

Fabulando territórios: os processos de criação de cineastas sob o olhar endógeno

Cristiane Moreira Ventura*

Resumo: Examinamos os processos criativos dos filmes *A Vizinhança do Tigre* (2014) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), dirigidos por cineastas pertencentes aos territórios filmados. As obras apresentam uma dramaturgia orgânica e compartilhada, contribuindo para uma representação mais ética. Tendo como base conceitual a “crítica de processos” desenvolvida por Salles, e pela abordagem da “teoria de cineastas”, observamos como tais práticas revelam uma atitude documental.

Palavras-chave: Processo de criação; filme híbrido; documentário; fabulação; rede de criação.

Resumen: Examinamos el proceso creativo de las películas *A Vizinhança do Tigre* (2014) y *Branco sai, preto fica* (2014), dirigidos por cineastas que pertenecen a los territorios filmados. Esas obras ofrecen una dramaturgia orgánica y compartida, que colaboran para una representación más ética. Basados en el concepto de “crítica del proceso” y desde la “teoría de los cineastas”, observamos cómo esas prácticas revelan una actitud documental.

Palabras clave: Proceso de creación; película híbrida; documental; fabulación; redes de creación.

Abstract: I examine the creative processes of the films *The hidden tiger* (2014) and *White out, black in* (2014), directed by filmmakers who belong to the territories being filmed. Those works offer an organic and shared dramaturgy, contributing to a more ethical representation. Based on the Salles’ critical theory of creation process and through the approach of the “filmmakers’ theory,” we observe how such practices reveal a documental attitude.

Keywords: Creative process; hybrid film; documentary; fabulation; networks of creation.

* Instituto Federal de Goiás (IFG), Departamento de Áreas Acadêmicas, Bacharelado em Cinema e Audiovisual (BACINE). 76600-000, Goiás - GO, Brasil. E-mail: cristiane.ventura@ifg.edu.br

Résumé : Nous examinons les procès créatifs des films *A Vizinhança do Tigre* (2014) et *Branco sai, preto fica* (2014), réalisés par des cinéastes appartenant aux territoires filmés. Les œuvres présentent une dramaturgie organique et partagée, en contribuant à une représentation plutôt éthique. En se basant sur le concept de “critique du processus” et à travers la “théorie de cinéastes”, nous observons comment ces pratiques révèlent une attitude de documentaire.

Mots-clés: Procès de création ; film hybride ; documentaire ; fabulation, réseaux de création.

Introdução

Com o objetivo de compreender como os processos criativos de cineastas contribuem para uma representação mais ética do *outro*, investigaremos práticas de construção de narrativas híbridas a partir de um olhar endógeno — ou seja, pertencentes ao território que filmam — e as estratégias adotadas na elaboração de uma dramaturgia orgânica e compartilhada entre os sujeitos envolvidos. Como percurso metodológico para analisar as entrevistas com os diretores dos filmes *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa, e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós — ambos dirigidos por realizadores pertencentes aos territórios retratados, transitamos entre as questões éticas e históricas em torno da representação do *outro* no documentário, tendo como base conceitual a “Crítica de processos” desenvolvida por Cecília Almeida Salles, utilizando a Teoria de Cineastas como abordagem.

Ao adotarmos uma perspectiva que se coloca ao lado de quem faz cinema, propomos uma abordagem que valoriza o olhar do realizador como chave para a compreensão mais profunda do fazer cinematográfico, e que busca uma superação da tradicional dicotomia entre teoria e prática, o que permite uma reflexão que emerge diretamente do gesto criador e das experiências concretas de produção audiovisual. Conforme Salles (2023:92) “há teorias implícitas no fazer, que estabelece a relação da Crítica de Processos com a Teoria de Cineastas.” E ao observarmos as tomadas de decisões e os critérios adotados pelos cineastas é possível “encontramos os princípios de natureza política, ética e estética que direcionam o fazer daquele cineasta” (Salles, 2023: 92).

Acreditamos que os princípios éticos, políticos e estéticos que orientam os cineastas aqui investigados, são os propulsores de uma forma de criação que leva em consideração a perspectiva do *outro*, havendo uma partilha em torno da representação criada para o filme.

A partir dessas entrevistas com os diretores tivemos como objetivo identificar aspectos centrais do processo criativo desses cineastas e, ao mesmo tempo compreender como essa forma de realização, apesar de possuir cenas de caráter ficcional, nasce de um olhar documental dos cineastas. Para elucidar as questões em torno do caráter híbrido das obras aqui examinadas, teceremos uma breve discussão histórica e bibliográfica a fim de refletir como diferentes estudiosos têm abordado o hibridismo entre documentário e ficção.

Uma breve genealogia em torno da noção de hibridismos no cinema

Em uma abordagem genealógica, percebemos que a compreensão em torno do filme híbrido se transforma ao longo do tempo e, ao voltarmos para o nascimento do cinema, entendemos que ele “nasce” híbrido. As filmagens da saída dos operários da fábrica, consideradas como as primeiras imagens feitas pelo cinematógrafo, foram feitas três vezes, evidenciando tanto a origem do documentário como da ficção. No “primeiro cinema”, eram comuns as encenações nos filmes de ficção e nos chamados filmes de “atualidades”. Nesse sentido, nosso entendimento do que seria um documentário, uma ficção ou um filme híbrido pode se alterar com o passar do tempo e do contexto em que é visto. Essas classificações não são estanques e não são inerentes ao seu processo de origem (de criação de imagens em movimento), mas sim fruto de nosso olhar sobre elas.

