p. 16).

Em *Tremor Iê*, ousamos dizer que a *imagem-desejo* surge com força nesta cena final, quando inventam máscaras que refletem o rosto obscuro do *soldado de bem*, quando articulam a coreografia do roubo dos restos mortais no mausoléu, quando fazem ressoar o berimbau, quando dançam juntas, quando tocam os instrumentos do Maracatu, quando reverberam os vestígios do passado no presente, repovoando aquele território novamente destas singularidades vibrantes.

Já no filme *Branco sai, preto fica*, as *imagens-desejo* são extraídas da relação entre invenção e a precariedade; Sartana construindo e usando próteses para perna, Marquim produzindo novas sonoridades com o rádio pirata, um contêiner emulando uma

espaçonave *sci-fi*, as superfícies metálicas, além das outras gambiarras, que colaboram para produzir movimentos, gestos de sobrevivência, tecnologias de fuga. As imagens-desejo se insurgem com força no final do filme quando os personagens queimam as provas incendiando um sofá em meio aos escombros da Ceilândia. Estas imagens rebelam-se contra a submissão, contra o peso do chumbo. São a combustão contra a letargia – irrompem no final catártico quando Chokito e Marquin produzem juntos uma bomba sonora para explodir Brasília. Nesta combinação inventiva, Queirós expõe “a pulsão de vida e a liberdade diante de todos e para todos”. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 16), Capazes de produzir novas emoções e, com isto, novos movimentos. Deste modo, *Branco sai, preto fica* não adere a uma visão derrotista, como elabora Juliano Gomes em uma crítica⁵² na revista *Cinética*:

A força desse cinema, cuja solidez estrutural já não pode mais ser uma surpresa, é justamente essa de criar soluções políticas que não sejam nem a mobilidade derrotista, nem a fantasia quixotesca de uma vitória ficcional sem dissenso. A vitória sem batalha real é também um mecanismo de exclusão e de fácil aderência. (GOMES, 2014).

Tremor Iê parece ter como referência o universo distópico de *Branco sai, preto fica*. Ambos trazem para superfície da imagem, por meio dos recursos da ficção científica, tanto o movimento quanto a sua interrupção gerada pela violência do Estado. Mas, se no filme de Lívia Peres e Elena Meirelles o imaginário distópico surge da ressaca da resistência de 2013, em *Branco sai, preto fica*, o evento traumático é fruto da violência policial no baile funk Quarentão, na periferia de Ceilândia. Cada um à sua maneira reinventa tecnologias de sobrevivência e fuga: rádios, traquitanas e novas gambiarras, máscaras para desafiar a *interrupção*. Com estes dispositivos, adentram os palácios, os congressos, jogam bomba, roubam cadáveres, abalam as estruturas sólidas no exercício de voltar a movimentar-se diante dos muros que insistem em enquadrá-los. Imaginar o futuro é, portanto, desafiar o peso dessas interrupções que não ocorrem só no presente, são vestígios e heranças do poder dominante representado pelo Estado, que insistem em pausar, desacelerar, imobilizar o fluxo e o desejo destas vidas periféricas.

Colocamos, portanto, em diálogo estas duas escritas fílmicas, pois ambas procuram extrair desta condição precária ensejos para que as subjetividades destes

⁵² Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Acesso em: 07 setembro, 2019.

sujeitos periféricos continuem a se movimentar. E, assim, lançam uma interrogação: o que acontece com estes corpos depois que a polícia os mutila, violenta, os prende e até retira a capacidade de continuar andando com as mesmas pernas? Nesta perspectiva, *Branco sai, preto fica* e *Tremor Iê* alargam os horizontes para além do presente, para imaginar como o futuro se projetaria se o Estado se espalhasse como vírus em todos os poros da cidade e da periferia, afetando estas vidas subjetivamente – algo que já está sendo consumado na presente. Neste exercício, os filmes, encenam polos opostos: a imobilidade e o levante. A pausa e a explosão. A apatia e o desejo. A interrupção e o movimento impensável. Nesta aposta, não se contentam, portanto, em apenas tornar visíveis as interrupções, mas desafiá-las. Lançam-se para além do *presentismo*, para disputar as ficções do futuro, no qual os corpos periféricos não serão assimiláveis aos vestígios do passado que insistem em paralisá-los no tempo e no espaço.

Neste capítulo, talvez o mais árido, tratamos de investigar diferentes procedimentos fílmicos que tornam perceptíveis as fronteiras de uma cidade segregada socioespacialmente. Nele, vimos por meio da encenação do real ou através das escritas distópicas como os filmes compartilham e figuram esta cisão entre o centro e periferia, utilizando-se de estratégias fílmicas para dar a ver na materialidade da imagem as práticas de separação entre estes dois polos. No entanto, também vimos que tal cisão não é tão estável: os lugares estão em jogo em processos de disputa. Ciente disto, os filmes encontram formas de burlar e tencionar estas barreiras. Levam-nos a pensar que a cidade não é tão partida, como escreveu Zuenir Ventura; há fluxos, bifurcações e outras formas de se desviar da máquina de separação do aparelho do Estado. Seja pelo uso do passaporte, das máscaras, do desvio pelas rotas noturnas e desconhecidas ou propondo outras configurações não lineares, entre tempo e espaço.

CAPÍTULO 4: MOVIMENTO DE APROPRIAÇÕES E MIXAGENS.

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, só uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, copiar, imitar ou fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isto o que faz não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias sempre “fora” e “entre”. (DELEUZE & PARNET, 1986).

Como vimos nas propostas estéticas do capítulo anterior, *Branco sai, preto fica* e *Tremor Iê* procuravam, através da encenação do real e da ficção científica, apontar as fronteiras entre centro e periferia. Nos filmes que serão percorridos neste próximo capítulo, iremos nos debruçar em estéticas cuja propostas se dão no contágio com outras imagens, operando como uma máquina de apropriação, devorando um arsenal de referências de outros territórios, embaralhando os limites entre dentro e fora. Para tal, teremos como norte os escritos do Rancière, que irá distinguir: “duas maneiras de se entender o modo como o heterogêneo constitui a medida do comum: a *montagem dialética* e *montagem simbólica*.” (2003, p. 66). Estes dois conceitos nos permitem investigar com mais exatidão os diferentes procedimentos de apropriação de fragmentos díspares no tecido fílmico. Nesta pesquisa, caberá perguntar como este movimento periférico, como este constituir-se periferia, se dá neste modo de relação com imagens excêntricas à periferia, ou seja, como os filmes trazem para dentro do seu corpo fílmico imagens que vêm de outro lugar e como estes elementos somam a escrita fílmica?

À luz deste problema, nos concentraremos no curtas *Filme dos outros*⁵³ (2015) de Lincoln Periclés e *Mundo incrível remix*⁵⁴(2016) de Gabriel Martins. Estes dois curtas, com abordagens distintas, se apropriam, cada a uma sua maneira, de elementos e imagens heterogêneas que vão desde vídeos de viagens à Tailândia até “imagens de celulares roubados” da classe média paulista. Estas apropriações produzem um movimento que pode vir a borrar as fronteiras ao criar novas mixagens, capazes de mesclar um espaço cibernético-sideral com o bairro periférico de Contagem (BH). Em comum, estas obras produzem um entrelace com imagens, músicas e efeitos artificiosos, se metamorfoseando com outras estéticas e atravessando os limites do que é específico de cada território, por meio da montagem e do uso de artifícios.

4.1 Os outros agora somos nós

O desejo ignora a troca, ele só conhece o roubo e o dom.

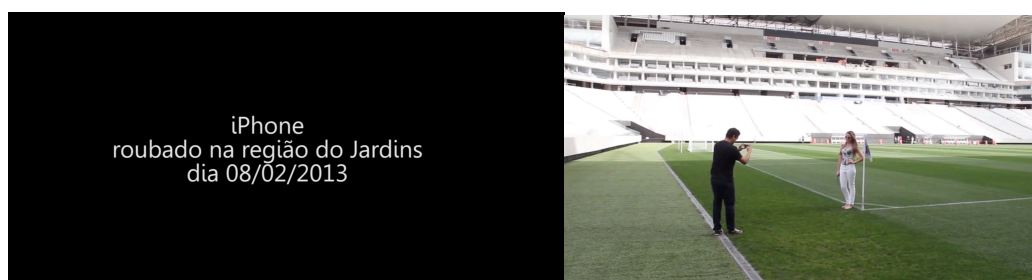
Deleuze & Guattari (1972, p. 246)

⁵³ Link do curta *Filme dos outros*, de Lincoln Péricles: <https://vimeo.com/119090911> senha: filme Acesso em: 15 ago. 2019.

⁵⁴ Link do curta: *Mundo incrível remix*, de Gabriel Martins: <https://www.youtube.com/watch?v=93BLWaPOqXY>. Acesso em: 15 ago. 2019.

Início este debate tomando o curta-metragem *Filme dos outros* (2015) de Lincoln Péricles, morador do Capão Redondo, como ponto de partida. O filme propõe um dispositivo de criação que consiste em coletar imagens captadas de cartões de celular roubados de outras pessoas de bairros da cidade de São Paulo. *Filme dos outros* abre com uma imagem de uma zona supostamente em guerra, onde as pessoas falam uma língua árabe, correndo por todos os lados, socorrendo os corpos mutilados pelo conflito. A imagem possui um tratamento P&B. A cor parece ter sido manipulada na captura ou na montagem. Após este trecho, o filme expõe o dispositivo, apresentando-se através de uma cartela inicial, onde deixa explícito o modo de feitura do filme cujo material provém de celulares roubados. O curta se organiza demarcando e assinalando a localização do roubo, a data, e a marca do celular, separando os blocos de imagens. A informação sobre o território e sobre a marca do celular nas cartelas geram índices de classe.

Figura 6, 7: Planos de *Filme dos outros*.



Captura do frame de *Filme dos outros*.

Pois, a maioria dos celulares são iPhones e a marcação da localização denota que as imagens foram roubadas em sua maioria em Higienópolis, Butantã e Jardins, bairros nobres de São Paulo, e em bairros de classe média, como Santana. Ao montar estes trechos, o filme pretende criar um inventário inacabado desta classe social, muito embora não apresente traços comuns que indiquem que todas as pessoas das imagens são de uma única classe social.

Após o trecho do prólogo, vemos neste inventário uma cartela e identificamos um casal de classe média alta tirando foto no estágio de futebol no Itaquerão do Corinthians. Logo depois, em outro plano, vemos uma moça pulando na cama elástica na aula de ginástica olímpica, e a seguir corta para outro trecho com um registro de um jogo de futebol do Brasil filmado de plano geral da arquibancada. Corta para um outro trecho do registro de um show de rock performático da banda Letrux. Corta para outro registro, no qual um pai brinca com uma criança no playground na região de Higienópolis. Por fim, vemos um longo plano de uma turma de amigos sobre um carrinho improvisado no

ambiente rural remetendo a um ambiente de férias. Este último trecho se diferencia dos demais, pois o grupo de amigos está em um sítio que aparenta ser de classe média baixa. Assim, não podemos dizer com convicção que todas as imagens deste inventário são de uma classe social emergente, pois há bairros diversos de Santana a Higienópolis, que têm diferentes estratificações sociais. Mas o que se percebe é que nesta coleta não há imagem de favela –de bairros como o Capão, por exemplo, ou ao menos, algum rastro que evidencie traços de um espaço na periferia. Estas imagens são colocadas justapostas, uma ao lado da outra, criando uma relação de equivalência entre elas. Separadas por cartelas, montadas quase em blocos brutos, nos quais vemos as ações triviais e banais do cotidiano destas pessoas. Nesta primeira parte do filme, com exceção do prólogo inicial, há uma aproximação de opostos, combinando elementos heterogêneos. Tal operação se assemelha a uma *montagem simbólica*, no qual Rancière nos ajuda a entender este mecanismo de linguagem da montagem:

A maneira simbolista relaciona heterogêneos e constrói pequenas máquinas por meio da montagem de elementos sem relação uns com outros. Mas, os reúne segundo uma lógica inversa. Entre os elementos estranhos dedica-se a estabelecer uma familiaridade, uma analogia ocasional, atestando uma relação mais fundamental de copertencimento. Um mundo comum em que os heterogêneos são capturados no mesmo tecido essencial”. (RANCIÈRE, 2003, p. 67)

Na primeira parte, *Filme dos outros* não chega a estabelecer uma relação de familiaridade entre os vídeos coletados; ao contrário, nos aproxima deste arquivo, mas, com uso das cartelas, demarca uma distância do espectador. Além disto, cada vídeo tem um tempo curto na tela, o que não permite criar empatia, nem se aproximar subjetivamente das pessoas que filmam. A operação da montagem simbólica reúne naturezas distintas de imagens, que têm em comum o fato de participarem de uma mesma classe social e terem os celulares roubados em bairros não periféricos. Este mundo comum até então criado com esta colagem é interrompido com a inserção de videoclipe no final. Neste momento, o curta opta por demarcar mais radicalmente o lugar de quem realizou o filme, inserindo na sequência final o videoclipe “Num Impurra Ké pió”, realizado por rappers do grupo *Trilha sonora do Gueto*, do Capão Redondo, como revela a letra da música: “São Paulo, Capão Redondo anos 70, casal baiano chegando com filha na barriga e um casal para criar cheio de sonho, daqui a pouco nasce Djalma, cheio de sonho grande que o sistema não deixa realizar. O que uma revolta faz, o que sonho faz”. Este trecho do videoclipe diferencia-se do regime das demais imagens, a decupagem é dinâmica, com cortes rápidos, há visivelmente efeitos e tratamento na imagem, enquanto

nos outros trechos anteriores era quase imperceptível o corte da imagem. Nota-se que este trecho final é um dos únicos que não tem cartela de localização. Neste aspecto, instaura-se uma dúvida: será que este videoclipe estava no chip de algum celular roubado? Esta dúvida é logo sanada ao ouvirmos a letra da música indicando que os músicos são do Capão Redondo, o mesmo bairro do realizador do filme. Este gesto parece querer tornar visível, audível e dizível o lugar de Lincoln na geografia da cidade, ou seja, é do lado dos rappers⁵⁵, no bairro periférico da Zona leste de São Paulo que ele anuncia se pocionar do lado. Um local distante daqueles em que vivem os detentores das imagens dos celulares roubados. Esta operação entrelaça elementos heterogêneos, não pela lógica do encadeamento causal, mas por meio de ligações não óbvias, que cria encontro entre elementos incompatíveis e “faz saltar o poder de uma comunidade” (RANCIÈRE, 2003, p. 68.). Desta forma, Lincoln distingue duas comunidades; aquela da qual ele faz parte aliado aos que roubaram o celular e aos músicos de rap, do Capão Redondo e de um outro lado a classe média, que vive em outros bairros.

Para acrescentar a análise sobre o filme, cabe trazer uma entrevista oferecida para Diego Franco, Duda Kuhnert e Maria Bogado na revista *Beira* (2018), na qual Lincoln responde à pergunta sobre esta sequência final que parece fugir do dispositivo do curta.

Os primeiros filmes que os Lumières faziam eram vários filminhos, que eles exibiam um atrás do outro, e muitos trabalhadores ficavam horrorizados quando viam a projeção. Eu pensei que eu poderia pontuar com o *Filme dos Outros* essa história que se repete desde o primeiro cinema, da gente assustado com aquelas imagens reproduzidas. Fazer cinema é uma questão de classe, mas agora tem uma pessoa de outro lugar fazendo esses filmes. É didático quando eu assino um filme do Capão Redondo, assim como o *Roubado de tal maneira*, que aparece nas cartelas do *Filme do Outros*, isso eu fiz questão mesmo de imprimir no filme. Eu fiz questão de marcar a experiência desse primeiro cinema nosso. Talvez a gente esteja vivendo esse primeiro cinema nosso, estar podendo inverter, da gente estar fazendo os filmes, não só assistindo.¹ (PÉRICLES, 2018)

⁵⁵ Cabe nota, para escrever uma fala de Lincoln cedida para entrevista no catálogo da mostra (2017) “imagem e periferia”, onde o diretor revela a proximidade com o gênero do rap na sua comunidade: “Teve um show aqui no CEU [Centro Educacional Unificado] Campo Limpo, do KL Jay, o Dj dos Racionais. Era só ele no palco jogando músicas e eu pensei que esse processo tem muito a ver com o que eu faço. Não sou DJ profissionalmente, mas gosto de tocar uma música aqui, colocar outra ali, dar um efeito, fazer um *scratch*, brinco muito com isso e na edição dos meus filmes também faço assim. Tenho um banco de imagens e sons que uso tanto para a produção das músicas, quanto para a produção dos filmes. Esse processo sai de pensar a imagem e o som não enquanto mercadoria. Tem um pouco essa pegada de mixar som e imagem, misturar e trabalhar com os dois elementos na mesma potência. Isso é uma coisa que eu aprendi vendo os filmes do Jacques Tati, Agnès Varda, Spike Lee, [que] foram grandes referências para mim (Lincoln Péricles).

