

# UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

O corpo e a mise-en-scène em A Vizinhança do Tigre

Autor: Evandro Silva de Freitas Orientadora: Dra. Amaranta Emília Cesar dos Santos

Cachoeira – BA 2015

## **EVANDRO SILVA DE FREITAS**

O corpo e a mise-en-scène em A Vizinhança do Tigre

Monografia apresentada como prérequisito para conclusão da Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Orientadora: Amaranta Emília Cesar dos Santos

## **EVANDRO SILVA DE FREITAS**

Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado O CORPO E A MISE-EN-SCÈNE EM *A VIZINHANÇA DO TIGRE*, apresentado como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em 19 de maio de 2015, defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo assinada:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Amaranta Emília Cesar dos Santos Orientadora Cinema e Audiovisual – UFRB

Prof. Dr. Danilo Marques Scaldaferri Cinema e Audiovisual – UFRB

\_\_\_\_\_

Ms. Bruno Saphira Ferreira Andrade Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – UFBA



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a professora Amaranta Cesar pela orientação desta monografia; a Pró-Reitoria de Políticas Afirmativas e Assuntos Estudantis – PROPAAE por meio de seu Programa de Permanência Qualificada – PPQ; a Cyntia Nogueira por ter me indicado os primeiros passos desta pesquisa; ao Cineclube Mário Gusmão e colegas cineclubistas, por toda a dedicação em torno dos filmes e debates; ao corpo docente do Curso de Cinema e Audiovisual; a Manuela Muniz por sua presença; aos amigos, encontro pelo cinema.

#### **RESUMO**

## O corpo e a mise-en-scène em A Vizinhança do Tigre

Dentre a produção recente do cinema brasileiro, uma parcela relevante de filmes se destaca por promover um aparente esmaecimento das fronteiras entre o filme ficcional e o documentário. Suas estratégias de escritura solicitam do espectador uma acuidade de recepção que supere perspectivas concorrentes entre a representação e o real, o verossímil e o referente - a ficção e o documentário. A questão é de compreendermos o tipo de relação que os filmes produzem para sua escritura, bem como o engajamento que propõem ao espectador e ao mundo. Para tanto, surge a pergunta: ao promoverem a interrelação entre os domínios da ficção e do documentário, como e quais são os procedimentos adotados por estes filmes para sua realização? Como articulam matéria sonora e imagética para formular um regime de representação do qual emerge o real sob forma de experiência? Buscaremos respostas para a questão partindo da análise do filme A Vizinhança do Tigre (Affonso Uchoa, MG, 2014, 94'), em que, segundo a tríade tomada / mise-en-scène / espectador, identificaremos como os diferentes sujeitos envolvidos na escritura fílmica atuam e se relacionam sob a perspectiva do jogo, fundando assim, uma mise-enscène documentária.

Palavras-chave: documentário / mise-en-scène / corpo

#### **ABSTRACT**

The body and the mise-en-scène in A Vizinhança do Tigre

Among the recent production of brazilian cinema, a significant portion of film stands out for promoting an apparent fading of the boundaries between the fictional and the documentary film. His writing strategies ask the viewer an acuity reception that surpasses competing perspectives between the representation and the real, believable and the referent - fiction and documentary. The point is to understand the type of relationship that the films produced for his writing as well as the engagement proposing the viewer and the world. Therefore, the question arises: to promote the interrelationship between the areas of fiction and documentary, how and what are the procedures adopted by these films for their achievement? They articulate sound matter and imagery to formulate a representation system which emerges in the form of real experience? Seek answers to the question based on an analysis of the film A Vizinhança do Tigre (*The Hidden Tiger*, Affonso Uchoa, MG, 2014, 94 '), in which, according to the triad socket / mise-en-scène / spectator, identify how the different subjects involved in the filmic writing act and relate from the perspective of the game, founding thus a mise-en-scène documentary.

**Keywords:** documentary / mise-en-scène / body

# Sumário

1.	INTRODUÇÃO	8
2.	OS FILMES E AS FRONTEIRAS	11
4	2.1 MAS JÁ QUE HÁ DOCUMENTÁRIO, QUE SEJA DOCUMENTÁRIO	17
4	2.2 NOTAS SOBRE A <i>MISE-EN-SCÈNE</i>	21
	2.2.1 MISE-EN-SCÈNE FICCIONAL	22
	2.2.2 MISE-EN-SCÈNE DOCUMENTÁRIA	25
3.	O CORPO EM JOGO: ANÁLISE DE <i>A VIZINHANÇA DO TIGRE</i>	28
	3.1 AO NÍVEL DO ROTEIRO	32
	3.2 AO NÍVEL DA TOMADA	38
•	3.3 ESPECTATORIALIDADE E ENGAJAMENTO	48
4.	CONCLUSÃO	58
5.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61

## 1. INTRODUÇÃO

Em outubro de 2014, na cidade de Cachoeira/BA, um amigo e eu ministrávamos oficinas de realização de *webdocumentário* junto a jovens de 13 a 17 anos. Ao início das atividades buscávamos mapear quais filmes constituíam o repertório destes jovens, identificando se haveriam, ali, alguns documentários. A repercussão entre eles foi consensual: poucos assistiram a documentários por se tratarem de "filmes chatos". Animado com a possibilidade do debate, o amigo que me acompanhava os questionou de o porquê serem chatos os documentários. Eis que Antônia, participante de aproximadamente quinze anos de idade, nos disse algo assim¹:

 Documentários são chatos porque as pessoas só ficam falando, não tem história, não tem *interpretação*.

Apesar de Antônia ter nos demonstrado se referir a documentários mais específicos da tradição – como os de entrevista – sua fala opera uma classificação radical sobre os filmes que assistira até então, colocando de um lado os ficcionais, logo os *interpretados*, e em outro os não-ficcionais, *não-interpretados*. Para ela e seus colegas, a distinção entre ficção e documentário pode fundamentar-se na qualidade estética (escolha) da *mise-en-scène*: na primeira categoria um ator interpreta – ou representa – um personagem em determinada ação; na segunda, alguma pessoa expressa sua opinião sobre algum assunto ou sua própria vida.

Considerando a informalidade do contexto de oficina, nos interessa o fato de que Antônia realizara uma distinção para os filmes fundada em sua percepção de maior ou menor encenação dos corpos filmados na tela, uma produção de sentido sobre os filmes que os reinventa durante o ato de recepção. Colocando em outros termos, a jovem reorganizou os parâmetros que distinguem de gêneros que ficção e documentário

Imaginando que Antônia não perdera – ainda – sua inocência perante a imagem e as relações de poder que a constituem, convém denotar a atualidade de sua espontânea proposição: discutir os regimes de produção de sentido, seja do documentário, seja da ficção, analisando o papel que o corpo exerce em ambos os

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Oficinas realizadas durante o V Cachoeiradoc – festival de Documentários. A frase de Antônia não foi registrada em material audiovisual, constituindo-se portanto, como memória relatada pelo autor.

regimes, sendo que por "corpo" devemos compreender uma categoria que relaciona os sujeitos que filmam os filmes, os que são filmados nos filmes, e os que assistem aos filmes. O resultado inesperado deste encontro filmado é o que chamamos por cinema. No mesmo dia em que ouvira o enunciado transformador de Antônia, assisti em uma sala de cinema à *A Vizinhança do Tigre*, filme objeto de nossa pesquisa.