À medida em que o cinema conquista uma linguagem narrativa que lhe é própria, abandona a necessidade de uma “voz” (texto, letrados) que narra a ação. Conforme Fernão Ramos defende, “Através de procedimentos como *montagem paralela*, planos *ponto-de-vista*, estrutura de *campo/contracampo*, *raccords* de tempo e espaço motivados pela ação, o cinema ficcional aprendeu a narrar, compondo a ação ficcional em cenas ou sequências.” (Ramos, 2008:25, grifo do autor). Assim, com a linguagem cinematográfica estruturada, o cinema ficcional desenvolveu-se em seus procedimentos técnicos e estéticos até se tornar uma indústria que consolidou e sistematizou seu modo de produção. Esse modo de produção, com suas convenções e ritualidades, tornou-se um modelo que possui seus departamentos e funções a serem executadas de maneira que gerem resultados previamente arquitetados e esperados. Vale ressaltar que a indústria cinematográfica ao consolidar-se com a produção de filmes ficcionais, atendia a desejos inconscientes do público. Segundo Nichols (1991:4):

[O filme ficcional] responde a desejos inconscientes e significados latentes. Ele opera onde o *id* vive. O documentário, por outro lado, atende a questões sociais das quais estamos conscientes. Ele opera onde o *ego* e o *superego* estão voltados para realidade. A ficção abriga ecos de sonhos e devaneios, compartilhando estruturas de fantasia com eles, enquanto o documentário imita os cânones do argumento expositivo. (tradução nossa)¹

1. Fiction attends to unconscious desires and latent meanings. It operates where the *id* lives. Documentary, on the other hand, attends to social issues of which we are consciously aware. It operates where the reality-attentive *ego* and *superego* live. Fiction harbors echoes of dreams and daydreams, sharing structures of fantasy with them, whereas documentary mimics the canons of expository argument. (Nichols, 1991:4).

Assim, a indústria hollywoodiana passou a desenvolver narrativas ficcionais ancoradas em estruturas arquetípicas, com temas e conflitos relacionados à família, ao heroísmo, entre outros, a fim de construir um imaginário estadunidense, com seu *american way of life* protagonizados pelos astros de seu *star system*.

Paralelo a esse desenvolvimento do cinema ficcional clássico e seu *star system*, o documentário também encontrou convenções comuns, ancoradas em uma *voz over* que enuncia o mundo que retrata, construindo o que se convencionou chamar de documentário clássico (1930/1940). Nos anos 1960, com o desenvolvimento tecnológico, tornou-se possível a gravação do som direto nas câmeras. Muitos documentários até então não tinham a gravação do som direto. Isso permitiu o “aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos” (Ramos, 2008:23). O modo de fazer documentário diversifica-se, então, em decorrência de questões técnicas e éticas, gerando diferentes estilísticas. Bill Nichols, em *Introdução ao documentário*, identifica seis modos de realização, categorizados como subgêneros, sendo eles: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses modos foram agrupados conforme traços característicos observados em vários grupos de cineastas e filmes (Nichols, 2012:135).

Nesse horizonte dos modos de realização, poderíamos considerar o híbrido como um subgênero do documentário, estando abrigado no modo performático? Conforme Nichols, o “documentário performático aproxima-se do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda (2012:173) e afirma que tal modo “restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político” (2012:176). Grande parte dos filmes híbridos contemporâneos utilizam o trato ficcional como forma de aprofundar nos conflitos pessoais, que são provocados por questões político-sociais. Neste sentido, tal prática de realização estaria associada ao modo performático. No entanto, muitos cineastas e festivais têm utilizado a classificação “filme híbrido”, como um novo gênero, não sendo, portanto, um subgênero do documentário.

Há autores que identificam a existência do filme híbrido, embora não desenvolvam o assunto, como Roger Odin (2012), em *Filme documentário, leitura documentarizante*, no qual defende que “existem também filmes híbridos, na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (ex. *Lettres de Somalie* de F. Mitterand)” (Odin, 2012:27).

Já Arlindo Machado, em *Novos territórios do documentário*, discute sobre a dificuldade em abrigar a diversidade estilística no grande “guarda-chuvas” que consideramos como documentário. Segundo ele, o que uniria esses filmes não seria algo que lhes é intrínseco, mas a sua negativa: “documentário é não-ficção (não por acaso, os povos de língua inglesa chamam os documentários de *nonfiction films*)” (Machado, 2011:6). O autor afirma que o mesmo acontece com a categoria “experimental”. Conforme Machado (2011), até a década de 1960, o cinema se dividia

apenas entre ficção e documentário, mas o surgimento de obras que não se enquadravam nessas categorias levou à criação do experimental, definido por exclusão. Mais recentemente, a noção de “documentários experimentais” introduz uma dupla negação, ao desafiar simultaneamente os limites da ficção e do próprio documentário. O autor pontua ainda, a existência de novos subgêneros do documentário, sendo eles: documentário híbrido, falso documentário, metadocumentário, documentário sonoro, animação documental, documentário *machinima*. E define o filme *híbrido* da seguinte forma:

é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos no domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação. Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro. (...) Na verdade, o documentário puro nem é desejável, pois seria algo insípido, incolor e inodoro, além de inútil (Machado, 2011:11).

O documentário enquanto um “tratamento criativo da atualidade”, segundo Grierson (1942), necessita de diferentes estratégias de realização que são constantemente atualizadas, rompendo com os padrões e com as sedimentações de formas de fazer que passam a ser aceitas e se tornam tendência. Acreditamos que o filme híbrido, que se tornou tendência na segunda metade da década passada, está atualmente em expansão e tem-se tornado uma estratégia comum nos documentários dos últimos anos.