Nota-se na resposta de Lincoln o desejo de criar um dispositivo fílmico para demarcar uma luta de classe entre o sonho dos *despossuídos*⁵⁶ (LAPOUJADE, 2017, p. 103) e o ponto de vista dos possuídos que têm o direito, à princípio, de ter: férias, filhos brincando no play, ingressos caros para jogos do Brasil em eventos internacionais, celulares caros, acesso a casas de shows, ou seja, o direito de exercer o lazer através do consumo. Desta forma, o filme, por meio deste deslocamento, repõe uma distância, assim como rasga a regra do dispositivo para se diferenciar “dos outros”, os possuídos dos direitos materiais. Pois, como escreve Jean-Louis Comolli: “A *mise en scène* é um fato social. Talvez o fato social principal” (COMOLLI, 2008, p. 98). Somando a esta citação de Comolli, no dia 6 de setembro de 2019, Jean Claude Bernardet postou um comentário no Facebook sobre o *Filme dos outros*, de Lincoln Péricles, contribuindo para avançar nesta leitura do filme:

A abertura tem uma qualidade melhor que a dos celulares. Provém de um equipamento roubado de melhor definição. É uma cena de batalha urbana envolvendo jovens, com um morto ou ferido. Gritos em árabe deixam supor uma repressão policial contra palestinos. O filme começa com repressão e resistência. O último trecho dessa parte apresenta jovens numa brincadeira praieira. A trilha se compõe de gritos de pavor tipo montanha-russa. O que é irônico. Após esses jovens bem de vida gritarem – são os outros – entra um rap que fala do Capão Redondo – onde o filme foi realizado. O segundo rap é entrecortado por imagens do Itaú. O MC descreve um assalto e diz “sou ladrão de consciência”. O receptor transforma em GESTO ESTÉTICO uma prática reprovada pela sociedade dominante e suas leis. A apropriação faz do “filme dos outros” o “filme deles mesmos” – do Capão. (BERNARDET, 2019)

Como aponta Bernardet, o filme rompe a lógica da apropriação dominante, que tratou de extrair, se apropriar e espoliar o *outro*, sendo este outro, historicamente, o periférico. Deste modo, o gesto estético do filme procura deslocar *a noção de outro* para a classe dominante, aquela que historicamente vem reforçando a lógica da segregação, definindo quem pode ter o direito de existir dignamente e, conseqüentemente, dominar os mecanismos de visibilidade, e, com isto, quem tem o direito de filmar e quem não o

⁵⁶ No livro *As existências mínimas*, Lapoujade irá utilizar este termo para escrever sobre aqueles que estão privados dos direitos e dos meios para afirmar o direito de existir. Destaco dois trechos do livro onde Lapoujade comenta sobre este termo: “Não somos reais pelo simples fato de existirmos; somos reais apenas se tivermos conquistado o direito de existir. Podemos descrever os existentes como jogados no mundo, invocar seu “ser no mundo”. Mas como fazem aqueles que não encontram a entrada que os faz “serem-no mundo”? (2017, p. 104).

“O único ponto em comum é que os personagens de Beckett também são despossuídos. Nada lhes pertence. Mas para eles a espoliação tornou-se uma aquisição, uma espécie de condição *a priori*. Eles não reivindicam mais direitos. E os nossos direitos? Evaporaram? Nós os perdemos? Acabamos com eles?” (2017, p. 107).

tem. Lincoln, consciente desta disputa, procura com o filme ampliar o sentido de “roubar”, que passa a ter como função inverter as partes e reconfigurar o todo. Neste sentido, podemos criar uma aproximação deste dispositivo pirata com a noção de antropofagia, na medida em que: “A ideia de antropofagia é uma resposta à necessidade de afrontar não só a presença impositiva das culturas colonizadoras, mas também – e sobretudo – o processo de hibridação cultural como parte da experiência vivida pelo país, que tem como princípio a devoração dos códigos hegemônicas e do inimigo”. (ROLNIK, 2012, p. 9). Denilson Baniwa, artista indígena e curador da exposição Reantropofagia (2018) junto à Pedro Gradella, propõe uma releitura da antropofagia a partir de uma perspectiva periférica: “antropofagia agora é o devorar de tudo o que existe sem usar talheres franceses”, aquilo que a utopia modernista não deu conta, diga-se de passagem. Assim, sugere pensar esta prática como uma lógica do vômito. Esta releitura atual da antropofagia está em texto de abertura da exposição Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, onde os curadores convocam a repensar quais repertórios foram e ainda são silenciados na história da arte, mas que, a partir deste momento, passam a ser horizontalizados. No caso específico da exposição, os autores se referem à produção contemporânea de artistas indígenas brasileiros e suas múltiplas vivências. Mas, tal proposta pode ser transportada para análise do curta *Filme dos outros*, na medida em que podemos considerar o gesto de roubo como uma prática antropofágica devoradora, ou seja, aquela que digere o inimigo, no caso a classe média, com seu legado colonial, para propor uma nova ordenação das imagens. Esta operação coloca em disputa quem está enunciando, portanto, o enunciado e, com isto, desloca a própria noção de alteridade. Tal abordagem subverte o modelo dominante hierárquico e o regime de representativo. De modo que ao trazer para o filme “imagens da classe média”, digerindo-as como um antropófago, a escrita não se dá por meio de uma digestão harmônica e fluida. Ao contrário, opera-se juntando contrários, para produzir ao final um efeito-choque cujo resultado gera mal-estar, desconforto, afeta o corpo do filme, pois afinal digerir o inimigo é indigesto e pode causar vômito.

Nesta inversão, *Filme dos outros* passa de uma montagem simbólica para montagem dialética, instaurando não mais uma linha contínua, mas uma descontinuidade produzindo um choque entre contrários, como ressalta Rancière: “A maneira dialética investiu a potência caótica na criação de pequenas máquinas de heterogêneos. Fragmentando contínuos e distanciando termos que se atraem, ou, ao contrario aproximando heterogêneos e associando incompatíveis, ele cria o choque”. (RANCIÈRE, 2003, p. 66). Esta operação parece ter como objetivo tornar perceptível as disputas de

classe que estão no campo do visível, se apropriando das imagens dos outros de classe, neste caso, a classe média.

Ponto que nos leva a uma segunda leitura do filme que iremos realizar, traçando um diálogo com o longa documentário *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso. Ambos os filmes criam um dispositivo que tem como finalidade se apropriar das imagens produzidas por pessoas amadoras de classe média para tecer uma escrita deste material bruto. No caso de *Pacific*, o dispositivo criado recolhe as imagens produzidas por celular de turistas de classe média em uma viagem de cruzeiro pela costa do Nordeste durante o Ano Novo. Tais imagens são cedidas com consentimento para o realizador, como escrito na cartela inicial do filme: “Em dezembro de 2008, uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do cruzeiro Pacific e, após identificar passageiros que estavam filmando a viagem e se filmando, sem estabelecer qualquer tipo de contato com eles, convidou-os a ceder suas imagens para um documentário”. Já no *Filme dos outros*, a cartela inicial revela que o realizador não obteve o consentimento daqueles que produziram a imagem; como dito, elas foram roubadas, o que fica claro na cartela inicial, como descrito: “Esse filme foi realizado a partir de imagens retiradas de cartões de memória que estavam em equipamentos de filmagem roubados. Se você for dono de alguma dessas imagens, entre em contato no e-mail: astuciafilmes@gmail.com”. Percebe-se que são gestos distintos; de um lado está Pedroso, que acredita no diálogo e no consentimento daqueles que produziram as imagens. De outro lado, Lincoln, que não crê nesta abordagem, embora coloque o e-mail na cartela inicial, caso alguém se reconheça e queira solicitar a retirada da imagem. Este gesto de Lincoln demarca o lado da gangorra do diretor, deixando claro a aliança entre o seu cinema, como se roubar fosse parte também dos agenciamentos periféricos do qual também inserido como sujeito. Comparando os dois gestos, é como se Lincoln estivesse em um barco pirata, perseguindo do lado de fora este cruzeiro para Fernando de Noronha, atento às iscas para dar o bote e roubar os turistas despercebidos. Já Marcelo Pedroso se encontra dentro deste cruzeiro, negociando com quem está neste espaço, solicitando o consentimento deste material para realização de um filme. Pois assim como eles, Marcelo também participa desta categoria de classe e, com isto, tem recursos que lhe dão acesso a este cruzeiro. Diferente de Lincoln, que não tem acesso ao navio turístico, o que lhe confere uma outra posição, na periferia do barco. Por isto, é coerente que Lincoln optar por não pedir consentimento, talvez por não acreditar que este diálogo seja possível, entre ele, periférico, e a classe social dominante. Neste ponto, cabe nos perguntarmos: como estes dois modos de negociação produzem distintos enunciados?

No longa-metragem *Pacific*, a imagem de abertura, que depois irá retornar no final, é produzida por um turista do ponto de vista da câmera subjetiva, onde se tenta filmar os golfinhos no mar. A imagem treme e finalmente consegue captar os animais saltando no oceano. Em *off* ouvimos o turista dizer: “Até que enfim, eu já iria pedir meu dinheiro de volta”. Esta primeira imagem corta para um show turístico onde um grupo dança a música “New York, New York”, de Frank Sinatra. Após este trecho, somos apresentados a um novo grupo de turistas no aeroporto que saem de Porto Alegre para Recife. A turista que filma mostra a quantidade excessiva de malas dos seus familiares e comenta: “Ainda bem que veio uma van se não, não iria caber tantas malas”. O uso do dispositivo dá a ver a produção destas imagens de si de uma determinada classe social, deslocadas de seus empregos originais para o cinema. Esta sequência encadeada nos revela que não são, portanto, quaisquer imagens que Pedroso escolhe recolher – a montagem seleciona ações que tornam visíveis a encenação desta classe social emergente cujo imaginário está alinhado a uma estética norte-americana hegemônica mediada pelo desejo do consumo, como nos lembra Ilana Feldman em artigo dedicado ao filme *Pacific*: “Para os passageiros-personagens do cruzeiro Pacific, filmar é também comprovar a publicidade que lhes fora feita, validar o capital investido, assim como validar as próprias imagens por eles produzidas. Nesse sentido, não são poucos os momentos em que a imagem é empregada para asseverar e legitimar o dinheiro gasto.” (FELDMAN, 2012, p. 05). Nesta lógica, a montagem opera juntando os arquivos amadores dos turistas que filmam a si mesmo, através de um regime performativo da imagem (FELDMAN, 2012). Este regime revela traços desta subjetividade consumista, emergente no Brasil na Era do governo Lula, que performam um modo de vida desta classe social mediado pelos aparatos. Pedroso escolhe mostrar estes sujeitos encenando com naturalidade para a câmera, “anunciando a intimidade como espetáculo” (SIBÍLIA, 2008). Desta forma, acaba produzindo para o espectador uma empatia com estes turistas, compartilhando a experiência desta viagem, do ponto de vista de quem filma e se expõe neste “navio-auditório, reserva de lazer e imaginação” (BRASIL, 2010). Este regime performativo produz ora afeto empático, mas também provoca risos diante deste excesso de exposição de si. Muitas vezes, os personagens se expõem ao ridículo, como na encenação do casal na borda do navio simulando os protagonistas do filme *Titanic*. Nesta deriva tênue, nos aproximamos destes turistas, porém também nos distanciando deles, a medida que o filme nos convoca criticamente para pensar sobre a produção deste regime performativo no contexto contemporâneo. Desta forma, podemos dizer que o filme *Pacific* cria um retrato da classe média emergente de modo que não a vemos como uma

inimiga, mas somos capazes de gozar dela. Tal operação permite aos espectadores habitar uma posição ambígua entre “distanciamento crítico e o engajamento afetivo, a recusa e a adesão, o dentro e o fora, demandando-nos não um julgamento, mas uma *avaliação*”(FELDMAN, 2012, p. 7). Como argumenta Feldman, tal avaliação dá a ver mais do que um grupo de turistas se divertindo em cruzeiro, nos convida a avaliar formas de visibilidade fruto do sistema capitalista, no qual se exige do sujeito um investimento na *performance* de si para validar-se no contexto contemporâneo biopolítico, como nos lembra Cezar Migliorin: “agora, cada vez mais, no seio mesmo da evolução das forças produtivas, está colocado o problema das singularidades, da imaginação, da invenção. Cada vez mais o que será demandado aos indivíduos na produção é que eles sejam eles mesmos” (GUATTARI *apud* MIGLIORIN, 2009, p. 260). Esta construção só é possível porque Pedroso criou um dispositivo no qual consegue manter uma distância crítica, mas, ao mesmo tempo, atento aos gestos, aos afetos, à duração das imagens, chegando a compor personagens plurais mas atravessados por uma subjetividade turística e consumista, mas da qual ainda sim conseguimos nos aproximar afetivamente. Deste modo, *Pacific* embora solicite o consentimento das imagens filmadas, não o exige na montagem através da aproximação de blocos de cenas, inserção de trilhas, construção de personagens, justaposição de assuntos, produzir enunciados que, por vezes, trazem à tona uma leitura pejorativa desta classe social. Neste caso, roubar, mesmo com consentimento, é o gesto de ambos os diretores, uma vez que o controle deste material não é mais de quem o produziu as imagens e, sim, daqueles que se apropriam e recriam este material.

Tal gesto fica mais explícito em *Filme dos outros*, já que é o dispositivo disparador do filme. No entanto, o curta produz uma fricção no que tange ao compartilhamento de experiências, pois não pretende criar personagens para produzir qualquer relação de empatia com aqueles que se filmam, ao contrário, utiliza-se de recursos para criar um distanciamento, como o uso de cartelas, expondo a marca do celular e o lugar de onde este foi roubado para diferenciá-los. Esta lógica acaba por anunciar um efeito-disputa, convocando o espectador a perceber as fronteiras entre os dois mundos: centro hegemônico e periferia, possuídos e despossuídos, sem apaziguar as diferenças. Afirma-se, assim, através dos recursos fílmicos, a classe média como “outros de classe”. Deste modo, o filme hackea estas imagens de fora e opta por se desfazer de qualquer camada de ambiguidade para demarcar o lugar do qual se fala. Este gesto é coerente com o que Lincoln escreveu junto de outros cineastas na ocasião da III Mostra da Quebrada, organizada pela Cineusp em 2016.

É preciso deixar bem claro que a relação com a periferia não pode se dar pela via da domesticação, quem quer exhibir a quebrada, que seja para dar a ela voz e imagem, não para silenciá-la e apagá-la. Quem quer dar espaço e tela para a periferia tem que ser honesto com o recado e as lutas que vêm dela(...) Quebrada não é chapa branca e sua voz e seus conflitos não serão apaziguados em cordiais panos quentes no poder. Sem temer nem maquiagem o que dizem as imagens dos filmes”.⁵⁷(CARTA DOS REALIZADORES, 2016)

Este trecho está em carta escrita por Lincoln e Afonso Uchôa, entre outros realizadores da periferia. Abro um breve espaço nesta análise para descrever o contexto desta carta. Nesta mostra, os organizadores utilizaram-se nas peças gráficas do evento, uma fotografia de um muro que havia sido construído na gestão Kassab no Capão Redondo. Neste muro, havia uma frase escrita contra o prefeito Haddad, que, na sua gestão, resolveu manter este muro no local, mesmo diante da reivindicação dos moradores. A organização do evento alterou a imagem digitalmente, apagando o sujeito da imagem, Fernando Haddad, e deixou apenas a frase só com o objeto: “Sustento o muro”, publicando esta imagem alterada nas peças gráficas da mostra organizada pela instituição pública, a USP. Indignados com esta atitude, Lincoln Péricles, Afonso Uchôa e outros cineastas da periferia, convidados para falar na mostra, lançaram uma carta reivindicando esta postura da organização do evento. Nesta carta, manifestam o direito de tornar visíveis as lutas da periferia, seja nas mostras ou nos filmes, sem sofrerem qualquer prática de silenciamento ou apagamento. Pois, para os autores da carta, é importante que tanto os filmes, quanto a periferia circulem por outros espaços hegemônicos, porém esta circulação não pode ser estruturada com base em propostas estéticas e políticas que procuram apagar os dissensos e as disputas.

Tal discurso nos parece relevante para analisar a proposta de *Filme dos outros*, pois assim como a fala dos realizadores, reconhece e demarca as diferenças entre as classes sociais, entre centro e periferia. Ciente desta condição, procura com o cinema disputar no campo estético e político formas de visibilidade das periferias, sem o contorno apaziguador dos dissensos.