Em A Vizinhança do Tigre as bordas de definição se tornaram mais confusas. Tal gesto já vinha sendo apresentado em filmes dos últimos anos, como O céu sobre os ombros, A cidade é uma só?, Esse amor que nos consome e, um pouco mais anteriormente, com Jogo de cena (2007) e Moscou (2009). O filme nos apresenta cinco jovens que buscam superar as dificuldades em um ambiente hostil, levando a vida em meio à violência, trabalho e diversão. São situações eventuais, sem indícios contundentes de quando os atores se apresentam sob a via de interpretação ou pela expressão do relato pessoal. Os corpos assim passam a representar espaços de fissuras entre a experiência da ficção e a do documentário. O presente trabalho parte da inquietação surgida da ocasião de recepção do filme para compreender como as contaminações recíprocas entre os gêneros têm contribuído para a produção de efeitos de sentido peculiares na produção cinematográfica brasileira mais recente.

Nos esforçamos em não imprimir para *A Vizinhança do Tigre* uma indexação de gênero *a priori*, evitando qualquer tipo de identificação que promova expectativas quanto aos seus efeitos. Esta postura responde às questões que o próprio filme levanta, relacionadas com a desestabilização de fronteiras ontológicas entre os gêneros. Entretanto, foi na teoria do documentário onde encontramos categorias analíticas que nos permitissem abordar, além dos procedimentos de linguagem e produção da imagem, a própria presença em cena do corpo compartilhada entre sujeitos no momento da tomada. Temos Jean-Louis Comolli como autor de referência para a pesquisa.

No capítulo "Os filmes e as fronteiras" levantamos alguns dos problemas que gravitam em torno da distinção entre documentário e ficção. A partir deste debate podemos entender melhor a discussão teórica que se dedica ao caso – que em maior ou menor grau trabalham o tema sob a metáfora da fronteira – e delimitar os filmes com os quais *A Vizinhança do Tigre* estabelece relações de semelhança quanto à escritura e engajamento do espectador. Nesta etapa realizamos breve análise de *Iracema: uma transamazônica* como um primeiro caso de interrelação entre cinemadireto e cena teatral no cinema brasileiro.

A seguir, em "Mas já que há documentário, que seja documentário", partimos da expressão de Guy Gauthier para estudar o documentário enquanto conceito construído durante a prática do gênero. Nosso objetivo é de desamarrar o conceito de entendimentos e equívocos que o relacionem a ideia de um documento do real, compromisso ontológico com verdades estáveis. A partir de então poderemos relacioná-lo com perspectivas voltadas para a invenção, para o engajamento do documentário no mundo, oportunidade em que o gênero não apenas filma o real como o inventa cinematograficamente.

Como desdobramentos desta abordagem teórica e histórica, examinaremos o procedimento de mise-en-scène para compreender o modo como ela pode ser entendida na cena documentária. Partindo da acepção de mise-en-scène em sua expressão ficcional, iremos investigar sua expressão documentária como um princípio de organização formal da cena em constante negociação com as fabulações da pessoa filmada. A categoria de mise-en-scène documentária será fundamental durante o trabalho de análise fílmica.

No capítulo "O corpo em jogo: análise de *A Vizinhança do Tigre*" investigaremos as estratégias de realização do filme relacionando-as com as categorias desenvolvidas nos outros capítulos. Partiremos da tríade *tomada / mise-en-scène / espectador*, para compreendermos como o estado de presença de cada sujeito atua na escritura fílmica. O procedimento será de abordarmos o objeto segundo três níveis: "Nível do roteiro", "Nível da tomada" e "Espectatorialidade e engajamento". No estatuto do espectador realizaremos uma análise comparativa entre *A Vizinhança do Tigre* e o filme *Falcão: meninos do tráfico* para entendermos como cada fatura se relaciona com o real e com a dificuldade de representar jovens filmados em situação de risco.

## 2. OS FILMES E AS FRONTEIRAS

Acho muito agradável passar de uma atmosfera a outra, através de uma fronteira. Por isso, o que precisamos hoje não é abolir fronteiras, mas dar a elas um outro sentido. O sentido da passagem, da comunicação: da relação.

(Edouard Glissant: um mundo em relação)2

Podemos dizer que todos os filmes conservam entre si o vestígio da tomada – excetuando-se os de computação gráfica, que se fazem de uma tela à outra, sem ancoragem (COMOLLI, 2008, p. 171). A existência da imagem, assim, é testemunha e evidência de que em algum momento, e em algum lugar, um ou mais corpos, munidos do dispositivo câmera, se determinaram a produzi-la. Segundo estes termos, destacados da complexidade que é a existência da própria imagem, não seria contraditório considerarmos um estatuto de igualdade ontológica para as imagens.

Se de um modo estreito compreendermos o documentário como o domínio em que se produz imagens referentes ao seu instante de produção, espécie de documentos de mundo vivido que se tornou filmado, concluímos serem todos os filmes, a princípio, documentários. Mas as imagens existem também enquanto funcionamento maquínico, enquanto índices de um instante, pois categorias estéticas, ideológicas, políticas, narratológicas, éticas e poéticas se envolvem e significam diversos contextos de sua produção (e recepção). Nesta dinâmica, considerações sobre o mesmo objeto podem apresentar entendimentos distintos, como por exemplo os filmes curtos realizados pelos Lumière, sendo tanto um mero "registro de incidentes cotidianos" (BORDWELL, 2013, p. 30), quanto imagens que, filmadas "sem adorno nem arranjo de montagem, revelam tremeluzente mistério dos acontecimentos" (NICHOLS, 2005, p. 118).

A teoria e a crítica do cinema produziram ao longo de sua história uma série de categorias a fim de compreender os problemas levantados pelas imagens, pelos filmes. Este gesto analítico produz as taxionomias que mobilizamos para interpretarmos os filmes, sendo mais ou menos claro o objeto ao qual, cada uma, se refere. Alguns domínios possuem seus contornos mais bem definidos, como o da ficção, que no campo do cinema herda a produção teórica de expressões mais antigas – literatura e teatro –, o que não significa que seus limites permaneçam estáveis ao

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Edouard Glissant: One World in Relation (Manthia Diawara, EUA, 52', 2010).

longo do tempo. Como definir em tempos atuais, por exemplo, distinções consensuais para os regimes do cinema e do vídeo (BELLOUR, 2011, p. 176-185)? Ademais, categorias mais recentes, como a de filme experimental, abrangem títulos que conservam diferenças estéticas e técnicas agudas entre si, confundindo-se em outros contextos com obras da videoarte, do cinema de artista, de galeria, ou cinema expandido. Mas na teoria e crítica do cinema, nenhum impasse produziu volume tão extenso de debate como a distinção sobre fronteiras entre a ficção e o documentário (GAUTHIER, 2011, p. 11).

A dificuldade passa em uma de suas vias pelo caráter vago e impreciso do conceito de documentário, que apesar do grande valor de acúmulo histórico que possui, carrega importantes contradições. Das tomadas de vistas dos Lumière aos filmes contemporâneos, muito se reformulou no gênero mediante sua prática, marcada por diferentes implicações estéticas, éticas e modos de fazer. Por outro lado, o impasse segue também por parte da crítica, pelo processo de compreensão do que compreende o gênero: há bem pouco tempo, uma parcela de nossos críticos desconsiderava a possibilidade de uma narrativa documentária (RAMOS, 2008, p. 21-22).

Parte das tentativas de se estabelecer os limites entre estas cinematografias se ancorou na antinomia realidade/imaginação, expressa de modos distintos pela ideia de realismo. Por se tratarem de imagens — ou seja, representações — compreende-se que ambos os gêneros conservam certo grau de aproximação para com a realidade conforme a reconhecemos. A potência realista do cinema se manifesta assim pelas especificidades da imagem fotográfica, que por meio da manipulação de perspectiva, foco e profundidade de campo, se constituem como verdadeiros decalques dos objetos posicionados no mundo frente à objetiva. Alguns procedimentos específicos, como o uso de plano-sequência, passaram a ser vistos como estratégias de alcançar a potência de realismo inerente à natureza da imagem (BAZIN, 2014, p. 27-46, 83-112).