Compreendemos que o filme híbrido é um reflexo da contemporaneidade, marcada pela expansão das lutas sociais e identitárias, articuladas ao impacto das mídias sociais e ao avanço das tecnologias de captação e pós-produção. Em que sujeitos e coletivos contra-hegemônicos passam a construir narrativas que se afastam de enquadramentos vitimistas, reivindicando o “direito à ficção”² e à produção simbólica que afirma sua potência, em oposição a perspectivas elitistas e extrativistas. Nesse sentido, como propõe Jota Mombaça (2021), trata-se de liberar as ficções do domínio das narrativas de poder, reimaginando o mundo e produzindo resistências que desfiguram formas sistêmicas de violência. Ao romper com classificações rígidas e binárias, emergem filmes híbridos que articulam simultaneamente ficção e documentário, instaurando práticas cinematográficas nas encruzilhadas, descolonizando seus próprios parâmetros.

2. A expressão “direito à ficção” utilizada pelo crítico Juliano Gomes, no texto crítico “Mas tinha que respirar” que trata do filme *Café com canela* (2017), publicada na revista cinética, refere-se “a toda narrativa que joga com visões do que perversamente convencionou chamar de “minorias”.

Affonso Uchoa e Adirley Queirós - imersão nos próprios territórios

Realizado ao longo de quatro anos, com recursos próprios, *A vizinhança do tigre* (2014) marca a trajetória cinematográfica de Affonso Uchoa. O diretor afirma ter decidido “fazer um filme sobre a distância vencida pelo cinema” (Uchôa, 2014), referindo-se ao abismo social e simbólico entre sua vivência periférica e o universo universitário. Enquanto estudante de Comunicação Social na UFMG, Uchoa sentia-se isolado em um ambiente majoritariamente branco, de classe média, composto por estudantes oriundos de colégios particulares da região centro-sul de Belo Horizonte. Essa vivência evidenciava a exclusão da população negra e periférica dos espaços de formação e fruição cultural. Inserido nesse contexto acadêmico, ele passou a acessar bens culturais aos quais muitos jovens da periferia não têm acesso ou não se sentem pertencentes. Seu cinema busca justamente reverter essa lógica, aproximando-se das experiências de vida das periferias, gesto que se repete em *Arábia* (2017), codirigido com João Dumans, e no média-metragem *Sete anos em maio* (2019).

Na entrevista realizada para nossa pesquisa, o diretor compartilha sua insatisfação com a realização de seu primeiro filme, *Mulher à tarde* (2010), ao mesmo tempo em que essa mesma insatisfação trouxe-lhe à percepção questões sobre o seu processo enquanto diretor em formação: “eu fiz o filme se agarrar em estímulos cinematográficos e heranças de outros cineastas, que eram mais uma vontade minha, como diretor, de pertencer a um determinado estilo de cinema, do que de fato entender que aquele estilo era orgânico e vinha dos personagens” (Uchôa, 2021, informação verbal). E, a partir de sua observação sobre seu próprio processo com a realização cinematográfica, ele passa a compreender o cinema que desejava fazer:

queria que o filme fosse a oportunidade de gente pobre estar no cinema, sem ser subalterno. Queria que as pessoas fizessem o papel delas mesmas, porque me incomodava muita gente fingindo de periférico no cinema, a minha resposta nesse incômodo era de buscar uma verdade, uma autenticidade na representação e isso passava pelo fato das pessoas se desafiarem a ser elas mesmas, mostrarem algo que elas tenham intimidade. [...] Eu queria fazer um filme completamente num regime não industrial, sozinho, ou com uma equipe pequena, sem equipamento de luz, sem maquinário, sem direção de arte, um filme em que eu pudesse ter uma estrutura que me permitisse conviver com as pessoas, que me permitisse estar mais próximo delas e que eu não usasse o arsenal do cinema como algo intimidatório. E eu queria que, com isso, o cinema fosse mais simples, um cinema mais cotidiano, que desse para fazer todo dia se precisasse, e quando você mexe com muito equipamento, não pode ter equipamento todo dia a sua disposição, porque é caro e o custo te restringe [...] eu queria que a minha ideia surgisse do meu encontro com elas, eu não queria exigir que elas se encaixassem nas minhas ideias prévias, eu queria encontrar pessoas e com elas ter ideias para fazer um filme juntos, para fazer um filme com elas (Uchôa, 2021, informação verbal).

Essa fala de Affonso Uchôa, quase um manifesto por um cinema comunitário, expressa como o modelo de produção industrial, assim como toda sua grande estrutura, pode ser excludente e distante da realidade social de muitos. Movido por esse desejo de fazer filmes que fossem mais próximos da população periférica e trabalhadora, o diretor inicia as gravações de seu segundo filme, *A vizinhança do tigre* (2014), realizado no bairro Nacional, em Contagem (MG), entre 2009 e 2013. Falando o do processo de criação e realização do filme, ele conta ter proposto

para alguns amigos de filmá-los, falei que queria fazer um filme e não tinha ideia, não tinha roteiro e só queria filmá-los algumas vezes no seu dia a dia, aí eu perguntei para cinco amigos e só três toparam. [...] Comecei o filme sem roteiro, e filmei por muito tempo, de sete a oito meses, [...] com abordagem observacional. Eu estava numa onda muito discreta, sem intervir muito e com o desejo de me aproximar dessas pessoas, de criar uma constância, um cotidiano de filmagem em que elas entendessem que era algo que faríamos juntos. E de criar, com isso, uma intimidade nossa, sobretudo deles, com o fazer cinema com o ser filmado (Uchôa, 2021, informação verbal)