Sendo assim, podemos dizer que a máquina de apropriação que se inventa neste curta produz um movimento que entrelaça uma mão para o fora, não para fazer deste material algo de dentro, mas para opor mundos por meio de pilhagem de material de arquivos que ora se acumulam, ora se chocam. Como elabora Rancière a respeito da montagem dialética de Godard: “O choque de heterogêneos tinha em si mesmo uma

⁵⁷Link do debate da mostra onde os diretores leram a carta na íntegra:
<https://www.youtube.com/watch?v=NI5ZB45rxjI>. TC: 4: 39. Acesso em: 15 ago. 2019.

espécie de automaticidade dialética. Remetia a uma visão da história como lugar de conflito. (RANCIÈRE, 2003, p. 70). Dito isto, em *Filme dos outros* prevalece a maneira dialética, pois aqui não se acredita na junção harmônica de opostos, procura-se ligar sequências díspares; como a de um videoclipe de um rapper do Capão Redondo com um vídeo de celular roubado em Higienópolis de um sujeito da classe média, que torna visível os conflitos e os embates entres estes dois modos de subjetivação. Talvez este seja o desejo de Lincoln, um desejo de tragar o fora para combatê-lo dentro, mesmo que este gesto implique em algo indigesto e desconfortante.

4.2 Co-presenças em *Mundo incrível remix*.

*Há tantas fronteiras que
dividem a gente, mas para cada
fronteira existe também uma ponte*
(VALDÉS, 1982, p. 02)

Trataremos de investigar à luz do curta *Mundo incrível remix* (2016), de Gabriel Martins, uma outra estratégia de junção de elementos heterogêneos no cinema, que engendra novas leituras sobre a periferia. Neste curta, a máquina de apropriação não irá se construir na lógica das oposições dialéticas, mas operar dentro do que já descrevemos anteriormente como *montagem simbólica* onde prevalecem as pontes, os desvios, as tramas e os entrelaces. Rancière aponta que se trata de: “constituir o tecido inteiriço da copresença, este tecido que ao mesmo tempo autoriza e apaga todas as costuras; construir o mundo das imagens como mundo do copertencimento e da entre-expressão generalizada” (2003, p. 73). Para o autor, a montagem simbólica destituiu a montagem dialética, uma vez que não se trata mais de ligar opostos, mas convidar as diferentes presenças a coabitarem o mesmo tecido fílmico para desta junção fazer saltar o mistério e a imprevisibilidade. Tal gesto produz um movimento de apropriação, mas que não se dá pela via do choque, nos quais os conflitos se tornam visíveis, mas em um movimento que se lança no exercício de imaginar um mundo de copresenças que entrelaçam contornos heterogêneos, diluindo hierarquias entre culturas e saberes através dos recursos do cinema. Não se trata aqui de diluir hierarquias para apagar as diferenças, mas somar as partes para propor uma outra digestão. Nesta colagem, as fronteiras se mesclam entre centro e periferia, entre os gêneros, entre os espaços, entre o familiar e o estranho. Pois como nos lembra Mbembe:

A função de uma fronteira, na realidade, é ser cruzada. É para isso que elas servem. Não há fronteira concebível fora desse princípio, a lei da permeabilidade. Assim, o princípio primordial da organização espacial era o movimento contínuo. E isso ainda é parte da cultura hoje. Parar é correr riscos. (MBEMBE, 2017, p. 4).

Diante desta outra perspectiva, veremos como o curta *Mundo incrível remix* (2016) de Gabriel Martins nos oferece pistas para avançarmos nestas reflexões. O filme se situa em um bairro periférico de Contagem, próximo a Belo Horizonte. Mas a primeira imagem do filme não é de Contagem; parece vir de um arquivo de viagens. Vemos um homem dançando em uma praça na Califórnia, ao som de Leonard Cohen, tocado por uma banda ao ar livre. A câmera solta capta com liberdade a *performance* deste sujeito vestido com um saco na cabeça e com uma roupa improvisada. Uma *voz em off*, do próprio diretor, Gabriel Martins, elogia a dança: “You’re amazing, man”(voz de Gabriel). A música termina e a montagem corta para uma tartaruga que se movimenta no quintal, onde o pai de Gabriel está regando as plantas. O filme opta por cortar deste corpo esvoaçante na Califórnia para a tartaruga Pinha, como é chamado o animal no quintal de Contagem. Já nesta primeira sequência, vemos como o filme opera reunindo presenças e espaços distintos sem jogar com o conflito, acoplando elementos por semelhança e dissemelhança, ultrapassando as barreiras geográficas. Logo depois desta apresentação de Pinha, quando descobrimos pela narração que a tartaruga é a encarnação de Jesus na terra, vemos objetos religiosos católicos desta casa de Contagem onde a mãe de Gabriel reza. Nesta colagem de espaços heterogêneos, Gabriel entrelaça estes dois territórios Califórnia (EUA) e Contagem (Brasil), assim como o animal e o humano, o religioso e o banal, o familiar e o estranho. Desta forma, “suscita não mais sentimento de distanciamento entre duas ordens – entre aparências cotidianas e as leis da dominação – para reavivar uma nova sensibilidade diante dos signos e vestígios que testemunham uma história e um mundo comum” (RANCIÈRE, 2003, p. 77). Nesta aproximação de mundos aparentemente díspares, procura-se criar através da montagem um movimento contínuo que forma um elo entre as presenças do filme, convidando uma a se transformar fluidamente na outra. Nesta operação, a realidade vira sonho, a tartaruga vira o porco. Evoca assim um aspecto cosmológico que propõe uma possibilidade relacional entre o humano, animal, onírico, real, sobrenatural e material.

É importante salientar que os dois animais presentes no filme carregam um valor simbólico, uma vez que a tartaruga, como dito no início, por uma *voz off*, é a encarnação de Jesus Cristo e o porco é encarnação da tartaruga, como conta Gabriel para a namorada.

Assim, ele diz: “Tive um sonho onde a tartaruga iria morrer e iria virar um porco na próxima encarnação e é isto que você falou as coisas morrem, vão morrendo”. Logo após esta conversa de Gabriel no Skype, vemos o pai escavando a terra para colocar o casco de tartaruga. Mais tarde, no curta, vemos este personagem regando a casa com o porco no quintal, evocando um reinício, no qual tudo se transforma, ou seja, o movimento não cessa, as coisas apenas mudam de um estado a outro, como o ciclo da vida e da morte. Neste ponto, cabe trazer uma frase de Boaventura de Souza Santos sobre um pensamento pós-abissal do qual já havíamos nos debruçado no capítulo anterior: A “copresença radical significa que práticas e agentes de ambos os lados da linha são contemporâneos em termos igualitários. Implica conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que requer abandonar a concepção linear de tempo”. (SOUZA SANTOS. 2007, p. 15). Esta noção de tempo de Boaventura irá reverberar em toda a proposta da montagem simbólica estruturada como um movimento cíclico. Este movimento também assume diferentes temporalidades. Passado e presente se entrelaçam e se comunicam, sem criar equivalências, mas colocando lado a lado intensidades, fazendo conviverem sensações do presente com outras temporalidades do passado. Tal articulação da montagem se materializa na cena em que a mãe de Gabriel toca violão e, mais a frente do quadro, Rimenna e uma moça estão sentadas cantando junto em plano médio fixo (figura 1). Neste mesmo plano, a câmera fixa se desprende destas personagens e, subitamente, faz um primeiro movimento panorâmico para esquerda onde o pai de Gabriel está com a máquina fotográfica, registrando este encontro no quanto do quadro (figura 2). Deste registro cotidiano no Quintal de Contagem, somos jogados para dentro do computador onde assistimos às fotos turísticas das férias na Tailândia, do pai e da mãe de Gabriel (figura 3 & 4). As fotografias da Tailândia entram em tela cheia e se confundem com formatos sucessivos que abrem e fecham novas janelas; entre a janela do filme, a janela do registro da câmera fotográfica.

Figura 8, 9, 10,11: Frames do filme Mundo incrível remix.



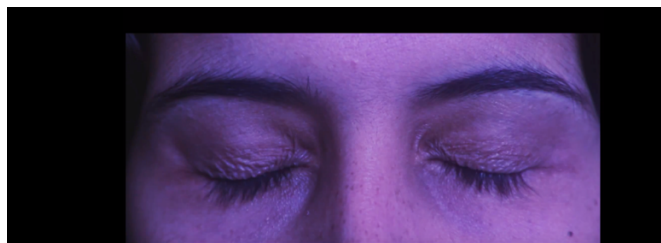
Captura de imagem do filme *Mundo incrível remix*

Em uma outra cena mais para frente, uma operação parecida também ocorre, aproximando temporalidades e sensações de espaços distantes. Vemos em plano médio, Rimenna entre a mãe e o pai de Gabriel sentados em frente ao computador. Eles contam para Rimenna sobre a viagem à Tailândia, assistindo às fotos. O filme registra este encontro em plano fixo até cortar para um plano do rosto do pai e mãe, nos aproximando do casal. Após esta cena, opta-se por cortar novamente para um vídeo pixelado do casal dançando um forró-brega apaixonado, porém mais jovens. Esta sequência se justapõe com a cena deste casal já mais velho olhando nos olhos reencantando-se, mediado por esta imagem da juventude no passado. A montagem, ao aglutinar os restos de imagens que estariam meramente destinadas às poeiras dos arquivos de família nas fitas de Minidv, brinca com estas temporalidades, colocando, lado a lado, o tempo presente e o tempo passado e, com isto, permite atualizar sensações e afetos destes personagens. Sem contrapor estes dois momentos, o filme deixa borrar a sensação de um tempo em outro, como se o afeto transbordasse o quadro, a tela e o *frame*. Esta escrita se dá através de um hibridismo estético que enreda diferentes formatos de imagens multiplicando combinações possíveis de modo que não se pode prever o que virá desta colagem. Vemos surgir, de um registro fixo de uma roda de violão, um deslocamento inesperado da câmera para filmar no canto do quadro o pai fotografando a cena, e, subitamente, o filme nos leva à Tailândia. Estas junções abrem espaço para imprevisibilidade, não para conclusões ou avaliações. Como formula Rancière: “se a maneira dialética visa pelo choque dos diferentes, a maneira simbolista reúne os elementos sob a forma de mistério” (2003, p. 67).

Seguindo o fio deste pensamento, nota-se que a personagem da Rimenna é responsável por instaurar no filme esta camada de mistério, pois é ela quem circula entre a porção visível e invisível, sonho e realidade, esferas aparentemente distintas, mas que atravessam a subjetividade da personagem. Assim, vemos na cena posterior Rimenna saindo do quarto à noite, com insônia, caminhando pela casa. A cena é filmada em movimento; libertando-se da fixidez, descemos junto da personagem até a parte externa da casa. Neste percurso, a personagem entra na área da cozinha e encontra uma pedra “filosofal” que irradia uma luz energética e mágica. Com um corte radical, vemos o planeta Terra centralizado em céu estrelado. Do quintal de Contagem para o universo, do micro para o macro, do familiar para o Mundo em remix, novamente a dimensão cosmológica se faz presente. Neste ponto o cinema opera como “uma máquina para fazer o comum, não mais para opor mundos, mas para pôr em cena, pelos meios imprevisíveis, um copertencimento”(RANCIÈRE, 2003, p. 68). Nesta operação, “a imagem virtual se torna atual. Mas, a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a uma outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra”. (DELEUZE, 1985, p. 90). Trata-se de montagem que promove um circuito de troca entre as virtualidades, e as relações em jogo não cessam de se atualizar na materialidade do filme. Rompe-se, com isto, qualquer noção de centralidade, acrescentando novos elementos até da cultura hegemônica e dominante a esta máquina de apropriação. Esta junção destes novos elementos podemos ver ainda no desenrolar desta sequência quando Rimenna abre o olho, entre a vigília e o sonho. Neste ponto, instaura-se um momento de suspensão, a tela é preenchida por um super *close* dos seus olhos que se multiplicam na superfície da imagem.

Figura 12, 13: Frame de *Mundo incrível remix*.





Captura do frame filme *Mundo incrível remix*.

Neste trecho, cada piscada, modifica a música, como a mão de um DJ que, ao apertar uma tecla, reintroduz um novo som na pista. Ouvimos funk, Beyoncé e outros ritmos. Este movimento se dá através de elipses que pulam de um instante para outro. Esta montagem de sonoridades vira quase um clipe de música em *looping*, como o ritmo do funk de 150bpm, que retorna, mas nunca para o mesmo lugar, remontando novamente a ideia de um tempo cíclico. Esta mixagem lembra a fabricação experimental do funk, que, embora seja um ritmo carioca, se espalhou, influenciando todas regiões do país. Com isto, parece pertinente traçar brevemente uma proximidade neste ponto do filme entre estas duas propostas estéticas a fim de pensar as margens com as margens.

Neste sentido, cabe trazer as considerações sobre este ritmo do Mc Polyvox, um dos responsáveis por criar a batida de 150pm, que ganhou apelido de tambor de latinha de coca-cola. Polyvox afirma em entrevista concedida para revista *Vice*⁵⁸ que não se trata de sair em busca do “autêntico” e do “genuíno”, mas de encontrar uma estética “suja” e low-fi, se utilizando de objetos por vezes até descartáveis, como um microfone barato distorcido ou mesmo a lata de coca-cola, afirmando um certo “modo gambiarra” no seu fazer artístico. Esta proposta estética se dá no contágio com outros saberes e culturas, que, na medida em que são apropriados, ganham novas mixagens, às vezes *pops*, às vezes *proibições*. Nas palavras de Gabriel Feltran, pesquisador de funk e hip-hop, tais propostas estéticas criam uma: “máquina de reapropriação/ressignificação armada entre as *pick-ups* dos DJ’s e o canto declamatório dos MC’s, que recoloniza o universo de signos que circulam pela cidade e restitui, aos sem parte, a parte que aí lhes fora confiscada: reapossamento a um só tempo político e estético do discurso” (FELTRAN, 2010, p. 14). Assim, *Mundo incrível remix* se afina com este gesto de feitura na medida em que ambos desviam de uma busca essencialista, mas, ao mesmo tempo, utilizam-se dos elementos dos territórios periféricos para compor novas escritas, capazes de transformar Contagem em devaneio sideral ou o funk em potente ritmo internacional. Além desta relação com a

⁵⁸ Link da entrevista na página: https://www.vice.com/pt_br/article/ywexvx/como-o-150-bpm-se-tornou-o-ritmo-dominante-do-funk-carioca. Acesso em: agosto de 2019.

estética do funk, não podemos esquecer que esta experimentação do filme encontra influência no *cinema marginal* ou de *invenção*, que tem como o horizonte se apropriar dos códigos dominantes para transfigurá-los na “periferia” urbana do terceiro mundo no anos 60/70. Em *Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzela, o filme farol do cinema marginal, vemos a mescla entre o faroeste e o musical americano, encenado por personagens da Boca do lixo em São Paulo, como escreve o próprio Sganzela:

Meu filme é um faroeste sobre o terceiro mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros pois para mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme-soma: faroeste, mas também um musical, documentário e policial, comédia ou chanchada e ficção científica. Resumindo, do documentário à sinceridade, do policial à violência, isto é uma explosão necessária” (1968, p. 58)⁵⁹

Jairo Ferreira, crítico e realizador, expoente desta geração, também irá comentar sobre estas propostas estéticas: “A novidade estava em misturar referências à cultura brega, cosmopolitismo, continuidade e elipses inverosímeis, existencialismo, tropicalismo, fotografia ‘ruim’, mulheres nuas e um clima de filme. Neste aspecto, o cinema marginal inaugurava um modo de fazer cinema que via na amálgama entre o cinema de gênero e a precarização do terceiro mundo como um motor de experimentação estética. Influenciados também pelos escritos de Glauber sobre estética da fome (1965), se assumiam como periféricos no sentido geopolítico mundial e, com isto, apropriavam-se das falhas, dos erros, do inacabado, do deboche como traço efervescente da cultura brasileira urbana moderna em mutação. Um outro crítico e realizador contemporâneo, Francis Vloger, irá resumir este movimento como uma “antena antropofágica, sintetizando e transformando tudo que vinha do exterior em vida urbana”. Nesta medida, há claramente um diálogo do curta de Gabriel Martins com o cinema marginal, uma vez que o filme extrai desta operação de mixagem com outros gêneros do cinema, sua força experimental. Além disso, *Admirável mundo remix*, assim como os filmes do cinema de invenção assumi a precariedade, utilizando-se dos efeitos sonoros e visuais caseiros, entrelaçando músicas da indústria cultural para compor a escrita fílmica. Destitui-se, assim, de uma visão purista da realidade periférica – aproximando-se mais da ideia de um cinema que evoca a desordem e o caos, em vias de se descobrir, do que de um regime representativo que circunscreveria o que poderia vir a ser a periferia. Rompe-se com este gesto, as fronteiras que lhes são impostas, convocando uma simultaneidade de elementos

⁵⁹ Em outubro de 1968, Rogério divulgou uma espécie de manifesto sobre *O Bandido da Luz Vermelha* cuja transcrição também pode ser encontrada no livro de Jairo Ferreira *Cinema de invenção*, relançado em 2016 pela Azougue.

para conviver no mesmo tecido fílmico. Não à toa, se escolhe encerrar o filme povoando a paisagem de Contagem com súbitas explosões, através de efeitos especiais, criando um estado de guerra, como na Palestina, no Síria ou no Afeganistão. Neste movimento de reterritorialização, o filme diz ao espectador que esta periferia poderia ser qualquer um destes espaços destruídos no mundo, não se reduzindo a uma única circunferência territorial, tampouco simbólica.