Entretanto, mediante a oposição imaginado/real, estes vestígios do presente filmado passam a apresentar estatuto e funções distintas nos dois gêneros. Na ficção, a estética realista pode ser definida como um compromisso de verossimilhança acordado entre obra ficcional e espectador, um jogo em que os procedimentos técnicos próprios ao cinema devem ser utilizados de modo a produzir a imersão em um mundo aparentemente real e universal, mas eminentemente fictício, subjetivo e

particular. Obviamente, as estratégias de produção de um ambiente ficcional e verossímil no cinema sofreram flexões com o passar do tempo; mas, em maior ou menor grau, conservam as mesmas propriedades fundadas na unidade espacial – eixo para o ponto de vista, montagem com uso de *raccords* – e no fluxo dramático que transcorre em um cenário, como história "vivida" por personagens "encarnados" em atores. Um cinema narrativo.

As contaminações entre os domínios não são recentes, e de Flaherty a Vertov identificamos estratégias em que os modos de fazer da ficção e do documentário convivem fraternalmente ao promover efeitos de espetáculo, de imersão e de realidade imbricados. Um dos marcos mais importantes na história do cinema se fez enquanto incorporação da experiência do cotidiano pelo cinema realista. Reconhecido por privilegiar cenários reais a locações de estúdio e por flexionar dramas sociais em tramas romanescas, o neorrealismo italiano se constituiu como experiência cinematográfica das mais instigantes, seja por apontar outras possibilidades para a linguagem e uso de *mise-en-scène*, seja por atingir e representar o realismo social vivido pelos italianos no período após guerra (BAZIN, 2014, p. 281-306) (GAUTHIER, 2011, p. 27-30). Neste sentido, a célebre frase de Godard é enunciadora: "Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho" (Godard, 1985, p.144 apud GAUTHIER, 2011, p. 12).

Raymond Bellour (2011, p. 169-177) propõe uma análise de encontro, na imagem, entre ficção e dimensão documentária. No contexto da fricção entre cinema e estética do vídeo, Bellour secciona experimentalmente a poética ficcional em dois lados. Um sendo o *grau zero*, e outro, a *narração*. A ficção de narração possui um *centro concreto*, história com "personagens situados num tempo e num cenário dotados de um efeito de realidade que nos parece natural", enquanto que, no lado oposto, a de grau zero se inicia em um *centro abstrato*, "espécie de drama mínimo que cria uma relação de evento entre pelo menos dois elementos [...], um ponto e uma superfície são suficientes". Ocorre que, por efeito inverso, o centro concreto da ficção caracteriza-se por ser o mais abstrato, evento que "nos parece, apesar de tudo, natural, embora seja, é claro, cultural", ao passo que, do centro abstrato, pode-se dizer ser o mais concreto, drama mínimo a transcorrer até mesmo por uma fotografia, como

em *La jetée*<sup>3</sup>, de Chris Marker. Deste centro abstrato e material emana a dimensão documentária da imagem, "vontade de escapar por todos os meios possíveis de três coisas: a onipotência da analogia fotográfica; o realismo da representação; o regime da crença narrativa" (BELLOUR, 2011, p. 176).

Escapar, mas ao mesmo tempo lidar com ela. A partir do registro fundador da câmera, iniciar um regime do olhar, jogo realizado com o espectador, em que os procedimentos sonoro-imagéticos do cinema se traduzam em uma experiência essencialmente cinematográfica. É o que enuncia o relato de Serge Daney, sintomático de uma relação que transcende a tela:

Em 1960, por exemplo, os leprosos de Fritz Lang em *O sepulcro indiano* quase vieram na minha direção num cinema do subúrbio da zona norte. Eles tinham o mesmo modo de estender suas deformidades como se fossem mãos e fazer um chamado, de modo doce e ofegante, ao meu bom coração. Felizmente, 'no meu lugar' estava Sabine Bethmann deitada sobre a areia de um cinza azulado [...]. O cinema se havia tornado para mim o território do fora de campo, da montagem, da sutura, do 'lugar do espectador (DANEY, p. 26-27).

Registro, sedução, projeção (BAECQUE, 2010 p. 418); tomada, *mise-en-scène*, espectatorialidade. Diante de alguns filmes, percebemos que a oposição entre real e imaginação se constitui como um falso problema para a cena cinematográfica, que libertada das dicotomias, se abre para as possibilidades de invenção de uma realidade fílmica ancorada no mundo. Entretanto, filmes que se utilizam de técnicas aparentemente documentárias inseridas em um contexto ficcional, como os chamados *mockumentaries*, não devem ser confundidos como indicativos de limites borrados. Imagens com câmera na mão e planos de entrevista não tornam as cenas *documentárias*, assim como um enredo ficcional que se passa por espontâneo, que revela no final seu engodo, não constitui também uma experiência documentária<sup>4</sup>.

A dificuldade em se estabelecer diferenciações imanentes e ontológicas entre ficção e documentário não implica, porém, no fato de que os domínios não apresentem distinções entre si. Fernão Ramos propõe alguns indicadores para se instituir uma definição. Segundo o autor, geralmente os espectadores sabem, de antemão, estarem diante de um filme ficcional ou não, estabelecendo assim sua relação particular para com a narrativa. Na ocasião da recepção, nos deparamos com filmes que

\_

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Chris Marker, 1962, 29', ficção, França.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Como no filme *No lies* (Mitchell Block, 1973, EUA, ficção, 16'), em que a cena aparentemente espontânea, onde a personagem afirma ter sido vítima de estupro, se revela como roteirizada e ficcional no final.

estabelecem asserções sobre um universo particular (ficção), e com outros que se referem ao mundo histórico (documentário).

Não vemos Star Wars [Guerra nas estrelas], 1977-2004, La notte, [A noite], 1961, À bout de souffle [O acossado], 1960, Goldfinger [007 contra Goldfinger], 1964, ou Central do Brasil em busca de asserções sobre o mundo. Vamos ao cinema para nos entreter com um universo ficcional [...] (2008, P. 24).

A partir das estratégias enunciativas dos filmes, que resultam dos procedimentos técnicos característicos de cada gênero, podemos inferir sobre suas *intenções* e *estilo*, bem como pressupormos a natureza de suas asserções (RAMOS, 2008, p. 22-29). Bill Nichols (2005, p. 47) concorda em se definir o documentário por seu contraste à ficção, posicionando-o ainda em relação ao filme experimental e ao de vanguarda. Sugere como procedimento metodológico reconhecê-lo a partir das instituições que o financiam, dos profissionais que o realizam, dos filmes e do público. Neste sistema, se impõe aos documentaristas pressões éticas e políticas que interferem em suas escolhas de realização, demonstráveis por meio do lugar de fala dos filmes. A interação entre os sujeitos no documentário pode ser expressa na relação "eu falo deles para você" ou "eu falo – nós falamos – de nós para você" (NICHOLS, 2005, p. 26-46).

Tais postulados compreendem o documentário como o filme que se faz no presente, engajado e ancorado nas questões do mundo, direcionado de modo particular ao estatuto do espectador. Entretanto, estes parâmetros apresentam inconsistências para o entendimento do documentário enquanto gênero específico, demonstrando-se ainda mais frágeis, quando relacionados à produção documentária recente. Supomos que os filmes contemporâneos agenciam os procedimentos de verossimilhança e cena documentária produzindo "efeitos de sentido que ultrapassam o horizonte circunscrito da taxonomia e atingem, particularmente, o estatuto do espectador" (GUIMARÃES, 2011, p. 69). Enquanto que a ficção se caracteriza pela imersão do espectador em um regime de crença na representação, as cenas ficcional e documentária, imbricadas, passam a definir "o lugar do espectador como lugar incerto, móvel, crítico". (COMOLLI, 2008, p. 171).