O diretor, então, que vinha realizando imagens com atitudes mais documentais, mais observativas, descreve como aconteceu a inserção das proposições das situações ficcionais e como ela funcionava na prática:

Me desafiei a escrever. Foi aí que começou a minha parceria com o João [Dumans], escrevi essas escaletas, a escaleta como um todo é um roteiro. Eu escrevi as biografias, como se fossem rubricas, súmulas gerais dos personagens [...]. Depois desse texto sobre cada personagem, eu colocava uma lista de situações, uma lista de cenas, só a situação e, às vezes, esboçava um ou outro diálogo, mas não tinha muito detalhe. A partir disso, eu voltei ao *set* [...]. Esse documento foi a base de filmagem até 2012, quando eu terminei de filmar, eu usava esse documento como um guia, mas não era um guia rígido, porque eu filmei cenas que não estavam ali, que a gente criou na hora, e algumas daquelas que eu tinha escrito também não filmei. Era um mapa de percurso, mas não era uma rota fechada. A partir daí, mudou a minha abordagem, passei a ser propositivo, mas de uma proposição que dependia deles para ser completa. Nunca foi uma direção e texto totalmente fechado em mim mesmo. Em algumas cenas eu propunha a situação para eles performarem, como a cena do duelo de espetos, que não estava no roteiro. [...] tem momentos que eu só forneço a situação e risco o fósforo para a performance acontecer e vou dando alguns elementos para eles pirarem em cima, e tem cenas que eu vou guiando mais. (Uchôa, 2021, informação verbal).

Affonso destaca que a partir da mudança de abordagem na realização é que o filme começou a tomar forma, ao ser mais propositivo e ao contar também com a proposição dos atores-personagens, o diretor abre espaço ao *outro* no seu processo de criação. A autoria do filme passa ser compartilhada e, sendo um processo coletivo de criação, é inútil tentar identificar as contribuições pessoais de cada indivíduo,

pois todos são atravessados por múltiplas influências culturais e ideias compartilhadas. Cecília Salles (2017), que propõe um novo entendimento de autoria, afirma que autoria de uma obra não se localiza em um sujeito isolado, mas emerge das interações entre os envolvidos no processo criativo. Essa autoria é “distinguível”, ou seja, mantém traços individuais, mas “não separável”, pois é formada nas trocas e nos diálogos com os outros. Assim, a criatividade se dá em uma dinâmica relacional e histórica, marcada por conflitos, colaborações e negociações. Essa forma de realização, que é mais compartilhada e descentrada de um único sujeito, valoriza os vínculos e interdependências que sustentam a criação coletiva ao longo do tempo. Assim, a criação pode ser vista “como um processo de transformação (Gesto inacabado), que se alimenta e troca informações com seu entorno, em outras palavras se apropria do mundo que a envolve” (Salles, 2017: 41).

O cinema latino-americano de Víctor Gaviria³ e Luis Ospina⁴ foram referências importantes para Uchôa, conforme declarou na entrevista. Os trabalhos dos cineastas filipinos Brillante Mendoza e Lav Diaz e o filme *The cool world* (1963), de Shirley Clarke, também são citados por ele. Essas referências demonstram como as realidades periféricas são levadas em consideração em seu pensamento cinematográfico.

Em *A vizinhança do tigre* (2014), os aspectos do documentário parecem sobressair em relação ao trato ficcional existente na narrativa. O filme acompanha o cotidiano de jovens que residem no bairro Nacional, em Contagem (Minas Gerais) e “que precisam domar o tigre que mora dentro deles”. São eles: Juninho (Aristides de Souza), Eldo (Eldo Rodrigues, “*In memoriam*”), Adilson (Adilson Cordeiro), Menor (Maurício Chagas) e Neguinho (Wederson Patrício). A narrativa é tecida por meio dos encontros entre esses jovens, o que nos possibilita acompanhar suas micro trajetórias dentro de suas casas e nas ruas do bairro. Dentre eles, acompanhamos

3. Podemos identificar que o processo de criação de Uchôa se aproxima do trabalho desenvolvido por Víctor Gaviria em *Rodrigo D: No futuro* (1990)[#]. Conforme Maria Alzuguir Gutierrez (2016) em seu artigo “Rock, apatia e violência”, no qual analisa como os filmes *Rodrigo D: No futuro* (1990) de Víctor Gaviria e *¿Cómo ves?* (1985) de Paul Leduc se aproximam do neorealismo ao retratarem momentos concretos da vida com uma dramaturgia rarefeita, sendo obras focadas no cotidiano das personagens, assim como ocorre em *A vizinhança do tigre* (2014). Segundo Gutierrez, embora os filmes se afastem das abordagens sociológicas e do projeto de construção de uma identidade nacional-popular típica do cinema moderno latino-americano, elas mantêm o compromisso com a experimentação estética e a investigação do real. E que há um movimento simultâneo de retorno e renovação guiado por um interesse genuíno pelo *outro* — ou pelo “próximo”, nos termos do neorealismo. Sobre o processo de criação de *Rodrigo D*, a autora menciona que o filme nasceu de uma crônica lida por Víctor Gaviria enquanto buscava inspiração para seu primeiro longa. Inicialmente, o roteiro focava na figura central de Rodrigo e usava voz *over* para expressar seus pensamentos. No entanto, após meses de pesquisa com jovens da periferia de Medellín, novos personagens foram incorporados e a narração foi substituída pelas letras de rock.