Figura 14: Plano do filme Mundo incrível remix.



Captura da imagem do filme *Mundo incrível Remix*.

Nesta lógica do copertencimento operado pela montagem simbólica, pode haver guerra, explosões, afeto, nascimento e morte, porém não há confronto, junta-se sons, vaim de sonoridade e batidas, amplia-se e reduz-se os ritmos, acrescenta-se efeitos sonoros visuais, em movimento contínuo que não procura o choque entre os heterogêneos.

Para concluir este pensamento, cabe retomar as reflexões do início do capítulo de Suely Rolnik acerca da antropofagia, pois são outros contornos que este filme desenha quando se põe a devorar o que vem das referências dominantes. Pode-se dizer que *Admirável mundo remix* não inventa um banquete aprazível, nem tampouco uma indigestão, mas uma boa *marmitex* caseira. Não no sentido de carecer de fartura, mas por assimilar elementos *low-fi*, assim como os efeitos especiais inacabados, as imagens de baixa-qualidade, os ruídos das imagens do arquivo de família. Procura-se, assim, afirmar intencionalmente traços de imperfeição e inacabamento na materialidade da imagem, principalmente nas cenas de efeitos especiais. Esta escolha revela um certo deboche, combinada com uma poética da irreverência que ativa uma “prática antropofágica, cuja intenção não era absolutamente a de deixar-se catequizar para tornar-se ‘como’ o outro devorado, mas sim a de utilizar algumas de suas partículas como *afetos de vitalidade* para compor o devir singular de si mesmo e do mundo.”(ROLNIK, 2010, p. 23). Como também reelaborou Yhuri Cruz, artista visual, em sua recente exposição, chamada *Pretofagia* (2019), no Centro de artes Helio Oiticica, onde fazia uma releitura da antropofagia: “A cena é longa pois você enxerga longe e distante e quanto mais come a si

mesmo, mais tem de comer, mais se incorpora e mais bocas nascem, na ponta de cada pé uma boca, nas narinas, no ouvido, no peito, no ventre e na nuca muitas bocas. E a cena não se acaba, ela começou muito antes de você e muito depois de você e ainda sim dentro de você”.

Nesta experimentação antropofágica, o resto, a sobra, mas também as sonoridades de Contagem, as fitas *minidv* dos pais de Gabriel, assim como os elementos hegemônicos, viram materiais digestíveis para composição desta prática. Neste movimento contínuo, não se pretende firmar os conflitos, mas reapossar-se dos signos para instaurar novos mistérios. Deste modo, *Admirável mundo remix* é um filme que se dá no contágio, mas ao entrelaçar-se não busca marcar um ponto de partida e nem de chegada, pois os muros que separam a periferia de Contagem com o mundo viraram as poeiras do sonho de Rimenna. Afinal, “parar é correr riscos”. (MBEMBE, 2017).

Como vimos neste capítulo, os dois curtas operam dois procedimentos distintos de apropriação com imagens heterogêneas. No caso de *Filme dos outros*, o dispositivo inventado não inclui a captação das imagens pelo diretor, mas a captura de imagens de outros para montá-las seguindo uma lógica dialética. Este dispositivo traz para Lincoln o direito de rearranjar as imagens dos outros que, historicamente, sempre rearranjaram as imagens deles, os periféricos. Tal rearranjo afirma um gesto de resistência à opressão por parte daqueles quem não detêm o poder no campo do visível e do dizível. Para Lincoln este rearranjo só pode ser feito, tornando perceptíveis os embates e as diferenças espaciais, sociais, presentes em cada uma destas imagens heterogêneas. Na perspectiva de Lincoln Péricles, cada imagem carrega um signo e um índice socioespacial que precisam ser colocados em xeque quando inseridos na montagem. O roubo destas imagens, portanto, é gesto ilícito, de hacker, mas que não deixa de trazer à tona os dissensos e os abismos da cidade de São Paulo e do país, como diz a letra do segundo rap ao fim do filme, sobre as imagens do roubo do banco do Itaú: “sou ladrão de consciência”.

Já no curta *Admirável mundo remix*, de Gabriel Martins, as imagens, em sua maioria, são registros do diretor no quintal da família. Com isto, o primeiro agenciamento das imagens é com uma dimensão familiar, ou seja, é sobre as imagens da mãe e do pai em uma viagem para Tailândia, entrecortadas com o registro de um almoço de família em Contagem, que Gabriel Martins extrai a poética do filme. A partir deste material conecta e sobrepõe outros efeitos caseiros, descentralizando a imagem da família e correlacionando com “o universo”, com o mundo. Imagem que foi provavelmente captada de um algum arquivo da internet e remixada nesta montagem. Desta forma, enquanto

Filme dos outros traz um material captado de fora para digeri-lo e subvertê-lo dentro do Capão Redondo, *Admirável Mundo Remix* parte do quintal de Contagem para desgarrar-se em direção ao universo.

CAPÍTULO 5. PISTAS SOBRE *UM FILME DE VERÃO*

O método da cartografia que se seguiu até este ponto da dissertação tratou de refletir, por meio da análise de filmes do cinema contemporâneo, o objeto de estudo proposto. Neste capítulo, faremos a incursão em uma terceira pista da cartografia, implicada na experiência empírica. Como sugerem os pesquisadores da área de subjetividades Eduardo Passos e Regina Benevides no livro *Pistas do método da cartografia, pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*: “Trata-se de mostrar também que todo campo da observação emerge da experiência entendida como plano implicacional em que sujeito e objeto, teoria e prática têm sempre suas condições de gênese para além do que se apresenta como forma permanente, substancial e proprietária” (2014, p. 110). Diante desta colocação dos autores, trago para estas páginas algumas considerações sobre o processo do longa-metragem “*Um filme de verão*”, no qual fui diretora, lançado no ano de 2019. O intuito é dar corpo às questões colocadas nesta pesquisa, pois muitas delas surgiram ao longo da realização deste filme. Tais questões não encontram soluções no filme, nem na dissertação; mas levantam pistas que ressoam, sem encerrar o tema.

Introduzo o assunto sobre este filme com uma pergunta fruto de uma troca de e-mails entre eu, diretora, e o roteirista, Isaac Pipano: “Como fazer um filme que esteja à altura da experiência estética dos sujeitos filmados?” A pergunta, além de constituir uma guia para pensar o filme, norteou toda a escrita desta dissertação, cujos rastros procurei pesquisar nos filmes, contando também com textos que colaboraram para avançar esta investigação. Para compartilhar este processo, escolhi apresentá-lo no formato de pistas, inspirado no exercício cartográfico.

Antes de iniciar esta leitura, gostaria de recomendar ao leitor assistir ao filme a fim de acompanhar mais de perto estas reflexões sobre este projeto.

5.1 Aproximações e contexto do espaço

Um filme de verão, como o título já supõe, é um filme sobre as férias. O filme gira em torno das vivências de quatro jovens adolescentes durante este período, após o último mês de aulas. A partir deste recorte, o longa dá a ver as vivências destes adolescentes e suas incertezas diante do futuro em uma cidade cada vez mais precarizada, como o Rio de Janeiro. Antes de encontrar este recorte, é preciso dizer como conheci estes jovens em uma escola pública em Rio das Pedras, favela localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, quando fui professora de cinema no projeto “Imagens em movimento”⁶⁰ durante um ano letivo. Ao voltar do intervalo das férias de julho, propus aos alunos uma tarefa que consistia em narrar as vivências das férias. Os alunos contaram pouco, dizendo que não haviam feito “nada”. Ocupavam os dias com os serviços domésticos para ajudar as famílias em casa e navegando pela internet. Raras eram as vezes em que saíram do bairro, pois o bilhete único, fornecido pelo Estado para o acesso ao transporte público, não funcionava neste período, apenas durante as aulas; logo, não conseguiam se movimentar pela cidade, justamente quando tinham tempo livre. O bairro é a segunda maior favela do Rio de Janeiro em termos de população por metro quadrado. O nome “Rio das Pedras” evoca um rio que insiste em fluir, desvia dos empecilhos, das pedras. Rio que corre, fluido, transpassa o obstáculo, muda seu curso, não estaca na pedra, escapa e corre pelo rio. A pedra, o passado em estado sólido, bloqueia a passagem, fixa, imóvel. Neste duplo movimento, encontram-se esta comunidade, uma mais nordestinas do Rio de Janeiro, composta majoritariamente por cearenses, em função da forte migração dessa região do país para o Sudeste, em busca de emprego e melhor qualidade de vida, nas décadas de 1970 e 1980, para construção das avenidas e dos prédios da Barra da Tijuca e entorno. Também é o berço da milícia, onde funciona o “escritório do crime”, como ficou conhecido durante as notícias do assassinato da vereadora Marielle Franco, em 2017. A milícia opera com um regime autoritário e coercitivo, que rege e submete 130 mil moradores às suas práticas de poder, obrigando os comerciantes a pagar uma taxa, proibindo-os do consumo de alguma droga na região. Como Junior, um dos personagens do filme, relatou: “Eles ganham dinheiro com o nosso medo”. Com a gestão da milícia a presença de espaços culturais⁶¹ e de lazer se torna restrita. Os bailes funks presentes em

⁶⁰ O programa “Imagens em Movimento” oferece oficinas de cinema para estudantes de escolas públicas, além de cursos de capacitação para educadores amantes da arte cinematográfica e eventos de exibição das obras realizadas nestes processos. Link do projeto disponível no site: <http://imagensemovemento.com.br/o-projeto/>. Acesso em: 30 set. 2019.

⁶¹ Há dois espaços culturais em Rio das Pedras: um deles é a Praça Central, perto da associação de moradores (escritório da milícia). Nesse local, acontecem festas de fim de ano, shows no fim de semana e quermesses, o que também gera acúmulos de montanhas de lixo. Ao lado da praça há uma quadra poliesportiva cujo acesso é organizado pela associação de moradores. O outro espaço é a Praça do Rock,

outros morros são substituídos por igrejas evangélicas, que ocupam em grande quantidade o espaço públicos do bairro. Neste espaço maquinado para esmagar as subjetividades, como encontrar rotas de fuga que movimentem as forças vitais destes jovens adolescentes? Diante destas inquietações, surgiu o projeto “Diário de Férias”, financiado pelo Rumos Itaú Cultural. Durante dois meses do verão de 2015/16, sob um calor de 40 a 45 graus, instalamo-nos em espaço/sala próximo à associação de moradores.

5.2 Instauração de um território compartilhado nas férias

O projeto consistia em criar um espaço laboratorial com práticas transdisciplinares para abrigar as experiências sensíveis e estéticas destes quatro adolescentes durante dois meses de férias. Procuramos instaurar territórios relacionais em que as subjetividades pudessem encontrar brechas para sua materialidade, algumas artísticas, outras existenciais. Cabe frisar que o *Diário de Férias* foi uma metodologia inventada a fim de abrir espaço para germinar um terreno comum, pois não se pretendia partir de algo já dado, vivido – acreditávamos na experimentação criativa como ponto de partida. Sobretudo em um contexto no qual o silenciamento oprime as diferenças, eliminando as dissidências que se manifestam contrárias às políticas da “polícia” local. Tendo em vista esta conjuntura, precisávamos instaurar um ambiente de acolhimento das subjetividades recolhidas pelo medo. Atentos à necessidade de escuta, criamos uma metodologia com propostas de dispositivos para mediar as relações com os adolescentes. Neste espaço, convidamos artistas de áreas diversas – artes visuais, cinema, arte sonora e *performance* – para oferecerem, durante uma semana, uma proposta de dispositivo para os quatro adolescentes Caio Neves, Natalia de Souza, Ronaldo Lessa e Karollayne Rabech.⁶² Os artistas convidados eram: Juliano Gomes (cinema), Mariana Kaufman (cinema e palavra), Augustou Malbouisson (arte sonora), Priscila Maia (*performance* e dança), Daniel Toledo (*performance*), Ana Dillon (cinema) e Jo Serfaty (cinema). Os dispositivos⁶³ criados

onde bandas de rock ensaiam e também se apresentam para o público da região – mas tudo deve ser combinado com os líderes da associação de moradores. O Castelo das Pedras, a meca do Funk carioca, foi fechado em outubro de 2018 – o dono virou evangélico e pretende transformar o local em igreja.

⁶² Mencionarei brevemente os artistas e suas respectivas propostas:

Na primeira semana, Mariana Kaufman (cinema) ofereceu o laboratório de *memória coletiva*. A proposta consistia em desmontar e remontar as memórias dos quatro adolescentes e criar uma autobiografia inventada com material de arquivo da internet e fotos de família. Já na semana seguinte, Juliano Gomes (cinema) propôs desenvolver reflexões livres sobre deslocamento. Pensar sobre as imagens de quem vem de fora e quem vem de dentro “sendo marcado pela ideia de migração, refletindo sobre as imagens de si em movimento como um gesto potente”. Daniel Toledo, artista visual e performer, abordou a ideia de *Self-performance* propondo a criação de autorretratos e explorando as relações entre imagem e *performance*. Este dispositivo despertou em Caio uma subjetividade adormecida. No dia seguinte à aula de referências,

possibilitaram a produção de um material heterogêneo, fragmentado, como *uma colagem* de inventários sobre as férias.

Figura 15,16, 17,18: Fotos do projeto *Diário de férias*.



Caio chegou travestido de uma mulher com trejeitos femininos, dizendo que estava incorporado pela entidade Maria Mariah, da umbanda. Após esta semana, na qual já havia se instaurado um espaço de abertura e ampliação da experiência sensível, mas ainda assim, as relações eram mediadas pelo computador e pela tecnologia, a Priscila Maia entrou com um trabalho dedicado a movimentar o corpo na sua máxima e mínima potência. Os corpos preguiçosos dos adolescentes foram convocados a se mexer, se movimentar, a se cansar, a correr, a pular, a sair da zona de conforto, parar de teclar botão para se tocar, se escutar, se movimentar, se ouvir em silêncio, como nunca antes teriam vivenciado. Para eles, foi uma experiência radical. A dança e a *performance* povoaram as relações. Após estes encontros, Priscila sugeriu investigar a alteridade, partindo da premissa que tudo que existe na realidade é ficção. A frase de partida foi: “olhar para si, olhar para lá, recriar o si e o lá”. A partir desta premissa, deveriam criar um personagem ficcional, utilizando de artifícios e fantasias para se travestirem de outras alteridades. Abaixo destes personagens estava a frase: “Em um futuro imaginário”. Ao fim do encontro, tiraram fotos destes personagens e o grupo espalhou lambe-lambes destas imagens pela paisagem da favela, entre os fios, os cabos, as poeiras, substituindo os cartazes de políticos em campanha para inserir a projeção de seus rostos no futuro, e criar, assim, um álbum público. Após esta imersão, Augusto Malbouisson trabalhou na construção de paisagens sonoras. Os jovens captaram sonoridades, desde cantigas trazidas por emigrantes do nordeste da Paraíba, até o forró e o funk predominantes em Rio das Pedras, sujando com interferências eletrônicas para compor uma paisagem sonora artificial. Por fim, Ana Dillon, propôs investigar o ritual como elemento central e como ação que determina a passagem do tempo. Eles filmaram pequenos rituais do cotidiano e debaterem sobre este tema.



Fotos tiradas por: Jo Serfaty.

Esse material configurou-se com um caráter rizomático; nele, não havia a demanda de um objetivo, apenas o compromisso de postar, no final da semana, “as invenções” no Tumblr do *Diário de Férias*⁶⁴, valendo-se unicamente da experiência desta produção híbrida para tecer estes encontros. Desta maneira, qualquer forma de costurar logicamente o que estava se sucedendo neste laboratório teria inibido a invenção de imaginários que forjavam novos processos subjetivos. Procuramos, assim, atuar na busca do que sugere Suely Rolnik: “vias de acesso à potência da criação que move as ações do desejo em seus distintos destinos” (2018, p. 37). “Um trabalho de experimentação que demanda uma atenção constante, criando forças de criação e cooperação. E, assim, abrem-se caminhos para desviar tal potência de seu destino destruidor” (ROLNIK, 2018, p. 39). Neste processo de convivência coletiva criou-se, por meio dos dispositivos, uma série de imagens, assim como uma maneira de viver em conjunto reivindicando uma dimensão do periférico que insiste em os coloca-los no lugar de indiferentes, inúteis, de possíveis criminosos, de vítimas, entre outros contornos tecidos em meio aos mais diversos regimes de invisibilidades e também visibilidades.



Fotografia tirada por Jo Serfaty.