Consideremos, por exemplo, *Iracema: uma transamazônica*, 1974, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. O filme, uma variação de *road movie* que viaja pelas águas de rios em direção à estrada, metaforiza por meio do personagem Tião Brasil

Grande, interpretado por Paulo César Pereio, o projeto de interiorização desenvolvimentista executado pelo governo militar da época. Metalinguístico, critica ainda a política de financiamento preconizada pela extinta Embrafilme, que no período, privilegiava produções de filmes voltados à promoção nacional segundo uma visão histórica oficial do país. No filme, Tião Brasil Grande, caminhoneiro que partira do Sul em direção à Amazônia, acaba por encontrar Iracema, personagem interpretada por Edna de Cássia, com quem passa a viajar.

Do encontro entre os dois personagens se manifesta, no cinema brasileiro, o que Ismail Xavier (2004) chama de "o cinema-verdade vai ao teatro", e César Guimarães (2011), "quando o cinema-direto foi ao teatro". Isto pois *Iracema: uma transamazônica* desenvolve-se nas provocações que Tião imprime sobre as pessoas que encontra, sujeitos inseridos em seu cotidiano e que desconhecem a realização do filme. Com a câmera na mão e registro ao modo do cinema-direto, a encenação de Pereio desencadeia pequenos conflitos que impulsionam o filme. Para se compreender os efeitos de sentido no encontro entre cinema-direto e teatro, faz-se fundamental analisar a relação específica entre os personagens Brasil Grande e Iracema, bem como a natureza de encenação realizada por cada ator.

O gesto programado e conduzido pelo ator Paulo César Pereio defronta com uma resposta do habitante local que vale como dado imanente ao mundo de referência que estava lá em sua vida própria e que o filme veio a provocar. Há uma mistura de pose e presença que explicita na forma mesma de instituição o que está em jogo na experiência da produção do filme como parte de um processo maior de apropriação do espaço natural e social em foco. [...] O efeito se faz mais original porque o olhar que documenta a simulação depara-se com uma incongruência que é interior à cena, pois os atores ostentam, pelo "à vontade" de Pereio e pelo desajeito de Edna de Cássia, um estilo que nada tem do realismo tradicional (XAVIER, 2004, p. 76-77)

Esta incongruência entre os gestos improvisados de Pereio e a atuação vacilante de Edna de Cássia "consciente apenas em parte da trama que, ao mesmo tempo, a requer (convocando-a a fazer sua performance de atriz), e a expulsa" (GUIMARÃES, 2011, p. 73) inventa um tipo de realismo que escancara as condições de produção da representação (o filme) ao tempo que nos insere, quando dos relatos de ações exploratórias e da cena documentária, em situações de experiência de uma presença distante, possível e manifestada apenas pela *mise-en-scène* concebida entre os sujeitos envolvidos na tomada. A encenação de Pereio busca dirigir nossa

-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Luiz Carlos Oliveira Jr. em http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm

atenção ao centro concreto da ficção – conforme Bellour, centro da representação verossímil. A performance de Edna de Cássia e seu corpo constituem um centro abstrato (material e mais concreto) contíguo, que nos ancora no mundo filmado e, por sua vez, se auto evidencia. Corpo que oscila entre personagem e sujeito, Edna de Cássia transita pelas fronteiras da *mise-en-scène* e cena filmável, sendo protagonista e, ao mesmo tempo, espectadora de si mesma.

Em Close-up (1990), de Abbas Kiarostami, 24 City (2008), de Jia Zhang-ke, Jogo de cena (2007) e Moscou (2008) de Eduardo Coutinho e em uma série de outros filmes podemos nos referenciar enquanto maneiras particulares de acessar o real pela via da ficção. Entretanto, evidenciarmos tal estratégia não se constitui privilégio ou valoração quanto aos modos de fazer. O que nos chama atenção é o número expressivo de realizadores que conforme seus contextos particulares e determinações de estilo têm perturbado a diferenciação entre os gêneros e transitado com prazer pelos seus limites.

Conforme Edouard Glissant em nossa epígrafe, compreendemos que ao campo da arte cabe experienciar o sabor da passagem entre um território e outro, conferindo à ideia de fronteira, outra função e significado. Ainda que não nos dediquemos neste trabalho ao problema da distinção entre ficção e documentário, interessa saber que a discussão se faz necessária, importando não apenas aos interesses da semiologia ou da filosofia pragmática, mas principalmente, à política.

[...] se o documentário busca a ficção, talvez seja para apreender com mais nuances e com maior propriedade a experiência do sujeito filmado, e se a ficção busca o documentário, é possível que se trate de uma resistência à multiplicação das estratégias de espetacularização e de virtualização – tanto no cinema quanto na televisão – que tornam cada vez mais irreal o mundo filmado. (GUIMARÃES, 2011, p. 73).

Ademais, nos dediquemos a um breve exame da tradição do documentário, de seus modos de fazer, e das questões que o conceito carrega.

## 2.1 MAS JÁ QUE HÁ DOCUMENTÁRIO, QUE SEJA DOCUMENTÁRIO

Muito se produziu na teoria e crítica do cinema acerca da definição de documentário. Enquanto práxis, diversos procedimentos mais ou menos específicos de realização – que se confundem por vezes com a ideia de estilo – se dedicaram à

reflexão do próprio fazer documentário. Se colocam como críticas a uma ontologia do documentário bem como às relações que estabelece com o mundo. Ao historicizarmos o conceito, o revelamos como objeto construído, alheio à sorte de definições totalizantes e essências estáveis. Se hoje nos é possível convencionar marcos de sua invenção, linhas de força pelas quais se tencionou e transformou ao longo do tempo, determinar seu futuro seria tarefa da probabilidade e inferência. O documentário é um centro de força e se dá como prática inscrita necessariamente no presente.

Ninguém tentou 'inventar' o documentário como tal. O esforço para construir uma história do documentário [...] surgiu com o desejo de cineastas e escritores, como eu, de compreender como as coisas chegaram ao ponto em que estão hoje. (NICHOLS, 2005, p. 116).

Vistas em conjunto, as variadas definições e reinvenções sobre o documentário concentram diferenças profundas quanto aos modos de fazer e seus desdobramentos éticos. Não obstante, destas contradições endógenas resulta a formação do conceito. Tal constatação não se restringe, porém, ao documentário. Marvin Carlson, a propósito do questionamento sobre o que é *performance*, sugere que este conceito, tal qual o de arte e o de democracia, seja interpretado segundo a constatação de um "desacordo na construção da essência dos próprios conceitos" (2009:11). Nas palavras de W. B. Gallie, *performance* é um "conceito essencialmente contestado". Para fins de análise consideramos ser enriquecedora a proposição de leitura do conceito *documentário* conforme o de *performance*, onde em face desta proposição, convém reconhecer que

um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer usos rivais desse conceito (como os que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão (GALLIE, 1964, p.187-188 apud CARLSON, 2009, p. 11-12).

Nas linhas a seguir, apresentaremos em síntese um panorama de alguns dos principais desdobramentos da prática do documentário, percebendo seus usos rivais como fenômeno de construção complementar do conceito. O objetivo será de compreender como certos procedimentos são reincidentes ao longo do tempo, conservando entre si, porém, singularidades quanto aos efeitos éticos, estéticos e definições de estilo. Lembramos que a análise das dinâmicas do documentário deve

proceder de modo sincrônico aos contextos em que foram produzidas, compreendendo seus usos potencialmente rivais.