4. Luis Ospina foi uma figura central do chamado Grupo de Cali (ou *Caliwood*), movimento que renovou o cinema colombiano a partir dos anos 1970. Atuando junto a artistas como Carlos Mayolo e Andrés Caicedo, Ospina desenvolveu uma produção marcada pela crítica social, pelo humor ácido e pela mistura de ficção e documentário. Em Cali, ele encontrou um ambiente fértil de experimentação cultural, no qual sua obra pôde dialogar com a cidade, retratando seus contrastes, desigualdades e vitalidade artística. Sua filmografia, profundamente enraizada no contexto caleño, tornou-se referência por desafiar convenções cinematográficas e refletir a vida urbana e política da região. Essa relação de um olhar endógeno do cineasta sobre a realidade de seu território é semelhante à abordagem dos cineastas Adirley Queirós e Affonso Uchôa.

Juninho que, de algum modo, conduz a narrativa levando para ela a carga dramática. Juninho recebe uma intimação. Ele trabalha como servente de pedreiro, tem uma dívida e já foi preso. Sua mãe, preocupada com a vida que o filho leva, faz orações, benze o copo de água para o filho beber. Juninho pinta as unhas da mãe e promete melhorar de vida. Ao final do filme, ele deixa uma carta à mãe, dizendo que está partindo do bairro em busca de algo melhor. Ao observarmos a estrutura narrativa rarefeita da obra, é possível identificar que é a montagem que dá o caráter híbrido do filme.

Outro personagem muito presente é Neguinho, um adolescente brincalhão que, junto com seu amigo Menor, fazem muita “zueira”, como passar corretivo na cabeça e fazer paródias de músicas. As cenas entre Neguinho e Menor são mais performáticas, nota-se que há certos improvisos e situações que surgem no momento da gravação e nos chama atenção a cena em que vão pegar mexerica e fazem uma “guerrinha” com as frutas. Outras cenas que se destacam são quando os dois personagens brincam com uma réplica de arma e quando parecem disputar quem é o mais “vida louca”, quem tem o corpo mais marcado por cicatrizes. No diálogo de Juninho e Neguinho, percebemos essa disputa: “Tenho uma bala alojada aqui” e aponta para a perna, ao que Neguinho responde: “você só tomou isso aí?”, e mostra sua cicatriz no tórax: “A minha é mais doida”. Tais relatos podem trazer vivências verídicas ou inventadas no contexto da performance para a câmera.

Os corpos dos personagens carregam as marcas que comunicam suas vivências, suas experiências de vida traumáticas, assim como os personagens de *Branco sai, Preto fica* de Adirley Queirós, que também estreou em 2014. Essas memórias trazidas no corpo dão aos filmes uma carga documental, e há cenas que apresentam uma atitude documental, que emulam um olhar etnográfico como a cena em que Juninho trabalha como servente de pedreiro, e as sequências de Shokito em sua casa.⁵

Os diretores Affonso Uchôa e Adirley Queirós são oriundos de regiões periféricas e, por meio do acesso à educação e à universidade, conseguiram se inserir no campo do cinema. Essa trajetória formativa lhes conferiu uma dupla perspectiva: um olhar interno, íntimo e familiar com relação ao território periférico de onde vieram, e um olhar externo, adquirido através da formação acadêmica e da inserção no circuito artístico-cultural. A articulação entre esses dois pontos de vista produz uma forma particular de alteridade — um distanciamento crítico que permite observar o próprio meio com certo grau de estranhamento. Trata-se de um deslocamento de olhar que se aproxima, em alguma medida, da perspectiva antropológica, ao tornar visível o que, por sua proximidade, muitas vezes passa despercebido.

Branco Sai, Preto Fica (2014) de Adirley Queirós, também opera entre a construção de uma trama ficcional, juntamente com a estratégia do cinema documental. Na construção ficcional, temos a missão intergaláctica de Dimas Cravalanças, detetive que vem do ano de 2070, e sua viagem ao tempo presente para colher provas

5. Conforme Denise Vieira, diretora de arte do filme, a casa dos personagens foi criada e dressada para o filme, tanto o porão bunker do Marquim, como a casa próxima ao metrô do personagem Chokito.

necessárias contra o Estado e assim fazer justiça às populações negras e periféricas; já a abordagem documental é ancorada nas cenas de memória do baile *black* na Ceilândia (DF), onde Shokito e Marquim, performam dois sobreviventes da operação repressora e violenta, relatam a ação policial ocorrida no baile em 1986, dando a ordem: “Branco sai, preto fica”. Em algumas cenas vemos as fotos do baile, e de como fora aquele dia do incidente que levou à amputação da perna Shokito e deixou Marquim do Tropa na cadeira de rodas. Adirley lança mão dessas estratégias de abordagem do documentário para abordar o racismo e a violência policial institucionalizada pelo Estado, o filme não deixa claro se o acontecimento narrado pelos personagens é verídico. Em entrevista, o diretor declara: “É tudo inventado (...) a gente fez várias tentativas, desde botar uma câmera num estúdio e pedir para contar uma história real. O Shokito era o mais ator de todos, aquela perna mecânica dele não tem nada a ver com o filme, ele perdeu a perna jogando futebol” (Queirós, 2021, informação oral). Marquim, em entrevista para nossa pesquisa relata ter sofrido um acidente em 1988, que o deixou na cadeira de rodas. Dessa forma, os atores emprestam seus corpos, performando uma memória inventada e crível dentro do contexto social em que vivem para representar uma dor coletiva e as opressões vividas pela população negra e periférica.