Tal processo procurou se conectar com o movimento das subjetividades que emergiam se reinventando em outras alteridades. Descentralizando o foco no indivíduo, no conflito pessoal, foi possível aos participantes se deixarem contaminar por uma

⁶⁴ Disponível em: <https://nosso-diariodeferias.tumblr.com/>. Acesso em: 30 set. 2019.

multiplicidade de afetos que atravessaram seus processos subjetivos diante das ativações dos dispositivos implementados pelos artistas convidados. Trabalhamos, assim, atentos ao plano que Guattari e Suely Rolnik (2005) denominam como micropolítico. Trata-se de um plano processual, de uma natureza molecular, agindo nos devires minoritários. “A problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas, também, por níveis semióticos heterogêneos” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 32). Neste aspecto, a micropolítica atua em devires que ainda não se processaram, mas que são acionados por meio de agenciamentos coletivos. Neste agenciamento, a condição interdisciplinar do projeto também permitiu criar um espaço de contágio com as outras artes, espaço no qual os jovens foram convidados a atravessar diferentes modos de interação que convocou a relação com o corpo, com a escuta, com a imagem, com memória, com a técnica. Este processo em parte materializou-se no que intitulamos como “invenções” que se desdobraram em: vídeo-memórias, lambe-lambes pela favela, captação e criação de paisagens sonoras, autorretratos ficcionais, invenção de cenas fabulares. Neste espaço, assistimos à invenção de subjetividades que escapam às molduras marginalizantes e que, no encontro com a arte, produzem novas aberturas sensíveis. Um exemplo desta abertura subjetiva foi quando Caio apareceu travestido de mulher depois de uma oficina de *vídeo-performance* na qual Daniel Toledo, artista visual, mostrou um autorretrato do alter-ego feminino de Duchamp, a “Rose Sélavy”. Caio disse ter incorporava a Maria Mariah, uma “pomba-gira”, entidade da umbanda. Religião do qual tem uma imensa proximidade, pois é neto de mãe de santo, e diariamente ajudava a avô a cuidar do terreiro em Rio das Pedras. E, assim, Caio ficou vestido durante alguns dias do período de dois meses do *Diário de Férias*, transitando entre estas subjetividades, atravessado por este *devir-pombagira*. Mais para o final da imersão, Caio começou a se comportar como um senhor de idade, usava roupas solenes em calor de 40 graus, por vezes, corcunda, evocando a entidade do Preto velho, a qual também nos dissera que recebia com frequência. Foi interessante observar como naquele espaço, diferente da escola, Caio se sentia à vontade para se transvestir e acolher estas outras alteridades que incorporava e atravessavam seu corpo durante aquele espaço e tempo.

Ao longo destes dois meses, também era comum chegarem outros jovens, amigos da Karollayne, como o Junior e seus amigos da banda de música de rock, cuja aproximação não envolvia a pretensão de fazer os exercícios, mas de encontrar ali um lugar de acolhimento, onde poderiam assistir filmes, entrar em contato com um fazer artístico, estabelecendo um universo comum. Ao fim deste projeto, coletamos um vasto

material heterogêneo produzido pelos jovens artistas, que depois foi incorporado ao filme. (Mais adiante deixarei claro como se configurou este material no filme). Posso dizer que este processo se deu como um mafuá, como elaborou Cezar Migliorin, a partir das práticas do projeto de cinema educação, o *Inventar com a diferença*: “O mafuá é assim menos um espaço do que um corpo de processos e materialidade que absorve uma multiplicidade de objetos e saberes(...), ou seja, na horizontalidade das relações, o mafuá é um operador de montagem entre múltiplas materialidades e afetos”(MIGLIORIN, 2015, p. 196). O mafuá não é uma bagunça, mas um campo de conexão e ativação de sensibilidades, que age como um corpo coletivo, em movimento, poroso às demandas de quem participa deste grupo. Não é também um espaço só de consensos, pois, ao acolhermos as diferenças, também encontramos resistências, tentativas de boicote do processo por parte dos jovens. Muitas vezes eles se diziam cansados, reclamavam que passaram as férias neste processo que demandava trabalho. Também resistiam para movimentar seus corpos nas oficinas de dança, acostumados à postura estática do computador. Estas indicações nos demandavam uma reelaboração também do processo, conversas em grupo, para não perder a dimensão coletiva e participativa. Também precisou-se rever e repensar a nossa participação para nos aproximarmos mais da escuta dos jovens. E, ao mesmo tempo, procurando tencionar as resistências, no sentido, pedagógico, para que eles pudessem se abrir a outras vivências com o corpo, com os participantes, com o tempo e com as imagens. Portanto, nesta primeira etapa do processo do *Diário de férias*, o Mafuá permitiu “o deslocamento dos processos subjetivos, das éticas coletivas, das formas de ver e sentir”. (MIGLIORIN, 2015, p. 199). Fora das grades da escola, longe dos pais, sem obrigações impostas, distantes, muitas vezes, do mundo virtual, desviando-se da praça das milícias, experimentaram nas férias um espaço de invenção de novas possibilidades e uma variação dos modos de ser naquela comunidade.

5.3 Dispositivo de escritura: orquestração de mundos

A imersão no *Diário de Férias* até a filmagem do longa durou mais ou menos três anos devido à dificuldade para conseguir recursos para a realização. No intervalo deste período, continuamos propondo dispositivos. Junior, que não havia participado integralmente do projeto, foi quem encarou o desafio de se filmar com uma câmera amadora entregue a ele pela equipe. Como sabemos, entregar a câmera para o sujeito filmado não é um gesto inaugural. Na história do cinema brasileiro, podemos citar *Jardim Nova Bahia*, de Aloysio Raulino (1971) e o *Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo

Sacramento (2003). E, o simples gesto de ceder a câmera não garante que o filme seja mais legítimo, mais genuíno, mais autêntico, como demonstram Cesar Guimarães e Cristiane da Silveira Lima ao escreverem sobre *Jardim Ângela*, de Evaldo Mocarzel, no artigo intitulado “A ética do documentário: o rosto e os outros” (2006). Mas, neste caso, o dispositivo de entregar a câmera permitiu ao Junior ingressar como personagem do filme. Tal fato se deve ao material produzido por ele, que exprimia uma sensibilidade artística. Era visível que as imagens de Junior não eram apenas um registro de si ou um ponto de vista da realidade ao qual o diretor não teria acesso. Durante um ano estive com uma *minidv*, apropriando-se deste aparato não apenas como motivo para realizar selfies, mas produzindo um material com uma força estética, derivando para a auto-ficção. Havia por trás de cada quadro um pensamento estético – inspirado nos videoclipes dos anos 1980 de The Smiths, trazendo à tona uma estética singular, cujo referencial era o imaginário *grunge* dos anos 1980/90 em Seattle. Um traço que desviava das molduras classificatórias de um menino da favela em 2017, ou talvez da minha própria preconceção limitada, que achava que não encontraria esta pluralidade de gostos e estilos em Rio das Pedras. Mas, não se enquadrava em qualquer modelo majoritário de análise, produzido tanto pela mídia, como também por uma subjetividade predominante, dentro da periferia de Rio das Pedras, onde o gosto musical dos jovens tendia a estilos como funk e forró, ou à cultura gospel influenciada pelos cultos neopentecostais. Junior era anarquista e gostava de Nirvana e The Smiths, filiando-se a outros códigos e repertórios. Cabe frisar que não se trata aqui de valorizar um repertório musical em detrimento de outro; o funk é uma estética que produz modos de vida tão plurais e heterogêneos quanto o rock e pode levar a caminhos também inimagináveis. Mas, o que nos chamou atenção, neste aspecto, foi um desvio da normatividade, que produz conexões temporais distintas daquelas da sua geração, incorporando referências de outro tempo e espaço como forma de expressar sua subjetividade. Tal gesto também se vê nos personagens de *A vizinhança do tigre*, quando vão para um show de punk rock no bairro e manifestam o gosto musical pela banda Kiss, um dos maiores grupos musicais de *hardcore* dos Estados Unidos dos anos 1970. São cenas, ao meu ver, que não reforçam estereótipos; além disso, permitem-nos olhar a periferia não de modo apartado, mas em contágio com outras culturas, saberes, gêneros musicais. Desta forma, não se tratava de convocar o binarismo que opunha centro e periferia, mas um hibridismo e, mais que isso, um encontro com “a dimensão do que está acontecendo, do que está se transformando e, por conseguinte, daquilo que está em vias de diferir”, como acentuou Peter Pál Pelbart (1993).

Simultâneo a este momento, estava ocorrendo na escola pública uma tomada de consciência política, com a politização dos jovens secundaristas no protagonismo das lutas pela educação no Brasil, tomando os holofotes da mídia. Na escola André Malraux no Leblon, zona sul do Rio de Janeiro, onde Ronaldo estudava, houve ocupação de estudantes; já na escola Euclides da Cunha, Caic, no Rio das Pedras, aconteceram algumas manifestações reivindicando melhorias nas estruturas da escola. Estávamos diante de uma profusão de acontecimentos, que nos colocava diante de diversas direções para o filme. Registramos algumas destas manifestações, mas o filme não seguiu por uma abordagem diretamente política e engajada das lutas dos estudantes. Preferimos desviar desta proposta estética ao apostar em uma escritura atenta às singularidades que se processavam naquele território, existindo, sobrevivendo, apesar de tudo. Abordagem que já vinham sendo traçada nos dispositivos do projeto *Diário de Férias*. Estaríamos mais próximos do que Consuelo Lins irá definir como “dispositivos de escritura”:

Parte da produção documental teria a possibilidade de inventar pequenos “dispositivos de escritura” para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia oferece. Ao contrário dos roteiros que temem neles o que provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraíram da precariedade e da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção (LINS, 2008, p. 57).

Consuelo se refere à produção documental de 33 (2002), de Kiko Goifman, *Um passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, *Rua de mão dupla* (2004) e *Acidente* (2006), de Cao Guimarães. Filmes que apostam no encontro com o sujeito filmado para traçar sua escritura, e que, portanto, não pretendem formular teses, não trazem conclusões prévias para o fazer fílmico. Proposta que já havia se manifestado desde a gestação do processo do *Diário de Férias*. Sendo assim, optamos por criar uma escaleta-roteiro onde dividimos em quatro regimes de imagens para tecer a escrita fílmica. O primeiro deles foi o material produzido pelos jovens em *Diário de Férias*. O segundo regime de imagens era a câmera amadora do Junior; nesse regime também houve ficcionalização das cenas, para extrair ganchos narrativos com outras imagens. O terceiro regime era a encenação do real, ou seja, o registro de cenas da rotina dos quatro jovens adolescentes durante as férias, dos afetos com amigos, família e outros moradores. O quarto regime deu a ver as cenas que materializam o imaginário dos personagens, que se lançavam para além do registro naturalista, e compõem cenas de fabulação. Nesta escrita fílmica, encaramos cada um dos personagens como uma singularidade, que ora se convergia a outra, ora se afastava. Singularidades em movimento, em processo de se tornar-se algo novo. Dentro

deste material, havia também as cenas filmadas na escola cujo o caráter era mais documental, ou seja, o registro estava aberto as situações cotidianas das escolas no qual estivemos presentes durante um mês. Durante este tempo, captamos o que se apresentava diante de nós.

A partir deste roteiro concebido coletivamente, mas costurado por mim, Isaac Pipano e Ricardo Flogliatto, filmávamos as cenas diariamente com um tempo determinado em cada locação. O roteiro partiu da observação da realidade para fabricar a *mise en scène*, que condensa as intensidades destes personagens em recorte de tempo e espaço, orquestrado como ficção. A equipe sugeria uma intenção base para os diálogos e os personagens improvisavam a partir destas propostas em longos planos sequências. Embora o filme na montagem tenha optado por cortes mais rápidos, na realização optamos por planos de longa duração para não controlar a encenação dos atores, que estavam em vias de descobrir o que era atuar ao fazer a cena. Na intenção também de filmar o tempo da passagem e da transformação dos personagens, quando estes atravessam as fronteiras entre o real e ficção, entre um estado e outro, tornando-se outra e outros na medida em que se põem a inventar diálogos, movimentos e relações. E, assim, contribuem por inventar novos arranjos e imagens antes imprevisíveis.

O processo da filmagem foi interrompido por um episódio interessante que nos obrigou, como equipe, a reformular o plano do filme, pois nos demandou uma reviravolta ética. Caio, que até então estava ativamente na religião de umbanda, trazendo para o projeto as múltiplas alteridades manifestadas pelas entidades; Preto velho e Maria Mariah (pomba-gira), resolveu, no meio do filme, recusar a religião afro-brasileira e migrar para a igreja evangélica. É importante deixar claro que o terreiro que Caio frequentava era de sua avó, mãe de santo de umbanda. Esta mudança não foi registrada pelo filme; o real escapou ao registro. Chegamos em uma segunda-feira na casa do personagem, quando este já havia se desfeito de todos os acessórios e roupas que o ligavam à Umbanda. Neste intervalo de tempo, ocorreu algo inapreensível que o filme não conseguiu captar, tamanha foi a rapidez da transformação subjetiva de Caio. Ficamos com os rastros de suas falas eclipsadas, escondidas em algo que nem ele soubera ao certo explicar ou, se souberá, escondeu como um segredo, impossível de ser compartilhado com cinema. O segredo como foi abordado no outro capítulo, seguindo as reflexões de Cíntia Guedes, é como uma tecnologia de fuga, manifesta uma dimensão do “não saber”, ou seja, aquilo que não será apreensível.

Cesar Guimarães e Cristiane Silveira também nos ajudam a pensar sobre a dimensão ética do documentário quando se lança neste exercício de filmar o outro: “Ainda que pudéssemos esboçar um tratado dos deveres que devemos cumprir ao assumir nossa responsabilidade para com aqueles que filmamos, encarregado de regular minimamente o exercício específico do filme documentário, restará sempre algo de indecidível, para além de todo contrato”(2007, p. 147). Este “algo indecidível” mencionado pelos autores era o que escapou à nossa compreensão sobre esta travessia trans-religiosa de Caio, uma linha de fuga dentro da própria concepção do filme. Como diz Eduardo Coutinho sobre personagens de seus documentários: “Muitas vezes, a única representação possível de algo que já ocorreu é o espaço vazio onde a experiência aconteceu”⁶⁵(2003, p. 221). Chegamos a realizar uma entrevista com Caio sobre este assunto, mas na fala dele encontramos apenas os indícios deste conflito. Pensando com Glissant, registramos os resíduos de algo que se passou, encontrando apenas os rastros desta mudança, visível por uma lente opaca. Um destes rastros foi uma frase que Caio falou nesta entrevista, quando perguntamos a ele porque havia feito esta escolha. “Eu sou o contrário de Tomé, agora eu só acredito no que eu não vejo”. De fato, concordamos que estava difícil de acreditar no mundo visível e material, a realidade apresentada concretamente tanto naquele território, quanto nas notícias de jornais da cidade e do Brasil traziam notícias aterradoras. Pairou pela cidade do Rio de Janeiro uma atmosfera mórbida, muita desesperança, desemprego, falência subjetiva e financeira, fruto de um sistema neoliberal capitalístico, que nunca cuidou desta juventude periférica. Diante desta conversa, evitamos qualquer explicação reducionista sobre esta escolha. Porém, nos perguntávamos o quanto o filme deveria aderir a esta nova condição do personagem ou se distanciar criticamente, marcando uma postura crítica frente à crescente evangelização no Brasil. Optamos por não julgar o personagem, percebendo que este desejo também é parte de um agenciamento que atravessa todo o Brasil, onde mais de 40% da população é evangélica e o Rio de Janeiro é a cidade onde este fenômeno mais cresce no país. Uma cidade que abre mais de uma igreja por dia útil, segundo o senso evangélico de 1992 do Instituto de Estudos da Religião (ISER). Segundo amostragens do IBGE, daqui a no máximo 15 anos, o Brasil não terá mais uma maioria católica. O resultado das urnas nas

⁶⁵ Esta fala foi retirada da entrevista que tem como título: “O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, realizada por Alexandre Figuerôa, Cláudia Bezerra e Yvana Fachine em 2003 para a revista *Galáxia*.

eleições de 2018 parece confirmar a expectativa do IBGE. Logo, não se trata de individualizar, nem de criticá-lo, mas escutar e perceber as condições nas quais este jovem é levado para seguir esta opção. Acolher, principalmente, esta condição singularmente, sem generalizar. Caio, então, nos convocou a desfazermos-nos de um olhar distante e polarizado sobre a religiosidade neopentecostal para perceber os afetos que regem este desejo. Assim, na primeira vez que o filmamos na igreja, era visível o protagonismo que lhe foi oferecido para cantar e emitir palavras de fé. Assistimos diante de nós uma outra subjetividade atravessada por afetos de liberdade, ternura e dor vivenciados coletivamente, neste território tão opressor. Novamente, Cesar Guimarães e Cristiane Silveira colaboram para entender este gesto do filme: “o princípio ético do documentário é ‘abandonar’ o ‘Eu’ como medida para o conhecimento do ‘Outro’, descentrá-lo radicalmente, conceder ao Outro a prioridade que até então era concedida ao Eu” (2007, p. 154). Se libertar do “eu” parece uma proposta quase utópica, tendo em vista as relações de poder que há entre quem filma e quem é filmado, onde estão em questão também pontos de vista, lugares de fala e de escuta. No entanto, tentamos levar esta aposta dos autores adiante, pois o filme só existiria se inscrito no movimento com outro, onde o que está em jogo é o contágio com os desejos de quem se filma. Assim, o filme afeta e é também afetado. Como também sugere Suely Rolnik ao refletir sobre a função do cartógrafo:

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem. (ROLNIK, 1989, p. 15-16).