A visão ética dominante na antropologia visual contemporânea terá um dia sua validade histórica ultrapassada, na mesma medida em que a ética de Flaherty representa hoje para muitos uma visão de mundo deslocada (RAMOS, 2008, p. 33).

O termo em sua forma francesa – documentaire –, aos anos 1920, designava os travelogues, filmes de viagem determinados ao registro de paisagens exóticas ou pitorescas. Entre 1932 e 1936 John Grierson e Paul Rotha protagonizaram o processo de formulação das bases do documentarismo inglês, preocupados sobremaneira com a promoção, por meio do cinema, da cidadania e da educação pública. "Como crítico e teórico, [John Grierson] foi o ideólogo do que hoje podemos chamar de documentário clássico" (DA-RIN, 2006).

No específico do cinema e da imagem, perspectivas ontológicas buscaram compreendê-lo enquanto testemunha evidencial de uma determinada presença diante da câmera. O artefato câmera, por sua natureza maquínica e fotossensível, conteria a potência de impressão objetiva do mundo real (BAZIN, 2014, p. 27-34), qualidade perceptível quando oposta à representação da pintura, por exemplo, de natureza eminentemente subjetiva. Deste modo o documentário seria, ao real, tributário e relativo: o seu *documento*.

O reconhecimento póstumo por parte de John Grierson de que o termo documentário surgia como uma "descrição desajeitada" não foi suficiente para que o gênero deixasse de conservar, ao longo do tempo, uma espécie de compromisso com a autenticidade e com o verídico (GAUTHIER, 2011, p. 17). As diversas práticas de produção documentária que conhecemos por meio da história do cinema se desenvolveram mediante os problemas suscitados por esta relação imperativa para com o real. Diante da dificuldade de se estabelecer definições para o que é o documentário, teoria e crítica buscam o reconhecer enquanto práxis, relacionando seus procedimentos e efeitos de sentido com as questões de representação, alteridade e realidade.

Os encontros de escrituras documentais e ficcionais que analisaremos em *A Vizinhança do Tigre* reativam procedimentos de invenção e forma que atravessa a história do documentário. John Grierson, por exemplo, apresenta a dramatização

como "um método capaz de promover [uma] formalização criativa, reveladora da realidade. Mas para isto, ao contrário do que faziam os estúdios, era essencial filmar a cena viva; e a história viva; e utilizar o ator nativo" (DA-RIN, 2006, p. 71). A proposta de registro do cotidiano de personagens reais coadunada aos procedimentos estilísticos inerentes à ficção clássica – como encenação e decupagem – remonta ao filme considerado "protótipo" do documentário: *Nanook of the North* (1922). Distante de ser um marco expressivo e histórico que harmonize as tensões da antinomia ficção *versus* real, o filme de Robert Flaherty, quando comparado aos seus contemporâneos

inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía um personagem - Nanook e sua família - e estabelecia um antagonista - o meio hostil dos desertos gelados do norte. Finalmente, era da tradição dos filmes de viagem organizar seqüências segundo o fio cronológico do roteiro fisicamente percorrido; em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados (DA-RIN, 2006, p. 46).

Na época em que as bases estéticas e políticas do cinema estavam a se instituir, podemos inferir que a categoria *documentário* conforme a reconhecemos na atualidade não se impunha como um princípio classificador aos filmes. A ideia de realização e recepção *documentárias* à maneira de um "espelho" do real seria uma perspectiva ainda por vir.

O título de nosso subcapítulo, extraído do livro de Guy Gauthier (2011, p. 17), é enunciador da dificuldade de se lidar com um termo inapropriado, vago ou essencialmente contestado. Um caminho possível, apresentado pelo próprio autor, é entendermos o documentário não como um gênero, mas por "uma abordagem possível daquilo que chamamos de 'o real' (2011, p. 27).

Na esteira dos escritos de Comolli, César Guimarães e Rubens Caixeta (2008, p. 36) defendem que o documentário se define por uma práxis fundada no desejo de encontro com o outro, não numa dimensão abstrata e conceitual, mas material e gestual: com o próprio corpo. Mais do que uma representação do mundo, o documentário deve ser compreendido no âmbito das relações estabelecidas pelos sujeitos: aqueles que filmam com os que são filmados (2008, p. 37). O modo como esta relação é produzida qualifica uma distinção (provisória) entre ficção e documentário:

ao filmar, posso acolher a *mise-en-scène* do outro na minha *mise-en-scène* ou, então, tomá-la como objeto para o meu tratamento fílmico, minha estética, meu roteiro, minha experimentação; o primeiro gesto é o do documentário; o segundo, o da ficção (2008, p. 37).

## 2.2 NOTAS SOBRE A MISE-EN-SCÈNE

De início, faz-se importante lembrar que o conceito de *mise-en-scène* foi produzido no contexto de língua francesa, sendo traduzido ao idioma português tanto para o termo "encenação", como para a locução "pôr em cena"<sup>6</sup>. Por não ser o objetivo da pesquisa, passaremos ao largo da discussão em torno das tradições teóricas em que cada entendimento do conceito foi produzido – pós-estruturalismo e cognitivismo americano, respectivamente.

O conceito de *mise-en-scène* tem sua origem na prática teatral. Seu empréstimo para a composição da cena cinematográfica produziu concepções divergentes sobre a relação de intimidade entre o teatro e o cinema – sob esforço de identificar seu específico – e a definição do lugar da câmera na constituição da mise-en-scène. "Isto porque, se a encenação é um gesto do teatro, como compreender a sua intervenção no cinema?" (AUMONT, 2011, p. 9). Contrariando a corrente de estudos voltada à especificidade do cinema, André Bazin realiza uma análise complexa afirmando ser fraterna e profícua a relação entre a cena teatral e a cinematográfica, desenvolvendo a defesa de um "cinema impuro" (2014, p. 155-198).

A ênfase dedicada à relevância artística da mise-en-scène remonta ao período de fortuna crítica dos anos 1950, época de intensa militância no pensamento sobre cinema que produziu a legitimação de um grupo de cineastas como *autores de cinema* A partir de então, diretores como Alfred Hitchcock e Howard Hawks passaram a ser reconhecidos por uma qualidade de fatura distinta à da geração de cineastas vanguardistas dos anos 1920, fundando assim, um cinema dito moderno. Se o cinema dos anos 1920 poderia ser destacado pelo domínio poético da montagem, o movimento protagonizado pela crítica francesa, onde se evidencia a contribuição de Bazin e engajamento do grupo de 'jovens turcos', afirmava que os autores modernos se distinguiriam daqueles quanto à concepção inovadora de sua mise-en-scène (BAECQUE, 2010, p. 121-160) (BORDWELL, 2008, p. 21-36).

-

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Encontramos *mise-en-scène* como "pôr em cena" na tradução brasileira de *Film Art: An introducion*, de David Bordwell e Kristin Thompson. A tradução portuguesa de *Le Cinéma et la mise en scène*, de Jacques Aumont, propõe o termo "encenação", que segundo nota do tradutor, busca a conotação teatral sugerida pelo autor.

A compreensão geral de *mise-en-scène* pode ser elaborada como uma ideia ou projeto artístico que, por meio de determinados procedimentos técnicos, organiza os eventos que se desenvolvem frente à câmera lhes dedicando uma forma, ordenando seu fluxo. A maneira de cada diretor realizar suas mise-en-scènes constitui parâmetros de estilo; o olhar histórico sobre a mise-en-scène pode identificar como cada geração ou período do cinema utilizou e reinventou esta técnica – ou arte. Para Jacques Aumont, a noção de mise-en-scène trata-se de algo datado, relativo à programas estéticos que não possuem paralelo na cinematografia atual.