Assim, tais fábulas cinematográficas forjadas pelos cineastas se alinham à noção de imagem fábula desenvolvida por Deleuze, que a partir do conceito de fabulação de Bergson, é compreendida como derivação política e ficção coletiva minoritária. Para Deleuze:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que sempre é a dos amos e dos colonizadores, mas a função fabuladora dos pobres, que dá ao falso a potência que o converte numa memória, numa lenda, num monstro. (...) não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo que virá. (Deleuze, 2013: 183).

Em um gesto contra a verdade dos dominantes, vemos Marquim construindo uma bomba sonora contendo as músicas e vozes da periferia, sendo muito potente, capaz de explodir com o centro do poder, representado pelo Eixo Monumental em Brasília. Por meio dessa metáfora, compreendemos o poder que emerge da representação desses sujeitos historicamente marginalizados. E, a última coisa que vemos em *Branco Sai, Preto Fica* é uma cartela escrito “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, assinada com local (Ceilândia) e data (Jan/14). Tal frase sintetiza essa busca por uma representação pela perspectiva endógena, não mais contada pela *voz do saber*,⁶ mas pela *voz da experiência*.

6. Para Bernardet (2003: 16), a *voz da experiência*, se refere à voz dos entrevistados: “prosódia dos entrevistados e seus sotaques são diversos [...]. Os entrevistados falam do que conhecem: sua vida, os motivos que os levaram a deixar o Norte e a procurar trabalho em São Paulo, as condições de vida e o emprego na construção civil ou na indústria”; a *voz do saber*, que se refere à voz do locutor. Trata-se de “uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos, voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e se enquadram na norma culta” (Bernardet, 2003:16). Compreendemos que a voz do saber está associada à voz da direção dos filmes.

Ao longo da história do cinema de não-ficção, a presença do *outro*, considerada como ator-social, é apresentada como amostragem de uma tese sociológica, estando muitas das vezes a serviço de um pensamento científico, buscam explicar uma série de problemas sociais a partir da dialética particular/geral. Para Bernardet, os documentários⁷ que tomam o *outro* como amostragem, não são compreendidos como a expressão do povo, “e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” (Bernardet, 2003:9). Conforme a filosofia levinasiana, o *outro*, situado em uma relação ética, permanece como *outro*, e não é reduzido a um objeto de puro conhecimento. Quando um cineasta filma, aborda, entrevista o *outro*, seria mais ético deixar evidente o caráter assimétrico dessa relação de poder entre quem filma e quem é filmado, “assegurando a singularidade e unicidade da subjetividade do sujeito” (Ribeiro, 2015:13).

Para Adirley, a relação à construção dos personagens, com os atores não profissionais, ela ocorre pela aproximação com os atores, conforme narra na entrevista ao relembrar do impacto de seu primeiro filme *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), vindo de um contexto distante das artes, era visto como “o cara da bola”. O sucesso inesperado gerou grande atenção da mídia, mas também um estranhamento por parte de quem não o reconhecia como alguém do mundo das artes. Ele destaca que seu ingresso no cinema se deu por meio da aproximação com pessoas da periferia: “Quando eu comecei a andar na rua com a câmera, era muito a questão da aproximação, as pessoas se aproximavam. Então tudo foi uma aproximação” (Queirós, 2021, informação oral). Já havia uma aproximação de pessoas que ele admirava, como Marquim e Jamaika, ícones do rap na Ceilândia. A relação deles era de convivência cotidiana, sem hierarquia. Outras aproximações vieram pelo grupo Ceicine, que surgiu como um espaço para discutir cinema popular e marxista a partir da realidade periférica. Adirley critica a forma como discursos do feminismo e do marxismo, vindos da academia, quando chegavam à periferia, muitas vezes ignoravam o corpo e a vivência periférica, sendo mediados por olhares de classe média. Para ele, o cinema sobre a periferia geralmente é interpretado de fora, dificultando que se acesse o que emerge daquele campo. Assim, o processo criativo era orgânico: os personagens surgiam naturalmente entre amigos, sem casting formal, movido por uma intensa vivência de rua, leitura e troca de ideias: “não existia escolha dos personagens, aquela pessoa que era mais massa entre os amigos, virava ator”. (Queirós, 2021, informação oral).

7. Bernardet, em *Cineastas e a imagem do povo* (1985), ao abordar as problemáticas em torno da representação do *outro* como objeto de amostragem de uma tese sociológica, exemplifica tais questões com os seguintes documentários: *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirzman, *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do futebol* (1965), de Maurice Capovilla, *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, *Greve* (1979), de João Batista de Andrade, entre outros.

O território fabulado pela comunidade: entre poéticas e as redes de criação

Nos filmes de Adirley Queirós, a Ceilândia protagoniza e tece as narrativas de seus personagens, tornando-se uma espécie de epicentro daquele universo apresentado em filmes. Para além de um ambiente político, a Ceilândia torna-se uma fábula e por meio de um dispositivo que produz ficção, é que os aspectos etnográficos emergem nos filmes ou, conforme o cineasta afirma, “eu faço uma etnografia da ficção”. A partir dessa fala do diretor compreendemos como ele pensa sua poética, conforme pontua Manuela Penafria em entrevista:

(...) se estamos a procurar o pensamento e a poética do cineasta, independentemente de ser ou de não ser teoria, isto estará nos filmes mais do que na escrita. O problema é que eu acho que nós não temos vocabulário para escrevermos sobre os filmes. Eu costumo dar um exemplo: aquela espécie de campo/contracampo de Ingmar Bergman em *Persona* (1966), como que se chama aquilo? Que nome é que damos àquilo? Não é propriamente um campo/contracampo. Falta-nos vocabulário ou temos que inventá-lo. São duas maneiras de pensar completamente distintas. (Leites *et al*, 2020:9).