Deste modo, era preciso desfazermos-nos das nossas crenças políticas, construídas dentro de um sistema de valores sociais, para descentralizar-nos do “eu” e encontrarmos outras visões de mundo. Tal gesto pode-se ver no filme *Santo Forte* de Eduardo Coutinho. Diretor que sempre foi um farol inspirador para realização deste longa. Em uma conversa publicada no catálogo do Fórum DOC de 2018 sobre o documentário de Eduardo Coutinho *Santo Forte* (1999), Claudia Mesquita e Rubens Caixeta notam sobre como o diretor abordou a relação entre os personagens e religiosidade no filme. “Não há, em *Santo Forte*, visão ou julgamento prévios. Coutinho irá revelar como as religiões são vividas pelas pessoas em sua experiência particular, sem colocá-las dentro de quadros e esquemas totalizantes. Coutinho parece menos interessado na religião, do que em como

as pessoas atribuem sentido às suas vidas, como se explicam e se imaginam, valendo-se de um repertório espiritual” (CAIXETA, 2018, p. 137). Em afinidade com esta abordagem, podemos dizer que o filme se aproximou do Caio em seu novo território existencial, percebendo como ele encontrava na igreja sentido para sua vida. Filmamos suas práticas religiosas; cantando na igreja evangélica, atento às relações de afeto que se entrelaçavam, à dimensão performática que conquistou naquele espaço. Para o personagem, esta transição não foi atravessada de forma dramática, logo o filme também buscou colocar na mesma esteira esta passagem entre a religiosidade, sem afirmar um corte radical entre dois modos de vida.

Sobretudo porque, para o Caio, a escolha não parecia definitiva; ainda haviam vestígios da religiosidade afro-brasileira, principalmente na relação com avó e na performance musical. Por isto, quase no final do filme, quando ocorre um apagão dentro de sua casa, encenamos Caio retomando à Umbanda, cantando uma música que evoca a umbanda. Esta cena retira o personagem desta condição espelhada e a Umbanda reaparece através do corpo, da voz, evocando um imaginário afro-religioso que está para além da prática da fé. Embora evangélico, a Umbanda se configura como um saber de Caio, do qual ele poderá recorrer por meio da comida, do afeto da música, das histórias. Ainda sobre *Santo Forte*, Caixeta e Mesquita avançam nesta discussão e nos ajudam a encontrar palavras para o que foi se traçando ao longo do filme e que nos permitiu também entender a religiosidade a partir de uma modulação sincrética.

O que ressalta para mim em *Santo Forte*, é outra coisa. [...] As pessoas não têm problema em viver, e em compor internamente diferentes narrativas— o que tem a ver com a experiência religiosa efetivamente. Só que para nossa sociedade isto não é bem visto, se pensarmos na ideologia e nos valores hegemônicos: temos que ser ou isto ou aquilo. Ou homem ou mulher. Ou umbandista ou evangélico. Se você mistura as coisas é porque ainda não compreendeu muito bem. Você está em limbo confuso, anárquico. O ideal é separar melhor, embora na prática isto não aconteça. A gente sabe que, nalgumas igrejas evangélicas, apesar do discurso de ódio, toda uma experiência e todo um repertório da umbanda estão presentes. Mas o discurso é: ser evangélico é tudo menos ser umbandista. Enquanto os personagens de *Santo Forte* nos parecem como pessoas compósitas e dividuais⁶⁶, que vivem bem esta composição heróclita de diferenças (CAIXETA, 2018, p. 139.)

⁶⁶ Na definição de Ruben Caixeta: “Dividual é um termo criado por Marilyn Strathern como alternativa conceitual ao “individual”. Da mesma forma como ela propõe “socialidade” no lugar de “sociedade”. O que existem são relações, sempre atualizadas a partir do momento em que duas pessoas interagem. [...] “Divíduo” é uma alternativa conceitual, mas que vem junto com a noção de “pessoa compósita”. “O “indivíduo” são vários indivíduos. O todo (sociedade) não é feito de partes... ou melhor, uma parte poder ser um todo” (CAIXETA, 2018, p. 139) E, complementa na página seguinte: “Qualquer atualização é uma invenção. Você não inventa do nada, mas a invenção é uma atualização e uma diferenciação” (CAIXETA, 2018, p. 140).

Caixeta entende a religiosidade dos personagens de Coutinho fora de um modelo binário, isto é, se manifestando como uma subjetividade múltipla, onde a escolha de uma fé não os define, são povoados por composições plurais que, à medida em que interagem com outros, atualizam na prática suas crenças. Desta forma, no mesmo corpo podem coexistir tanto a religião evangélica, quanto a umbandista; não se anulam. São repertórios que se atualizam e, neste processo, demandam uma dimensão inventiva. Caio nos fez perceber este modo de subjetivação da religiosidade de tal forma que resolvemos escrever outras cenas para sair desta gangorra modulada por duas direções.

Sobre esta proposta, a floresta pareceu um espaço possível para figurar estes cruzamentos de Caio. Um espaço onde há muitas entradas e saídas, isto é, muitas são as possibilidades de encontrar e se desencontrar, de aparecer e desaparecer. Cabe lembrar, que, antes de igreja evangélica, Caio se refugiava para fazer macumbas na floresta. Uma vez juntos andando entre as matas, ele me falou que ao nosso lado havia “erês” e “ibejis” nos acompanhando. Na religião de Umbanda os “erês” são seres encantados, aqueles que têm a missão de intermediar o contato entre as pessoas e os orixás. Eles são o ponto entre a consciência humana e a inconsciente do orixá. No candomblé, auxiliam os iniciados portadores de mensagens dos orixás. Conversando com Caio, filmamos duas cenas na floresta com crianças vestidas com máscaras e roupas prismáticas, inspirados nesta conversa.

Figura 19: Frame de Um filme de verão



Captura de imagem de *Um filme de verão*.

A presença destas entidades invisíveis, porém visíveis no filme, trazem à tona esta dimensão cósmica, mencionada por Caio na frase pista da entrevista: “eu sou ao contrário de Tomé, eu só acredito no que eu não vejo”. Dito com outras palavras, as crianças convidam Caio a se perder e se achar, embaralham as coordenadas normativas, como em um sonho, levando-o a transitar por diferentes dimensões. Libertando-se de uma imagem espelhada, onde os mundos podem coexistir em um mesmo espaço, em um mesmo tempo, em um mesmo corpo, pois não passa só por uma dimensão individual; há outros

agenciamentos coletivos que levam o desejo a tomar estes rumos. Como bem elabora Aliton Krenak sobre a função dos mitos da cultura indígena em seu livro recém lançado: *Ideias para adiar o filme do mundo* (2019): “Entender que os mitos não são mentiras, mas formas de elaborar o real, é importante para criar alianças dentro da nossa pluralidade”(..). Ousamos dizer que os mitos na Umbanda, segundo nos revela Caio, são os “erês” que brincam pela floresta, enigmaticamente, não mostram os caminhos, mas acompanham os viventes. Caio nos convidou a se contaminar por est crença. Assim, na montagem final conduzida por Cristina Amaral, o filme escolhe terminar com uma cena em movimentos dos “seres” correndo pela mata refletindo o brilho das roupas na íris da câmera, sob um *off*, criado por Caio, inspirado no poema “Disco Voador”, de Fausto Fawcett: “Eu sou uma transmutação de uma notícia de saturno esquecida, uma pulseira de temperaturas, um manequim mutilado, um professor de português decorado, eu não me formei, eu sou um pássaro livre. Estou preso em gaiola, eu sou lindo, eu sou uma alpinista, eu sou um disco voador, que improvisou com gestos de cinema e com seu amor, eu sou o que eu nunca fui, eu não sou.” O movimento da câmera e o fluxo corrido da poesia-textual não indicam um encerramento dos processos subjetivos de Caio. Mas procuram, com o cinema, abrir passagem para singularidades que se processam, ao invés de encerrá-las. Como diz a personagem de Quinha em *Santo Forte*: “Hoje eu acordei macho, um dia eu amanheço homem, outro dia mulher”. E, como sugere Mbembe: “Todo poder, por princípio, só é poder em sua capacidade de metamorfose” (2015, p. 234).

5.4 Falar próximo: fabricação de imagens, invenção de novas subjetividades

Como não apreender o outro somente sob o modo atual com que ele aparece para nós, mas, sobretudo, também dando a ver (e a escutar) as possibilidades e as virtualidades que o atravessam? E mesmo diante da aparição singular do Outro (Já desembaraçado da representação que o tornava indistinto e indiferente), como podemos compreender – com os recursos expressivos do filme – que ele não é senão o primeiro indício daquilo que desconhecemos. (GUIMARÃES e SILVEIRA, 2007, p. 150).

Diante destas indagações tão bem formuladas pelos autores, partiremos para o próximo ponto de discussão sobre esse filme, desdobrando as pistas anteriores. Mas, também, evocando o problema central desta dissertação. Em outras palavras, tratou-se nesta pesquisa de investigar pistas para entender com o cinema se inscreve nos processos subjetivos dos sujeitos filmados, abrindo passagem para as virtualidades que os atravessam, por meio dos recursos do cinema. Se desvinculando de um regime de

visibilidade que o sufoca, tornando visíveis imagens sem rosto, sem nome, despidas de singularidade, vítimas e algozes da violência.

Em afinidade com a abordagem da cineasta vietnamita Trinh Minh-há que se revelam nas palavras que compartilha sobre o processo de feitura de seus filmes: “Em vez de falar meramente de produção de imagens ou de significados, pode-se abordar a fabricação de imagens como uma rede de correntes subterrâneas e contracorrentes: uma manifestação de forças”. (TRINH T. MINH-HÁ, 2015, p. 23). Assim, como a cineasta vietnamita, encaramos os personagens como manifestações de forças, deste modo, o filme ensejou extrair desta relação mais do que um mero registro da observação do real. Pois, se essa fosse a proposta, veríamos em planos de longa duração jovens deitados segurando o celular durante suas férias. Acreditamos, assim, que o cinema perturba e desnaturaliza esta representação que os próprios personagens têm de si. Neste sentido, a imagem não é a coisa em si. Ela não é o mundo dos viventes, ela é uma produção – falta mundo, sobra mundo. Neste sentido, apoiamo-nos novamente em Trinh T. Minh-há: “Eu não tenho a intenção de falar sobre, mas apenas de falar próximo” (2015, p. 24). Deste modo, a cineasta procura desconstruir a ideia de um discurso de autoridade daquele que fala sobre seu objeto, atitude que implica distanciamento e apropriação, para também ser afetada pelo processo da obra, modificando também a forma de ver e pensar de quem filma. O cineasta Andrea Tonacci também irá dizer algo semelhante: “Fazer um documentário é conseguir andar no ritmo do outro”⁶⁷.

Em consonância com estes olhares e sensibilidades, o filme se aproximou dos personagens pelas suas potências de criação, criando também um terreno comum, entre nós, por meio da música, da fabulação e da *performance*. Assim, procuramos extrair das singularidades de cada um o que designa ao mesmo tempo a impossibilidade de viver, mas não deixa de se constituir como desejo. Atentos aos gestos que abrem espaço para “um movimento que se furta à centragem” e que “de uma maneira ou de outra, é um movimento anormal, aberrante”. (DELEUZE, 1995, p. 50). A ponto de não se poder dizer que eles não fazem isso na vida real, por isso não vamos fazer essa cena. Neste jogo, criamos condições para aparecer a fabulação dos personagens.

Para criar condições para as fabulações emergirem, a escritura criou momentos de suspensões da encenação do cotidiano, instaurando eventos vibrantes, nos quais era possível se relacionar com estas “manifestações de forças” que vinham dos personagens.

⁶⁷ Em palestra proferida em 2012, na abertura do seminário temático: Cinema, estética e política – Socine.

Emergiram destes eventos outras sensações — poderíamos dizer linhas de fuga, que produziram pequenos intervalos e desestabilizaram os modos de ver e pensar sobre aqueles jovens. Refiro-me aqui aos instantes em que Karol sai à procura de emprego e entra em uma padaria de um bairro de elite do Rio de Janeiro. Cansada de procurar o local da entrevista de emprego, entra na padaria para se aliviar do calor, abre o refrigerador, e o registro real dá lugar a uma câmera lenta; o som diegético é isolado, ouvimos apenas ruídos eletrônicos e nos aproximamos da sensação de calor e claustrofobia da personagem, que respira o vapor do refrigerador de luxo. Este instante cria um pequeno elo com a sensação de calor da personagem, como se respirássemos daquele mesmo freezer onde ela está imersa. A cena também é inspirada nos comerciais de shampoo, evocando a sensualidade de quem acabou de passar um bom produto monange⁶⁸.

Logo, depois de se instaurar este instante em suspensão, o filme retorna para a cena da entrevista de trabalho, para a concretude da vida. Alternando entre o sonho e a fantasia.

Além deste momento, outra sequência irrompe o registro do real, embaralhando os regimes do filme, deslocando os personagens de um estado a outro. Como na cena em que Karollayne, depois da partida do namorado, Junior, decepcionada após sua primeira entrevista de trabalho, se vê em frente ao espelho. Em plano próximo, maquia-se encarando a câmera. Subitamente, em uma transição de montagem, Karollayne é transportada para um clipe de *k-pop*, no qual performa, com figurino japonês contemporâneo, ao lado de duas meninas trans. Nesta cena confluem mundos, a favela digere o Japão e as referências *k-pop* se desterritorializam na paisagem da favela. O videoclipe permitiu a Karollayne experimentar outra alteridade, mesmo que provisória, através da *performance* e dos artifícios do cinema. O sonho da personagem de morar no Japão materializou-se naquele instante em suspensão, nos conectando com o desejo de Karollayne. Por meio de uma dimensão performática, o filme decide incorporar o imaginário de Karollayne, pois, como nos lembra Glauber Rocha, “o sonho é o único direito que não se pode proibir.” Quando o filme se lança nesta aliança com o imaginário do Japão, remete a outra linha, fora da fronteira da favela, que não para de remeter à outra. Nesta cena, a *performance* é um aliado para detonar esta subjetividade, assim como os artifícios e os efeitos de manipulação da imagem, que transforma os camelôs piratas de Rio das Pedras em cidade coreana. O corpo de Karollayne é convidado pelo filme a

⁶⁸ Comercial da monange de 2003: <https://www.youtube.com/watch?v=bSCf6fenHoI>, acessado em 10 de agosto de 2019.

experimentar uma outra corporalidade, ou seja, a se vestir como uma cantora de *k-pop*, e assim, dançar, cantar com uma outra postura diante da câmera.

A proposta de criar estes dispositivos de escritura, disparadores de fabulação, iniciou-se no projeto *Diário de Férias*, como dito anteriormente. Foi no projeto do *Diário* que surgiram as primeiras ideias e sugestões para engajá-los em processo de fabulação, como os autorretratos ficcionais que se desdobraram nestas sequências de *performances* e videoclipes. Assim também ocorreu com o plano de abertura do filme em que inserimos um *off* de Karollayne, escrito aos seus 16 anos e realizado em uma das oficinas do *Diário de Férias*. O *off* emula um devir fabulatório da adolescente, que digere referências que vão de Nirvana a Mc Levinho, da intimidade à família, cuspidando rapidamente as frases, cujo sentido importa menos do que a sonoridade estética, como descrito neste trecho: “Ontem quatro anos antes do Kurt morrer, eu nasci, amanhã faço quinze anos e acabei sendo expulsa da minha própria festa, tomei muita LSD toby tudo junto e resolvi me mudar. Hoje eu menstruei pela primeira vez, mas ainda acho que devo ser lésbica, ontem meu padrinho morreu, mas me disse para ficar bem e fazer uma festa, hoje a guerra começou, amanhã devo morrer”. As frases seguem um fluxo ininterrupto, se contradizem, se bifurcam, se reinventam, se metamorfoseando através das palavras, no processo de criação de alteridades desta jovem menina de Rio das Pedras. Este *off* é inserido sobre um plano sequência com fios que percorrem a favela. Os fios evocam uma ideia de rede, de conexão, mas também, um ponto de vista de baixo para cima, cuja visão para o céu é obstruída diante deste emaranhado que encobre a paisagem, um horizonte com ruídos, bloqueando as possibilidades. Mas a voz sobre os fios e o movimento de câmera abrem passagem para outras imagens criadas por Karollayne.