Actualmente, se quiser, um cineasta continua a ser um encenador: mas só é num sentido técnico, residual, sem encarnar qualquer projecto artístico particular; e se a encenação se tornou omnipresente mesmo nos momentos que, por natureza, deviam excluí-la (como os documentais), só o é de forma pontual (AUMONT, 2011, 219).

A seguir, buscaremos desenvolver as questões expostas relacionando inicialmente o conceito de *mise-en-scéne* ao contexto da ficção, para enfim, encontrarmos seus usos e acepções no domínio do documentário.

## 2.2.1 MISE-EN-SCÈNE FICCIONAL

A compreensão advinda do teatro aplica comumente à tarefa de direção teatral a função da *mise-en-scène*, sendo relacionada pelos estudos de cinema à competência da direção cinematográfica. Por extensão, significa o "controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico" (BORDWELL 2013, p. 205). Esta conjunção entre a cena cinematográfica e exercício da direção manifesta uma concepção direta sobre a *mise-en-scène* como uma determinante de autoria ou estilo. Podemos perceber a expressão desta paridade em Bazin, ao analisar, em 1948, o paradigma do cinema italiano produzido na época. Após a listagem de diversos diretores e seus respectivos filmes — precursores "à escola da Liberação" — Bazin afirma não haver "tantos nomes novos na *mise-en-scène* italiana atual", concluindo que a tendência realista e o verismo sensível "não foram até o início da guerra senão qualidades menores, modestas violetas ao pé de sequoias da *mise-en-scène*" (2014, p. 284, grifos do autor).

Ao diretor cabe organizar a cena cinematográfica de modo que todos os elementos internos ao enquadramento funcionem a partir do posicionamento da

câmera: "No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera" (BORDWELL, 2013, p. 205, grifos do autor). Não devemos confundir este entendimento sobre *mise-en-scène*, de abrangência vinculada aos limites do enquadramento, com algo que despotencialize as determinações imaginárias do espaço fílmico e do fora-de-campo<sup>7</sup>. Pelo contrário, pois a "cena cinematográfica pode ser explorada como campo em continuidade com o espaço fora-de-campo por onde a ação também circula<sup>8</sup>" (RAMOS, 2011, p. 3).

A *mise-en-scène* é exercida, portanto, *em função da câmera*. Conforme Bordwell, se o gesto de colocar em cena determina-se pelo quadro e sua dimensão, ao qual a *mise-en-scène* responde à maneira de uma função poética e seus efeitos, a organização e previsibilidade dos eventos tornam-se ordens fundamentais (2013, p. 205-207). Nestes termos, controlando corpos, objetos e cenários, delineia-se um cinema aberto à sorte da criação, disponível à invenção de "um mundo deliciosamente irreal e totalmente obediente aos caprichos da imaginação" (BORDWELL, 2013, p. 209). Não obstante, esta é a definição do autor para a contribuição de Georges Méliès ao cinema, pioneiro em conjugar experiência de teatro e câmera. Para seu projeto de ilusões e trucagens cinematográficas, Méliès subordinou imperativamente sua *mise-en-scène* à câmera fixa, construiu seu estúdio, "desenhou os planos e projetou os cenários e figurinos de antemão. [...] Seu desejo de criar efeitos mágicos o levou a controlar todos os aspectos da *mise-en-scène* de seus filmes" (BORDWELL, 2013, p. 208).

Esta compreensão de *mise-en-scène* possui um rigor específico para a organização dos componentes da cena e de suas funções expressivas – pensamentos e emoções –, aplicável produtivamente em filmes pensados sob a estética da representação. Em sua análise profícua da *mise-en-scène*, Bordwell nos fornece amplo instrumental de abordagem sobre esta prática cinematográfica, mas seu recorte exclusivo sobre os aspectos da figura e os efeitos de sentimento e pensamento, definem um sentido técnico e estético do termo que recusa cinematografias distintas. Com efeito, tal concepção encontra seu objeto nos filmes de ficção, fundamentandose historicamente nos filmes de Méliès.

-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Sobre espaço fílmico e fora-de-campo ver AUMONT, 1994, p. 24-26.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Artigo em que Fernão Ramos defende que os "efeitos de raccord" e o olhar dos personagens para o exterior do quadro caracterizam movimentos produzidos entre o campo e o fora-de-campo, responsáveis por abrir a cena cinematográfica também para a montagem.

Tomar o seu trabalho [de Méliès] como ponto de partida pode ter inclinado os cinéphiles a tratar o filme narrativo ficcional como protótipo para todo o cinema, além de supor que a arte do cinema deve transformar o acontecimento filmado em algo imaginário e real (BORDWELL, 2013, p. 30).

Segundo esta tradição teórica, compreendemos ser impossível pensar em uma mise-en-scène documentária. Isto pois, em grau muito diferente ao da ficção, o projeto artístico de um filme documentário aciona imperativamente o mundo filmado por sua representação. Documentários filmam sujeitos reconhecíveis no cotidiano, em seu meio social. Em um contexto de estudos em documentário, a análise do corpo que fora registrado na imagem irá pormenorizar analiticamente os efeitos expressivos, os padrões gráficos e formais da composição, mas sem o direito de abandonar as relações de alteridade e poder atuantes na produção da própria imagem, num devir entre o mundo e a prática cinematográfica. "O corpo não é apenas uma forma, mas um centro, uma radiação. [...] Filmar o corpo é colocar em jogo todo um sistema de relações com outros corpos, reais ou imaginários, ausentes e presentes" (COMOLLI, 2007, p. 36). Apenas no exame da ficção, com suas categorias analíticas mais específicas, um corpo filmado poderá ser compreendido como figura, em que o "diretor pode controlar o comportamento das várias figuras na *mise-en-scène*", sendo que "a figura pode representar uma pessoa, mas também poderia ser um animal" (BORDWELL, 2013, p. 231-232).

Diretores documentaristas compartilham com os de ficção os mesmos atributos técnicos de cena, tendo por prática e direito escolher filmar em estúdios e cenários reais; planejar figurinos, compor graficamente o quadro, arbitrar sobre *props* (objetos); organizar dramaticamente a direção, intensidade e natureza de luz; maquiar dos atores seus rostos, deslocar com eles pelo espaço, inventar situações e movimentos cinéticos (e sinestésicos); encenar em uma duração de tempo e produzir um acontecimento filmado – já que fora provocado e registrado pela câmera: sempre com a máquina e em relação à ela. Encontro filmado, real e imaginado.

Segundo a tradição e experiência do documentário, não há práxis ou ontologia que considere contraditória ou indesejável a transformação do "acontecimento filmado em algo imaginário e real", sendo esta a matéria exata de nossa pesquisa. Nos motivam os filmes que reivindicam para si o direito de se relacionarem com o real de maneira inventiva e, portanto, cinematográfica. A fim de compreendermos as

propostas poéticas desta cinematografia, e de como elas se desdobram perante as tensões e imprevistos do real, procuraremos categorias analíticas que nos permitam abordar os filmes sob uma perspectiva de uma *mise-en-scène* documentária.

## 2.2.2 MISE-EN-SCÈNE DOCUMENTÁRIA

Conforme apontamos anteriormente, o sentido cinematográfico de *mise-en-scène* foi construído a partir de 1950 pela crítica francesa, afirmando uma nova dimensão estilística do cinema que se destaca pela articulação formal e inventiva dos eventos internos ao quadro cinematográfico. A eleição da *mise-en-scène* como matéria inventiva da linguagem aproxima o cinema da cena teatral, estabelecendo um contraponto à ideia das vanguardas dos anos 1920, do cinema como arte pura, que encontra na montagem o seu específico. A partir do momento em que a *mise-en-scène* se destaca na fatura do filme, os elementos que a compõem passam a serem trabalhados conforme um projeto artístico que os preenchem de sentido.