Adirley inventa uma expressão para sua forma de filmar que podemos identificar em suas diferentes obras, tornando tal gesto um traço autoral do cineasta. Em seu mais recente trabalho *Mato seco em chamas* (2022), codirigido com Joana Pimenta, acompanhamos a narrativa das Gasolineiras de Kebrada, um grupo de mulheres que em um pequeno lote localizado na favela do Sol Nascente, região periférica do Distrito Federal, produzem e distribuem gasolina como moeda de troca para sobreviver em um mundo rodeado de conflitos. O filme apresenta planos longos das mulheres produzindo e distribuindo gasolina, como também a sequência de uma motocicleta realizada para a campanha eleitoral de Andréia, candidata a deputada pelo Partido do Povo Preso, tais cenas exprimem essa poética da “etnografia da ficção” de Adirley. Essa forma de representar os corpos periféricos busca um deslocamento da indexação do sujeito à sua realidade social. Assim, abre-se uma realidade outra produzida pelo trato ficcional da obra.

Para o diretor Affonso Uchôa, que considera *A Vizinhança do Tigre* (2014) uma obra ficcional, reflete sobre a existência do gesto documental no filme e pontua o aspecto de uma estrutura narrativa instável:

Registrei como ficção (...) para valorizar o trabalho de criação cinematográfica que os meninos e eu tivemos. (...) E acho ótimo que chamem de híbrido, de doc-fic, meio do caminho, mistureba, o que quiser chamar, porque é justo, o filme tem elementos documentais, tem uma abordagem documental, tem até mesmo uma ética documental na sua realização, mas tem um trabalho ficcional, tem um *desejo de ficção*, que não é super elaborada, refinada ou feita nos padrões norte-americanos, mas é uma ficção. (Uchôa, 2021, informação verbal).

Consideramos que a atitude documental prevalece nas duas obras aqui examinadas e, importando o vocabulário do universo musical, poderíamos entender o gesto documental como uma tônica mais ressonante, ou mesmo como uma base rítmica que determina um gênero — um *funk*, por exemplo. Podemos *samplear* trechos de Bach para dar o ornamento melódico, mas ainda a reconhecemos como funk. Assim, podemos considerar os aspectos ficcionais como um ornamento, não sendo apenas um trato criativo ao fazer documental, mas que se figura como discurso estético-político, com uma carga afetiva gerada pelo sentido de pertencimento do cineasta, produzindo uma representação para além dimensão sociológica. Há também a noção de que esse aspecto ficcional das obras, seria reivindicação ao “direito à ficção”, ou mesmo à ficção reparadora. Conforme Aumont,

O cinema ajudaria a pensar na fabricação de uma sociedade ideal, de uma comunidade de humanos que, pelo menos em certa medida, escaparia às mesquinharias, aos limites, às asperezas da verdadeira sociedade, da exploração ou da tirania. Em suma, existe sempre um desejo de utopia no pensamento ideológico dos cineastas. (Aumont, 2012: 120).

Affonso e Adirley, mencionam que a produção de uma obra cinematográfica de ficção é algo pertencente à elite econômica. Segundo Adirley:

Pela falta de material de cinema, o hibridismo se impõe. Geralmente, você propõe uma ficção, que nunca vai se concretizar, porque nós não somos uma indústria, um comércio, falando de uma ideia materialista. Não tem esse suporte material, então o hibridismo vem de invenções, essa falta gerava o hibridismo. (Queirós, 2021, informação verbal).

Adirley Queirós, que inicialmente havia realizado filmes classificados como documentário, explica sua relação com esse fazer cinematográfico como sendo “muito intuitivo, como um documentário pra mim é, por isso que eu digo que sempre fiz documentário, neste sentido clássico, para mim era intuitivo” (Queirós, 2021, informação verbal). E continua:

Pra mim a gente fabulava (...) e depois pegava um aspecto real para fazer o filme, porque me interessava contar o aspecto real, contar a Ceilândia. Gostava de falar do ambiente das minhas histórias, gostava daquelas pessoas vendendo pamonha, passando em frente da câmera. A minha *mise-en-scène* era a busca disso, eu podia cortar se quisesse, eu deixava isso acontecer, deixava o tempo fluir para aquele lugar. Esses personagens, então, tinham uma clareza, porque a gente conversava muito, de como a gente queria que esse personagem fosse, qual o ideal desse personagem. O meu mundo e o mundo dele vinham para a cena (Queirós, 2021, informação verbal).