Cabe frisar que, estas alteridades ficcionais, não necessariamente, ativaram as potências positivas dos personagens. Junior, por exemplo, viajou para a Paraíba para passar férias com os pais, mas, no filme, esta viagem se configurou como a partida do personagem da cidade do Rio de Janeiro. Esta cena foi inspirada por um relato de Ronaldo, outro personagem, que nos contou que havia muitos moradores da favela do Rio das Pedras voltando para Paraíba e outros estados do Nordeste, diante do desemprego e da violência, como uma espécie de anti-êxodo, um retorno à terra natal. Decidimos, então, incorporar esta condição na construção do personagem de Junior que já iria viajar para a Paraíba para visitar os avós como costumava fazer em todas as férias de verão. Já quanto personagem, na viagem, Junior encenou sua solidão e isolamento, filmando a si mesmo para a câmera, confessando a “saudade da Karol”, que de fato era sua namorada. Nesta viagem, Junior desenvolveu maior intimidade com a linguagem do cinema. Na

maioria das suas imagens, filmava a si mesmo, performando sua solidão com a câmera circulando entre filmar a si mesmo e a paisagem, porém, na cena no plano final do filme, Junior instala o aparato sobre o chão e consegue se libertar do gesto do vídeo-self para brincar com entrada e saída de quadro, explorando as possibilidades de visibilidade e invisibilidade no quadro.

A montagem de Cristina Amaral teve um papel importante para costurar estes elementos heterogêneos a fim de criar continuidade onde poderia haver descontinuidade. Em muitos momentos, a montagem optou por transbordar o som de um personagem no plano de outro, para construir uma cama mais fluida neste inventário de imagens e sons. Fazendo saltar as linhas de forças dos personagens, que esbarravam em outras linhas de forças de outros personagens. Como se os fragmentos singulares de cada um se somassem ao de outro para moldar um corpo comum, com órgãos e diferenças.

Dito isto, as vidas deste filme foram inventadas, por nós, com eles e com o mundo. Nenhuma das partes é dona da totalidade do que se representa – nem o espectador, ou seja, o que se mostra não define esses quatro adolescentes. São rastros de vidas compartilhadas com o cinema. O resultado desta experiência poderia ser interpretado como um filme que apazigua a violência, ou procura a superfície leve em tempos sombrios, ou talvez uma segunda leitura poderia dizer que o filme propõe uma escrita fluida e não expõe os reais conflitos territoriais. Mas, neste encontro de seis anos, não foi possível impor algo que expõe as vidas ao limite da negação, pois Caio, Karol, Junior e Ronaldo não queriam ser os sujeitos da falta, nem reféns da precariedade e da violência. Para estes personagens de *Um filme de verão*, o cinema, assim como as férias, criou, acredito eu, condições de possibilidades para experimentarem outras sensibilidades; atuou como um espaço de acolhimento dos processos subjetivos, no qual a diferença é admitida como potência, não como exclusão. Afirmamos, neste encontro, os desvios aberrantes que colocam também em xeque os lugares hegemônicos. Refiro-me também aos traços dissidentes dos personagens; como Karollayne, uma jovem adolescente fora dos padrões físicos, que sonha em morar no Japão enquanto ouve *k-pop* e Nirvana e não se submete ao confinamento do corpo diante dos julgamentos alheios. Assim como Caio, um jovem negro gordinho, que é visivelmente afeminado, porém se diz heterossexual, transita entre o campo trans-religioso, desviando de alguma definição preconcebida e binária. Já Junior, um menino de 17 anos, magrinho, aparentemente inexpressivo, anarquista, deseja virar professor de história e, através de uma sensibilidade reclusa, produz música, texto, poesia como se estivesse vivendo em 1990 em Seattle. Por fim, Ronaldo, sobre o qual escrevemos pouco nesta dissertação. É ele quem mais circula pela

cidade, vê diversos pontos de vista da realidade carioca, se assume gay, age com naturalidade em relação a esta escolha, com um semblante sério de quem teve que amadurecer cedo pelas demandas de um trabalho explorado. Podemos afirmar que são corpos dissidentes, rostos de jovens pouco vistos nas produções da mídia, nas telenovelas, na trilogia de verão de Rohmer⁶⁹, nos filmes da Xuxa, que povoaram o imaginário das férias de tantos outros espectadores. Nestes filmes de *summer-movie*, as férias são visíveis na perspectiva dos personagens, em sua maioria de uma classe social rica, que tem recursos para viajar para lugares extraordinários, vivenciar o deslocamento, os encontros afetivos, festas e curtidas. *Um filme de verão* não cumpre esta expectativa. No filme, o extraordinário aparece através do imaginário e é do cotidiano se extrai o material para tecer este inventário do verão.

Buscamos, portanto, povoar essas férias no convívio com as sensibilidades de Caio, Karol, Junior e Ronaldo para compor esta escrita fílmica –que não poderia ser concebida sem o contágio de suas experiências cotidianas e estéticas. Por isto, procuramos abrir espaço para a potência criativa dos personagens, aquela que demanda deles diariamente gambiarras inventivas para sobreviver a um estado de desamparo e precariedade para inventar com eles outros mundos através do cinema.

Compartilhei a experiência deste filme, pois acredito que trago com ele um olhar, uma escuta, os limites, as memórias, os encontros, desejos e inquietações que reverberam também nesta pesquisa. Longe de dar conta deste vasto e amplo objeto de estudo sobre as imagens das periferias no contemporâneo, esta dissertação é uma cartografia, assim como o filme é uma *colagem*. Como toda colagem e como toda cartografia, traçados são compostos de fragmentos, por isto, longe de tentar apreender estas vidas, nem este tema, criei um inventário de ideias e imagens, partindo de rastros que nos despertam novas pistas para ventilar composições e imaginários sobre a periferia. E, aqui, termino este capítulo, com um trecho da entrevista de Eduardo Coutinho, um cineasta que inspira pela busca de um cinema atento às coisas que simplesmente existem: Quando filmo, tento ter um mínimo de intencionalidade ou julgamento prévios da situação. Ainda que como um objetivo utópico, meu esforço é para sempre estar o mais vazio possível. Tudo que existe me interessa pelo simples fato de existir. É por isto que, de certa forma, acho meus filmes

⁶⁹ A Trilogia das estações é uma série de quatro filmes dedicados a cada estação do ano, cujos títulos são: *Conto de primavera* (1990), *Conto de inverno* (1992), *Conto de verão* (1996), *Conto de outono* (1998). Os filmes com cunho realista giram em torno dos afetos dos personagens, na maioria jovem, recortado em determinado espaço de tempo.

otimistas: porque são o exercício de aceitação da existência e, através dela, de celebração da própria vida” (COUTINHO, 2003, p. 225).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: LÂMPEJOS EM ZIGUE-ZAGUE, APESAR DE TUDO.

Nas agruras do presente, onde impera um projeto de destruição das vidas periféricas, indago – qual o peso do cinema diante da ruptura da vida? As imagens não mudam esta condição; mesmo diante de tantas produções, não fomos capazes de evitar as atrocidades. O Estado se impõe de tal modo que sufoca os desejos, instaurando um ambiente tóxico de perda de direito da vida que assola as periferias do Brasil. Vemos um horizonte de mortes: Marcos Vinicius, Eduardo, Marielle, Ágatha, com nomes, rostos, sonhos, virando estatísticas e levando a um cenário de impotência. A atual conjuntura nutre uma subjetividade bélica, que se expressa em corpos corcundas, olhares desacreditados, mentes exauridas. De onde, então, em meio a esta atmosfera sombria, se extrai algum elo com a vida, alguma crença possível? Como mobilizar outros afetos que não nos levem ao ressentimento e à impotência com os quais pretendem fragilizar nossos corpos quando, mais do que nunca, precisamos agir? Como nos diz Hannah Arendt em seu livro *Homens em tempos sombrios*: “Na esperança a alma ultrapassa a realidade, tal como no medo ela se recolhe e recua” (ARENDR, 1955, p. 13). Como não recuar e se movimentar no fio de alguma esperança?

Acreditamos que as imagens desta pesquisa são como lampejos que não correspondem à paralisia dos tempos sombrios. Não reproduzem as imagens derrotistas da máquina totalitária, embora possam evocá-las; tampouco se entregam ao niilismo da época. Fazendo uma dobra com o intolerável, ou respondendo ao trágico na altura do seu acontecimento. Neste movimento, vibram algo que não tocava, levantam um corpo que não se mexia, não só através da leveza, mas também da gravidade desta ação, embaralham as peças ordenadas, convergem o dentro e o fora na mesma partitura, movimentam estruturas sólidas – não para apagá-las – mas para propor novos contornos singulares. Inventam, assim, linhas que desgarram da lógica destrutiva e produzem, mesmo que brevemente, um fôlego no nosso imaginário. Diante de tais imagens, erguem-se os gestos, os desejos adormecidos, suspendem-se os enunciados, contorcem-se os músculos. Se instauram também os segredos, os mistérios, que ainda não foram decifrados. Neste fôlego, abre-se passagem para os delírios que vêm na forma de um homem grávido; a

performance de uma cantora de *k-pop*; um portal intergaláctico; uma tartaruga como Jesus Cristo; a resistência coletiva de mulheres mascaradas contra o poder do Estado. Delírios estes que incorporam anseios coletivos.

Tais lampejos podem virar até poderosas chamas, como vemos nas imagens do fogo ateando o sofá no final de *Branco sai, preto fica* e também na abertura do curta *Calma*, assim como na fogueira de *Tremor iê*. Estas chamas não respeitam as barreiras. Queimam, destroem até os arames farpados. Escapam de alguma circunferência imposta, decompõem a forma, se espalham por terras. Produzem movimentos que percorrem rotas não lineares, no rastro daquilo que escreve Mbembe: “A única maneira de permanecer vivo é viver em zingue-zangue” (2017, p. 259). Em zingue-zangue se movimentam, mas não entram só pela porta da frente, nem pela saída de emergência. Criam uma rota de fuga, não para se alienar do real, mas para sobreviver e suportá-lo. Destas rotas surgem as imagens desejanças que sobrevivem apesar da precarização, do desemprego, do controle da mobilidade dos corpos dos homens e das mulheres negras e periféricas; apesar das práticas de apagamento do aparelho de Estado, das remoções, do genocídio da população negra e periférica; apesar do presente que, muitas vezes, não deixa projetar futuros, apesar de tantas recusas, dos escombros, das máquinas de inverdades, da mídia e da internet, que não nos dão escapatória. Em zingue-zangue saltam aos olhos e produzem diferença, criam outras direções para caminhos já dados, encontram novas entradas quando as que se conhece se encerraram. Enfrentam, inclusive, as interrupções e, ao mesmo tempo, imaginam o improvável do contemporâneo. Como canta Bacu Exu do Blues: “O corpo é enchente e nós somos o maior inimigo do impossível.”⁷⁰

Nestes desvios as imagens são capazes de suspender as máquinas de codificação hegemônicas, forjando novas subjetividades que se orientam pela dimensão inventiva, se afinando com o que o poeta mineiro, Ricardo Aleixo, escreveu: “Incorporo hoje o sombra/ amanhã o homem Invisível/ sexta à noite o perigoso/ quarta Ninguém”⁷¹. Inventam, assim, diversos recursos para evitar o sufocamento destas subjetividades; seja por meio da fabulação, da *performance*, da mescla do real com a ficção científica, da extensão da temporalidade. Novos artifícios vão sendo demandados do cinema como táticas contra o esmagamento dos desejos. E, com isto, criam novas tecnologias de sobrevivências que brotam dos agenciamentos com os territórios, das amizades que nele são tecidas fruto de uma coragem inventiva. Produzem, assim, imagens que desfiguram os contornos,

⁷⁰ Trecho da música “Bluesman” do álbum *Bluesman* (2018), de Bacu Exu do Blues.

⁷¹ Poema do livro *Pesado demais para ventania*. São Paulo: Todavia, 2018.

explodem as molduras, deslizam sobre as estruturas e produzem um pequeno tremor no cinema, que faz vibrar utopicamente a pedra estática. Decompõem a matéria, a memória, desconstruindo os vestígios do passado no presente. Povoam o território novamente com as poeiras do solo batido, com o reboco do tijolo, com as flores de plástico na laje, com a presença dos objetos e das gambiarras, com as teias de fios de luz emaranhadas, com as sonoridades *black-music* e com as vidas que pedem passagem. Nesta radiância, as imagens exigem de nós, pesquisadores, outros recursos metodológicos para encontrar as palavras capazes de dar *anima* às imagens periferias.

Neste traçado a-centrado, percebemos que pesquisar sobre as imagens das periferias é implodir o centro e as hegemonias como único eixo possível de ordenação.

Também é encontrar gestos que não são, facilmente, emoldurados em leituras unívocas. Neste desafio, tentou-se criar uma escrita como um organismo vivo, que abre fendas para as leituras de quem a lê. Para isto, tentei não produzir julgamento fora dos filmes, a fim de não cair em universalismo, nem reducionismos, procurando estar atenta às especificidades e às singularidades dos personagens e dos territórios presentes em cada filme para não homogeneizar as imagens como um corpo uníssono. Detive-me na materialidade da imagem, na análise fílmica, no corpo a corpo, para perceber o que cada obra sugere de novo e, com isto, ampliar as possibilidades de leituras sobre essas imagens das periferias. Incorporando também as identidades de raça, gênero e classe como traços singulares dos personagens em cada filme. Sem apagá-las, mas convidando-as a se movimentar junto, com outros agenciamentos, expandindo as múltiplas possibilidades de vê-las. Deste modo, pesquisar as imagens no contemporâneo requer um desafio, pois a todo tempo surgem novas formas, conjugando afetos capazes de produzir outras leituras sobre estas subjetividades insurgentes destes territórios periféricos. Desafio este que nos permitiu assumir a incompletude de uma pesquisa, instaurando-se neste tempo presente para a partir dele entrar no movimento, e, portanto, admitir também a instabilidade desta condição.

Nesta rota, não procuramos celebrar estas imagens como otimismo utópico, esta pesquisa reconhece também que há neste *corpus* filmes em diferentes etapas de maturidade estética. Mas nos pareceu importante trazê-los, pois este não é um campo de estudo homogêneo, portanto, é importante acolher também as irregularidades de alguns trabalhos que anunciam também novos caminhos. E, sobretudo, buscamos aqui perceber os gestos estéticos que brotam da proliferação de obras que criaram novas formas de imaginar as periferias nos últimos anos no Brasil. Cabe lembrar que tais filmes não são produzidos em contexto isolado, são fruto de políticas públicas, que priorizaram o

fomento no audiovisual e a inserção de jovens negros e periféricos nas universidades. Além de proporcionarem uma maior facilidade adquirida pelo acesso aos meios de produção via celular, câmeras digitais e gravadores de som. Como é sabido, tais políticas estão sendo ameaçadas na nova gestão atual do presidente da república, logo não se sabe o quanto ainda veremos estes lampejos produzindo chamadas. Por isto, considero importante perceber e cartografar o que estas imagens das periferias vindas de uma temporalidade, de um recorte histórico, estão anunciando, o que elas nos convocam, que pistas lançam, que subjetividades capazes de injetar potências impensáveis elas engendram, tragando o possível com o impossível. Que rastros capazes de criar uma outra cartografia sobre este recorte sociopolítico no Brasil contemporâneo deixam?

Rastros que tornam visíveis outros imaginários sobre as vidas que nelas habitam, distanciando-se de uma estética da pobreza, da espetacularização da fome, do vitimismo, do determinismo da violência, do enquadramento do poder que sacia o desejo voraz do espectador. São escritas que forjam mundos, ativando e ampliando nosso campo de percepção. Convocando pelo cinema uma esfera comum, que desvia da lógica abissal, esta que coloca o Brasil entre um dos países mais desiguais do mundo, e convida o espectador a participar de uma experiência compartilhada. Experiência que não pretende saturar, mas abrir brechas, lacunas, zonas de indeterminação, onde a pesquisa não encontra rapidamente fáceis classificações, mas procura alimentar com novas incertezas, procurando, assim, suscitar mais perguntas do que respostas.

Nesse compasso, os movimentos traçados nesta pesquisa são convites para refletir “com”. É curioso notar que a junção entre “com” e “mover” resulta na palavra “comover”. Logo, comover é produzir alguma emoção, uma espécie de perturbação que só é possível em conjunto, ou seja, só nos comovemos por algo ou por alguém, no contato com algo; seja uma música, uma fala, uma poesia, um pássaro voando, e, assim por diante. Através do cinema, essas formas atingem o espectador, trazendo-lhe alguma excitação, retirando-o da apatia.

Neste rastro, é possível co-mover o espectador com o absurdo dos nossos tempos através dos delírios fabulatórios de jovens do Capão Redondo e de uma família de Contagem. Podemos também nos comover com algum afeto ao sermos tocados sensivelmente pelas vivências de jovens de Rio das Pedras ou pela relação de amizade entre as mulheres da periferia de Belo Horizonte. Ou também nos comover junto a um *bunker cyberpunk* que relata as atrocidades do Estado ao apertar o gatilho em *Branco sai, preto fica*. E assim também rir, achar graça das histórias e elucubrações de uma família em Contagem, viajando por onde o cinema quiser e puder levá-los. Aqui, comover-se é

se movimentar na relação sensível com as imagens da periferia. É encontrar um campo comum, que não se dá pela via da identificação direta, mas produz uma sensibilidade que transborda as experiências quando compartilhadas. Afetos que não são facilmente denomináveis, nem apreensíveis, como um transe em que não se sabe como se entrou ou como se saiu, mas no qual é possível sentir que o corpo foi afetado, vibrou em outras intensidades.