A matéria da *mise-en-scène* é composta pelo lugar em que ocorrem as filmagens (cenário), a composição da luz, os elementos de arte como objetos, maquiagem e figurino, além dos atores e interpretação dos personagens (BORDWELL, 2008, p. 36). Em uma perspectiva documentária, a presença destes elementos frente à câmera adquire uma ênfase singular, em que se denote o fator de co-presença destes componentes com o artefato câmera. No mesmo tempo e espaço, câmera, cenários (mundo) e principalmente os atores (sujeitos) se articulam de modo a produzir uma *mise-en-scène* que se pauta imperativamente pelo caráter de *negociação* e de *presença compartilhada* (COMOLLI, 2008, p. 146).

Mais do que a realidade que se filma, a negociação se constitui como processo imprescindível para a *mise-en-scène* documentária. Do período clássico ao contemporâneo, em que se compreenda também sua fase moderna, as estéticas documentárias e seus modos de fazer encontraram na negociação com o mundo sua fraqueza e seu poder.

Dessa dificuldade que lhe é imposta de alguma maneira 'de fora', o cinema documentário tira todas as suas riquezas. Obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustadas às armadilhas do mundo a filmar. [...] Sempre dependentes de determinadas condições dos lugares, [os dispositivos de escrita] são eles mesmos submetidos à pressão do real. O movimento do

mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita. (COMOLLI, 2008, p. 177)

Da necessidade de negociação que se impõe a escrita documentária encontramos um primeiro aspecto de diferenciação para com a realização ficcional. Não se trata de um componente de dimensão técnica, mas sobretudo de engajamento no mundo, condição primeira para que haja filme. Como "as condições da experiência fazem parte da experiência" (COMOLLI, 2008, p. 169), devemos compreender o fenômeno da *mise-en-scène* documentária a partir do lugar que o gênero ocupa – por direito ou delegação – e identificar o núcleo de sua constituição.

Enquanto que a *mise-en-scène* documentária se rege pela força de negociação, a de ficção possui como princípio a relação de *função* (BORDWELL, 2013, p. 207). A presença dos elementos constituintes da cena ficcional, inclusive seus atores, subordinam-se ao projeto artístico e subjetivo do diretor de modo que se produza, por meio de procedimentos pictóricos e cênicos, determinados efeitos poéticos como "exagero, cômico, terror, sobrenatural, beleza discreta e inúmeras outras funções" (BORDWELL, 2013, p. 207). A presença dos atores e cenários na expressão ficcional da *mise-en-scène* determina-se assim por sua função de representação de um mundo distinto, subjetivo e particular. Por sua vez, a presença na *mise-en-scène* documentária pode ser compreendida pelo que Jean-Louis Comolli formula como *inscrição verdadeira*.

Conforme Comolli (2008, p. 143-146), a inscrição verdadeira possui como fundamento a co-presença entre a máquina (câmera) e pelo menos um corpo. A interação entre estes elementos aciona uma complexa relação que compreende tanto a cena primitiva – ocasião do registro, tempo compartilhado entre corpo e máquina que faz de toda imagem uma imagem documentária – quanto a projeção deste encontro filmado a um espectador (espacial e temporalmente distante da cena filmada):

na tela, na verdade, tudo o que esteve presente para ser filmado só poderá ser representado, apresentado como ausência de um presente passado. [...] À imagem do corpo do ator ausente, mas representado, responde e, talvez secretamente, corresponde o corpo real do espectador; presença, é certo, mas como que ausente de si mesma por ser projetada em direção a uma tela (2008, p. 146)

Quatro componentes participam da constituição da inscrição verdadeira. A câmera, elemento que assegura o registro da tomada e sua reprodutibilidade a pelo menos um espectador; a presença do corpo do ator; o lugar ocupado pelo ator, mundo filmável; e o tempo, o que dura enquanto o registro se faz, duração compartilhada entre sujeito que filma e sujeito filmado. Deste modo, o encontro filmado se compreende pela presença do corpo frente à câmera — haja visto ter sido por ela filmado — mas a este dado transcende. É mais do que o resultado de seu próprio registro, do mero encontro que de fato aconteceu em um espaço, pois trata-se do encontro que fora filmado em um tempo. O próprio Comolli define a inscrição verdadeira como a "verdade de inscrição de um momento em um movimento" (grifo do autor), fenômeno que marca, antes de um encontro espacial, a interação entre corpo e máquina que realizam um compartilhamento real de duração. A 'verdade' deste compartilhamento é tributária à "própria passagem de tempo, do uso compartilhado do tempo, provocado pela máquina e, ao mesmo tempo, registrado por ela: marcas desse uso no corpo filmado" (COMOLLI, 2008, p. 338, nota de rodapé).

A presença compartilhada no mesmo espaço-tempo entre sujeito e máquina instaura o corpo como centro da cena cinematográfica. "É através das especificidades do movimento e da expressão do corpo em cena que recortaremos o conceito de *mise-en-scène* para articulá-lo com o campo do cinema documentário" (RAMOS, 2011, p.4). A co-presença entre sujeito que filma e sujeito filmado inventa a realidade de seu próprio encontro, realidade produzida pela câmera e testemunhado por ela. Sendo uma *realidade da inscrição* e verdade do encontro, a representação assim produzida distingue-se da tentativa e engodo de toda *inscrição da realidade*.

A *mise-en-scène* documentária será amplamente utilizada em nossa análise como jogo que coloca as regras, mas garante sua reversibilidade. Na cena documentária, ela é resultado da mise-en-scène de quem filma, de quem é filmado e de quem a vê. É o princípio que organiza e se abre para os corpos, "seria, talvez, aquilo que pelo qual o cinema, ainda, se entrelaça com o mundo" (COMOLLI, 2008, p. 85).

## 3. O CORPO EM JOGO: ANÁLISE DE A VIZINHANÇA DO TIGRE

Ao dizermos que *A Vizinhança do Tigre* se realiza na fronteira entre ficção e documentário, não afirmamos a ideia de que as distinções estejam apaziguadas. A existência deste e outros filmes que se fazem no *entre*, nos desafiam a olhar para os limites dos domínios, tentar compreender o porquê destes limites, e desconfiar de cada guia ou cartilha que nos apresenta esta ou aquela verdade estabilizada. No momento em que Affonso Uchoa, Junim, Menor, Neguim, Adilson e Eldo passaram a compartilhar do mesmo espaço e tempo, algo mais do que ficção e cotidiano se encontraram. Os procedimentos, termos e efeitos deste encontro é que pretendemos analisar.

O estudo de *A Vizinhança do Tigre* buscará identificar de que modo as operações simbólicas se relacionam com os personagens enquanto sujeitos do filme e do mundo. Sendo assim, se dará à guisa da teoria do documentário. Note-se, porém, que a escolha por este campo teórico desconsidera uma indexação fílmica *a priori*: justifica-se por encontrarmos neste domínio categorias que nos apontam respostas às questões levantadas pelo filme, relativas, ao nosso ver, à *mise-en-scène* documentária, à presença dos corpos mediados pela câmera e ao engajamento do espectador no mundo.