Adirley Queirós descreve também seu processo de realização, confidenciando que ele parte de sua relação com os espaços da Ceilândia, da observação, por parte do cineasta, dos locais e da dinâmica daquele espaço. Só depois ele filmará. De acordo com Queirós,

O aspecto real aparece, (...) quando você o enquadra, nenhuma ficção chega perto. Se você tem domínio do espaço do real, você domina a maior ficção do mundo, e eu dominava isso. Se eu fosse filmar ali, negócio muito tempo, fico dias ali. Então parece que eu cerquei o espaço, mas nunca houve isso. Aí os caras começaram a me ver como o cara do cinema. Os caras mesmo falavam para não passar ali, porque o cara do cinema estava filmando. Então, nunca foi planejado, mas eu estudo os lugares que eu vou, porque eu moro aqui, eu caminho pela cidade, até hoje, no mínimo uma hora e meia por dia, pela cidade, por lugares que eu não imaginava que tinham na cidade. (Queirós, 2021, informação oral).

Desse modo, não há um platô que delimitará o que é o espaço do *set*, separando-o do mundo. O “controle” pela estabilidade das gravações ocorre de modo comunitário, as pessoas sabem que ali está acontecendo uma gravação, que é melhor não passar perto ou é melhor evitar fazer barulho, falar alto, etc. Há reconhecimento e respeito pelo trabalho do diretor naquele território, sendo ele “de dentro”, não há desconfiança de quem ele seja, assim como ocorre com Adirley Queirós, que filma a Ceilândia (DF), e de Affonso Uchoa, que filma o bairro Nacional. Esses cineastas vivem (ou viveram) por longa data nesses territórios e filmaram personagens desses lugares, havendo um vínculo afetivo com esse espaço, essas pessoas, esses personagens reais, o qual forma uma comunidade.

Para além da dimensão afetivo-relacional estabelecida no fazer cinematográfico dos filmes examinados, podemos observar que esse senso de comunidade é responsável pelo caráter híbrido das obras. Ou seja, a relação de confiança entre as partes resulta numa performance que é guiada pelo diretor e suas proposições dramáticas, mas há também uma criação do ator-personagem elaborada em conjunção com suas memórias e subjetividades. A performance sustentada pela lógica da incerteza seria o cerne do projeto poético dos processos filmicos aqui examinados.

Considerações finais

Conforme o compartilhamento dos cineastas sobre seus processos de criação, podemos verificar uma organicidade na construção dramática, que é construída pela conjunção de uma proposição inicial feita pelos diretores aos atores-personagens, que possuem um vínculo com o território (espaço) filmado. Por meio da relação de confiança atribuída tanto pelo olhar endógeno, quanto pela abordagem desses cineastas, permite que a inventividade narrativa advinda das performances dos atores-personagens, resulte numa reivindicação pelas vias simbólicas do “direito à ficção”, sendo isso uma forma de romper com as representações problemáticas

perpetuadas pelas narrativas hegemônicas, em que os *outros* eram representados em contextos marginalizados, enfatizando as mazelas e os preconceitos que sofrem na sociedade.

Compreendemos que a noção em torno do “direito à ficção”, articulada ao ato de ficcionalizar, cria narrativas que podem contribuir no processo curativo às feridas coloniais. Umberto Eco diz não desejar propor que “os passeios pelos bosques da ficção” sejam um remédio para as grandes tragédias de nosso tempo. Entretanto, esses passeios habilitam o entendimento dos mecanismos pelos quais a ficção é capaz de moldar a vida. Para Eco, a ficção tem a mesma função dos jogos, pois “é brincando que as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente” (Eco, 1994:137). Nesse sentido, compreendemos o caráter pedagógico da ficção que, pela sedução narrativa, cativa mais seu público pela empatia, pelas emoções (*pathos*) e, além de atingir nossos desejos inconscientes, opera de modo diferente à retórica discursiva (*logos*), relacionada à razão, que possui suas limitações ao abordar assuntos mais subjetivos e sensíveis.

Ao examinarmos os processos de criação de Uchôa e Queirós, por meio de seus relatos, foi possível vislumbrar os pressupostos estéticos e políticos que sustentam e elaboram suas poéticas, sendo portanto, um ato teórico em torno do fazer cinematográfico. Ambos os diretores possuem uma formação dedicada ao cinema e ao audiovisual, possuindo referências que se materializam em suas obras e os aproximam de outros cineastas que produzem fabulações a partir de seus territórios.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2012). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Bernardet, J. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Eco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Deleuze, G. (2013). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Gomes, J. (2017) Mas tinha que respirar. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/mas-tinha-que-respirar/>
- Gutierrez, M. A. (2016). Rock, apatia e violência. In: *Significação*, V. 43 N. 45. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/103444/116782>.
- Leites, B.; Baggio, E.; Carvalho, M. (2020) Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. *Intexto*, n. 48, p. 6–21: Porto Alegre. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>.
- Machado, A. (2011). Novos territórios do documentário. *Doc On-line*, n.11:5-24. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf.

- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2012). Introdução ao documentário. Campinas: Papirus.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação, Revista De Cultura Audiovisual*, v. 39, n.37:10-30. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766001002.pdf>.
- Mombaça, J (2021). *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Penafria, M. et al. (2016). Nota introdutória. *Ver, ouvir e ler os cineastas: Teoria dos Cineastas Vol. 1*. Covilhã: UBI.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- Ribeiro, Luciane M. (2015) *A subjetividade e o outro: Ética da Responsabilidade em Emmanuel Levinas*. São Paulo: Ideias & Letras.
- Salles, C. S. (2023) *Crítica de Processo e Teoria de Cineastas. Por uma teoria compartilhada: ideias, processos e práticas de cineastas.* / Andréa C. Scansani e Jamer Guterres de Mello (orgs.). Cachoeirinha: Fi.

Filmografia

- A Vizinhaça do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa.
- Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós
- Mato seco em chamas* (2022), de Adirley Queirós e Joana Pimenta