Por fim, estes lampejos em zingue-zangues não reproduzem o espelho antagônico combativo contra a norma. Bifurcam da pedra e correm como um rio que encontra percursos não lineares. Nesta rota, inventam através do cinema estratégias, seja por meio da encenação do real ou da ficção científica, para dar a ver as forças vitais, formas inesperadas, tencionando um modelo ordenado por classificação e hierarquia, que cria uma desigual distribuição do sensível. Baseiam-se na crença de que o cinema pode ir além do que se vê, fabricando imagens que não correspondem só ao peso do tempo contemporâneo. Saltam da apatia para potencializar encontros e produzir espaços comuns onde a condição de vulnerabilidade não é experimentada individualmente; movem esferas coletivas. Permitem, assim, que as imagens operem no deslocamento da ideia de uma periferia lançada em nichos de marginalidade, para dar a ver imagens das periferias formadas por redes em que a carência é convertida em movimento. Assim, encenam levantes, embaralham fronteiras, digerem o inimigo com seus instrumentos, fabulam alteridades, e, mesmo no intervalo, instauram-se as pausas necessárias para recomeçar. Sobrevivem como rastros aberrantes, que não sucumbem à condição de vítimas de um sistema cruel, embora também incorporem a precarização destes modos de vida. Insurgem-se para além de um estado de impotência e letargia. E, com isto, trazem para o cinema uma radiante potência motriz para povoar este tempo e este país, apesar de tudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, George. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, Lucas; LESSA, Pedro & VITERBO, Tomaz. *Catálogo da Mostra periferia da imagem: desarmar a guerra contra o nosso imaginário*. Rio de Janeiro, Caixa cultural, 2018.

ANDRADE, Fabio. *Com violência*. Revista cinética, Rio de Janeiro, 2013.

Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/com-violencia/>. Acesso em: 22 de agosto de 2019.

- ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para ventania*. Antologia poética. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALBRECHT, Camila Albrecht. *Frisson: Uma ficção dos amputados ou quando a fábula estatal alcança o osso*. Revista online *e-cult*, Pelotas, 2015.
- ALMEIDA, Carol. Catálogo 22 mostra de cinema de Tiradentes. São Paulo: Ed. SESC. 2019. O texto do debate também pode ser lido no blog “fora de quadro”, da crítica Carol Almeida. Disponível em: <https://foradequadro.com/2019/01/25/tremor-ie-de-livia-de-paiva-e-elena-meirelles-mostra-tiradentes/>. Acesso em: 10 julho, 2019.
- AIMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luis Fernando (org). *Brasil Distópico*. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017. Com textos de Alfredo Suppia, Antonio Barbosa, Claudia Mesquita, Cristina Amaral e Ewerton Belico.
- ARAÚJO, Érico. *Casa e Vizinhança: modos de engajamento cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras*. Tese de doutorado UFF, 2019.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AVELLAR, José Carlos (Org). *A ponte clandestina: teoria de cinema na américa latina*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ANZALDÚA, Gloria. “La conciencia de la mestiza, rumbo a uma nova consciência.” Capítulo do livro *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 1987. Rev. Estud. Fem. v. 13 n. 3 Florianópolis, Sept./Dec. 2005.
- BENTES, Ivana. *Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XIX Encontro da Compós, na PUC Rio, Rio de Janeiro-RJ, 2010.
- BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. *ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política*, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007.
- BENTES, Ivana. *Transe, crença e povo*. Caderno de Subjetividades sobre Gilles Deleuze. Núcleo de estudos e pesquisa da subjetividade. Programa de estudo da pós-graduação em psicologia clínica (PUC-SP). São Paulo, ano 12, n. 17, 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERTELLI, BARBIN GIORDANO, *Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política*. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 14, n. 31, set./dez. 2012, p. 214-237.
- BLUTER, Judith. *Quadros de guerra; quando a vida é passível de luta*. In: *Vida precária, vida passível de luto*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 3 ed., 2017.

BRAGANÇA, Maurício. “Cartografias latino-americanas Fronteiras midiáticas de um continente em construção”. Artigo apresentado no XX Encontro da Compós, Porto Alegre, 2011.

BRASIL, André & MESQUITA, Claudia. *O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta – Notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa*. Texto dentro do encarte do DVD: *Avenida Brasília Formosa: uma vida de encontros e desejos*. MASCARO, Gabriel (org), Recife: Editora Plano 9, 2012.

BRASIL, André. *Quando as palavras cantam, as imagens deliram*. Revista Cinética, Rio de Janeiro. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>. Acesso em: 30 setembro, 2019.

BRASIL, André. *Tempo é o vento, vento é o tempo: Montagem cósmica em abá*. Catálogo do Forumdoc. Belo Horizonte, 2018.

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

COSTA, Pedro. *Uma porta fechada que nos deixa imaginando*. Palestra oferecida na Tokyo Film School, 2004.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é filosofia*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 5.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1972). *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. e PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018. v.5.

DIDI-HUBERMAN, G. *Peuples exposés, peuples figurants: L’Oeil de l’histoire 4*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. “Imagens apesar de tudo.” *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 23, Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

DIDI-HUBERMAN, G. (Org.) *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

EDUARDO, Cléber. *O cinema da distopia brasileira*. O ensaio pode ser lido na íntegra: em: <http://www.contracampo.com.br/52/distopia.htm>. Acesso em: 01 de setembro de 2019.

EIRAS, Yuri. *Como o 150 BPM se tornou o ritmo dominante do funk carioca*”. Revista online *Vice*. São Paulo, 2018. Matéria na íntegra disponível em:

https://www.vice.com/pt_br/article/ywexvx/como-o-150-bpm-se-tornou-o-ritmo-dominante-do-funk-carioca. Acesso em: 22 set. 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Salvador: Edufba, 2008.

FELDMAN, Ilana. “A ascensão do amador: Pacific entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade”. *Revista Ciberlegenda*, São Paulo, 2012.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 2012a.

FELTRAN, Gabriel de Santis. “Margens da política, fronteiras da violência: uma ação coletiva das periferias de São Paulo.” *Lua Nova Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 79, 2010.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2016.

FIGUEIRÔA, Alexandre & BEZERRA, Claudia & FECHINE, Yvana. “O documentário como encontro: entrevista com o cinema Eduardo Coutinho”. *Revista Galáxia*, n. 6, 2003.

FRANCO, Marielle. *UPP: A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. São Paulo: N-1, 2018.

FRANCO, Diego; BOGADO, Maria; KUHNERT, Duda. Entrevista com Lincoln Péricles: “O que a gente faz é impossível de se apagar” *Revista online beira*, Rio de Janeiro. 2018. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/o-que-a-gente-faz-%C3%A9-imposs%C3%ADvel-de-se-apagar-entrevista-com-lincoln-p%C3%A9ricles-c2c62dbb5552>. Acesso em: 22 set. 2019.

FRÓES, Romulo. “Os decibéis da nossa dor”. In: revista “Outros Críticos”, agosto de 2017.

GOMES, Juliano. “Branco sai, preto fica. Fogos e artifício.” *Revista cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Acesso em: 14 set. 2019.

GUIMARÃES, Victor. *Juventude em marcha*. Revista cinética, Rio de Janeiro. 2014 Crítica disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/a-vizinhanca-do-tigre-de-affonso-uchoa-brasil-2014/>. Acesso em: 22 set. 2019.

GUIMARÃES, Victor. *Da cosmética da fome à gentrificação da violência*. Rio de Janeiro, 2016. Crítica disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/da-cosmetica-da-fome-a-gentrificacao-da-violencia/>. Acesso em: 22 set. 2019.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

GUEDES, Cíntia. *Catálogo 22 mostra de cinema de Tiradentes*. São Paulo: Ed. SESC, 2019.

GUIMARÃES, César & SILVEIRA LIMA, Cristina. *A ética do documentário e o rosto e os outros*. Texto extraído da mesa VII Conferência Internacional do Documentário, do XII Festival “É tudo verdade”, São Paulo, 2007.

GUIMARÃES, César. “Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira”. *Revista Eco-Pós: Dossiê Imagens do Presente*, v. 20, n. 2, 2017.

GUIMARÃES, Cesar. *No rastro do outro: o sagrado e o cinematográfico*. Catálogo do Forumdoc. Belo Horizonte, 2018.

GUIMARÃES, Leandro da Silva. *Periferia e espaços periféricos: Notas gerais* *Revista Perspectiva Geográfica - Marechal Cândido Rondon*, v. 10, n. 13, p. 109-118, jul.-dez., 2015. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/pgeografica>. Acesso em: 30 set. 2019.

GUIMARÃES, Victor. *Desvios pela ficção: contaminação do cinema brasileiro*. *Revista Devires*, n. 10, Belo Horizonte, p. 58-77, dez. 2013.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Ed: UFJF, 1996.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

HIRATA, Helena. *Gênero, patriarcado, trabalho e classe*. Trabalho apresentado na 38ª Reunião Nacional da ANPED em São Luís. ano 16, n. 29/2018 .

KERGOAT, Danièle. “O cuidado e a imbricação das relações sociais”. In: *Gênero e trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais*. ABREU, A.R; HIRATA, H.; LOMBARDI, M.R. (Org). São Paulo: Boitempo, 2016.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACAZ, S.; Lima, S. M & Heckert, A. L. C. “Juventudes periféricas: arte e resistências no contemporâneo”. *Revista Psicologia & Sociedade*, 27(1), p. 58-67, Rio de Janeiro, 2015.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1, 2017.

LAPOUJADE, David. *Os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas e subjetividades*. São Paulo: N-1, 2010.

LEÓN, Cristian. *Cine marginal realismo sócio e violência urbana*. Quito: Ed: Corporacion editora nacional, 2005.

LIMA, Jaqueline; MORAIS, Danilo; BORGES, Juliana & CARDOSO, Danilo. Dossiê: *Reexistir, apontamentos da articulação entre cultura e política de periferias*. São Paulo: Ed. Fundação Abramo, 2018. O dossiê está disponível neste link: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2018/07/REEXISTIR.pdf>. Acesso em: 15 set. 2019.

- LINS, Consuelo & MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. *Filmar o Real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.
- LINS, Consuelo; GERVAISEAU, Henri; FRANÇA, Andréa. “Serge Daney: o cinema como abertura para o mundo”. *Cinemais - Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 15, 1999.
- MAIA, Carla & FLORES, Luis Felipe. *Catálogo da mostra na Caixa Cultural: o cinema de Trinh T. Minh-Há*. Rio de Janeiro, 2015.
- MARTINS MARQUES, Leda. *Catálogo 22 mostra de cinema de Tiradentes*. São Paulo: Ed. SESC, 2019.
- MASSEY, Doreen. “O sentido global do lugar.” In: *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.
- MBEMBE, Achille. *A crítica da razão Negra*. São Paulo: N-1, 2018.
- MBEMBE, Achille. *A ideia de um mundo sem fronteiras*. *Revista Serrote*. Rio de Janeiro, n. 31, maio de 2019. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>. Acesso em: 15 set. 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1, 2018.
- MESQUITA & CAIXETA. Claudia e Ruben. *Uma conversa sobre Santo Forte*. Catálogo do Forum-doc, Belo Horizonte. 2018, p. 135.
- MESQUITA, Claudia. “*O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em Branco sai, preto fica*”. Catálogo da Mostra Brasil Distópico. Rio de Janeiro: Ponte Produções, CAIXA Cultural Rio de Janeiro, 2017.
- MESQUITA, Claudia. *Memória contra utopia: Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014). In: XXIV Encontro Anual da Compós, 2015, Brasília. Anais do XXIV Encontro Anual da Compós, 2015.
- MESQUITA, Cláudia. *Memória contra utopia: Branco sai preto fica* (Adirley Queirós, 2014). In: ENCONTRO DA COMPÓS. 24., 2015, Brasília. Anais... Brasília, 2015.
- MESQUITA, Claudia. *O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em Branco sai, preto fica*. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.
- MIGLIORIN, Cezar. *Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros*. *Revista Eco-Pós* (Online), v. 14, p. 162-176, 2011.
- MIGLIORIN, Cezar. *Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro*. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 2, p. 13-27, 2011.

- MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema: educação política e mafuá*. Rio de Janeiro: Editora: Beco do Azougue, 2015.
- MINH-HA, Trinh T. *Speaking nearby: a conversation with Trinh T. Minh-Ha by Nancy N. Chen*. In: *Visual Anthropology Review*, v. 6, n. 1, 1992.
- MIZRAHI, Mylene. 2014. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 314 pp.
- MIZRAHI, Mylene. “Rio de Janeiro: Uma cidade ciborgue.” *Cadernos do Desenvolvimento Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 1, fev. 2013.
- MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* In: Oficina de Imaginação Política. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32a Bienal de São Paulo - Incerteza Viva, 2016.
- MORAIS, Pedro F. *O corpo de Jota Mombaça é um manifesto*. Público, Ipsilon, Lisboa, 15 jul. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/07/15/culturaipsilon/noticia/pode-um-cu-mestico-falar-1836567>. Acesso em: 30 set. 2019.
- NETO, Simplício. *A realidade brasileira no cinema: as teorias dos cineastas brasileiros sobre a representação do real*. 2014. Tese (Doutorado em cinema-PPGCINE UFF) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- OHATA, Milton (Org). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- QUEIRÓS, Adirley. Entrevista Mostra Aurora. Entrevista de Adirley Queirós publicada no catálogo da 17a edição da Mostra de Cinema de Tiradentes. Tiradentes, 2014. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/adirley-queiros-fala-sobre-era-uma-vez-brasil-seu-filme-de-anticlimax/>. Acesso em: 01 set. 2019.
- PASSO, Eduardo & KASTRUP, Virginia & ESCÓSSIA, Liliana (org). *Pistas do método de cartografia e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Ed: Meridional Ltda, 2015.
- PELBART, Peter P. *Ensaio sobre o assombro*. São Paulo: Ed: N-1, 2019.
- PELÚCIO, Larissa. *Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer*. *Contemporânea* – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 2, n. 2, 2012.
- PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra, 1977.
- PÉRICLES, Lincoln. “Por um cinema pedreiro.” *Revista Zagaia*, n.3, edição 2015. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/article/por-um-cinema-pedreiro/>. Acesso em: 08 jan. 2019.

- PHYSTON, Angela. “Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo.” *Revista Eco-Pós: As formas do artifício*. Rio de Janeiro, 2015.
- QUEIRÓS, Adirley. “Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós”. Por Cláudia Mesquita. In: Catálogo do forumdoc.bh (Festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2017.
- QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: Ed: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- RAMEDI, Gustavo. “Neorrealismo latino americano, la máquina del horror.” Site: H enciclopédica, 2000. Disponível em: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/escenadistopica1.htm>. Acesso em: 14 set. 2019.
- RANCIÈRE, J. *Política da arte*. Apresentação oral. Seminário São Paulo S.A: Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. São Paulo: Sesc Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Ed: Contraponto. 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Ed: Contraponto. 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Ed: Martins Fontes, São Paulo, 2014.
- ROCHA, Glauber. “Manifesto Uma estética da fome.” *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, julho de 1965. Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_cinenovo.php. Acesso em: 2 out. 2019.
- ROLNIK, Suely. *Antropofagia Zumbi*, Conferência de Suely Rolnik durante o ENCONTRO INTERNACIONAL DE ANTROPOFAGIA. Sesc Pompeia, São Paulo, dezembro de 2005. Direção Zé Celso Martinez Correa / Curadoria e Direção Artística Beatriz Azevedo.
- ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. São Paulo. N-1. 2017.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2a edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2016.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1, 2018.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. Em colaboração com Denise Elias. 6 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- SELIGMANN- SILVA, Márcio. “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas.” *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, p. 65 – 82, 2008.

SHILINA-CONTE, Tanya. “A máquina fílmica e a tela preta/branca como ferramenta de desterritorialização.” *Leitura: Teoria & Prática*, v. 36, n. 72, Campinas, p. 15-28, 2018.

SOUZA SANTOS, Boaventura. “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.” Texto apresentado na universidade de Binghamton, New York. *Revista Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, 2007.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à lava jato*. Rio de Janeiro: Ed: Casa da palavra, 2017.

SOUZA, Jessé. Trecho retirado de uma palestra em Porto Alegre (2018) no qual Jessé falou sobre a escravidão e seus reflexos no Brasil hoje. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/317537-1>>. Acesso em: 15 set. 2019.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

UCHÔA, Affonso. *Entrevista Mostra Aurora. Entrevista de Affonso Uchôa* publicada no catálogo da 17a edição da Mostra de Cinema de Tiradentes. Tiradentes, 2014.

VAZ, Sérgio. *Flores de alvenaria*. São Paulo: Editora Global, 2016.

VICTOR, Guimarães. *Transa do cinema, transa do mundo, sobre Baronesa*. Catálogo do Forum-doc, Belo Horizonte, 2017.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZANETTI, Daniela. *O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*. Tese de doutorado da UFBA, Salvador, 2010.

ZYGMUNT, Bauman. *Globalização as consequências humanas*. Rio de Janeiro, Ed: Zahar, 1999.