Percebendo em *A Vizinhança do Tigre* a ocorrência de efeitos éticos e estéticos compreendidos pelas tradições críticas do documentário e da ficção, nos dedicaremos a identificar as estratégias expressivas adotadas para uma escritura que consideramos compartilhada entre os sujeitos que filmam e os filmados. A tarefa então será de analisarmos procedimentos de engajamento ficcional, como construção verossímil do espaço, elaboração de enredos dramáticos, encadeamento de cenas, decupagem, montagem e posicionamento de câmera – que por meio do quadro funda a *mise-en-scène* –, relacionados à experiência produzida no ato de filmar, à performance dos atores, às suas fabulações, ao acesso de suas biografias no ato de invenção da *mise-en-scène*, em movimentos de negociação e engajamento necessários para a existência do filme.

Do filme retemos na memória a construção de cenas segundo parâmetros narrativos que pressupõem a organização e seleção dos eventos, com apresentação dos personagens, conflito, enredo; diálogos narrados na estrutura plano-contraplano;

ação e deslocamento dos corpos subordinados aos movimentos da câmera e limites do quadro; justaposição dos planos sob a técnica de *raccords*, demonstrando estar implícita, na decupagem, a montagem como unidade contínua de espaço e de tempo. Em certa medida rege o filme uma força de organização dos eventos e do modo como eles acontecem, mas principalmente, de como nos são contados.

Se nos propormos à imaginação de um espectador qualquer sendo questionado acerca do tema de *A Vizinhança do Tigre*, tendo de apresentar sobre ele uma breve sinopse, podemos supor que haverá aí certa dificuldade de definição. Isto pois tema e sinopse aludem à identificação do conflito, à ação dos personagens motivados por suas necessidades. Em um contexto dramático, para o encontro do que um personagem pode fazer, nos remetemos então ao que um personagem pode querer: "um milhão de dólares? Assaltar o Chase Manhattan Bank? Quebrar o recorde de velocidade na água?" (FIELD, 2001, p. 26). Nos deparamos aqui com o problema no âmbito do roteiro, que em nosso caso envolve necessariamente o tipo de concepção de personagens e de cenas.

Na tela vemos Junim, Menor, Neguim, Adilson e Eldo, jovens que procuram sobreviver em ambiente hostil, numa maneira de convivência que oscila entre o trabalho, a violência e a brincadeira juvenil. Roubam tangerinas, vendem drogas, cantam, dançam, se ofendem: situações dramáticas correspondentes à vontade de cada um em tornar reais cenas imaginadas, de praticarem a invenção; em suma, do desejo de se fazer um filme. Mas quando filmados "entre a rarefação do drama [...] e a potência dos gestos mínimos que se materializam a cada plano" (GUIMARÃES, 2013, p. 70), apresentando-se em um ritmo próprio ao do cotidiano, acessando suas biografías, os atores manifestam também o gesto implícito de se reinventarem durante encenam. Quem passam a ser enquanto filmados? Dizemos assim serem jovens inscritos no mundo histórico em um nível contíguo e simultâneo ao da representação, animados na inscrição cinematográfica ao modo de personagens. Personagens, atores e sujeitos.

O ato de filmar impõe às multiplicidades do real e do sujeito uma força de seleção que lhes confere um fluxo contínuo. Tal fluxo resulta da potência e limitações do encontro material entre imagem, som e objeto filmado, que imprime uma forma à totalidade dispersa e imprevisível do real. Dos conjuntos ordenados que são o filme, a cena, o enquadramento ou a personagem, variados elementos serão necessariamente excluídos. A propósito do filme *O mestre e o Divino*, por exemplo:

Ao posicionar sua câmera, o olhar do cinegrafista estrangeiro prefere, da aldeia indígena, sua significação idílica. Deste modo, decide focalizar paisagem e sujeitos em um convívio que sugere profunda harmonia natural. Distantes da realidade filmada, nós, os espectadores, interpretamos este mundo por meio destas imagens, através dela é que formulamos nossos juízos. Ocorre que aos limites do enquadramento, sacolas e mais sacolas de lixo acumulam-se ao chão, se avizinham do cenário romanceado anterior, denunciando o problema da categuização indígena e do contato com o branco, expresso na presença do próprio cinegrafista<sup>9</sup>. Um novo dado, exterior ao quadro, reorganiza o sentido da operação simbólica anterior. "Nada no mundo nos é acessível sem que os relatos nos transmitam uma versão local, datada, histórica, ideológica" (COMOLLI, 2008, p. 173). São princípios de exclusão, seleção e escolha, que reúnem "os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente" (ROSENFELD, 1998, p. 35); são como as "regras da representação para a localização espacial, [ou] aquelas da narração para a instanciação da linguagem [...]. A chamada impressão de realidade é uma verdadeira opressão de ordens" (LYOTARD, 2005, p. 220).

Compreendemos que *A Vizinhança do Tigre* provoca lacunas nos regimes de representação ideologicamente vinculados à "ficção totalizante do todo", propondo possibilidades de experiência em que se faz necessário "reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, [...] ser parte interessada nas regras do jogo" (COMOLLI, 2008, p. 172). Encenação em resistência à cena programada.

Trata-se de um caso que evidencia que, embora saibamos que a imagem trai uma "maneira de ver", que há um sujeito e um ponto de vista por trás dela, que há códigos que limitam a percepção, formas de agenciar as imagens que nos fazem fundir fato e interpretação, devemos reconhecer que diferentes modos de produção, envolvendo circunstâncias específicas e métodos variáveis de registro, não resultam em repetições do mesmo engodo: há diferenças de efeito correlatas a diferenças de fatura (XAVIER, 2004, p. 74-75).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Cena do filme *O mestre e o Divino* (Tiago Campos, 2013, 85'). Sinopse: "Dois cineastas retratam a vida na aldeia e na missão de Sangradouro, Mato Grosso: Adalbert Heide, um excêntrico missionário Alemão, que logo depois do contato com os índios, em 1957 começa a filmar com sua câmera Super-8; e Divino Tserewahu, jovem cineasta Xavante, que produz filmes para a televisão e festivais de cinema desde os anos 90. Entre cumplicidade, competição, ironia e emoção, eles dão vida aos seus registros históricos, revelando bastidores bem peculiares da catequização indígena no Brasil". Disponível em: <a href="http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=110">http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=110</a>>. Acesso em: 04/05/2015.

Quando colocados em contraste às imagens largamente produzidas pelas ficções tradicionais, telenovelas e publicidade, é que estes filmes se tornam propostas alternativas de perspectivas sobre o mundo e com ele.

Podemos supor que as transformações que atingiram a estrutura da experiência – liberando-a do seu lastro no espaço e no tempo, tornando-a liquefeita e fugidia, conduziram alguns criadores a inventar outros dispositivos de escrita para o filme (documentário e ficção) (GUIMARÃES, 2011, p. 71).

Sendo assim, se há regra para a escritura, que seja a da transformação, da recusa ao controle, ao programa, ao clichê.

O agenciamento da linguagem em *A Vizinhança do Tigre*, com efeito, estimula cognitivamente o espectador a interpretar os acontecimentos da narrativa mediante o acionamento dos códigos reconhecidos pelo filme de ficção. O breve histórico do conceito de documentário, apresentado ao início do trabalho, nos mostra que a expressão de um real fabulado não é recente. Vimos também diversos exemplos de filmes que se dedicaram ao experimento crítico de acessar o real pela via da ficção – e vice-versa. O ineditismo, portanto, não se constitui como questão, mas sim as estratégias específicas adotadas por *A Vizinhança do Tigre* para o agenciamento dos códigos ficcionais sob os quais o real, em sua maneira de inscrição reconhecidamente documentária, se manifesta.

O princípio que orienta a estética documentária – essa força do real que atravessa e configura a forma do filme de modo distinto da ficção – ganha em obras recentes uma modulação renovada, de tal forma que a conexão material entre a imagem, o som e o objeto representado ganha relações inesperadas com o regime verossímil, próprio da ficção. Surge daí um amálgama entre os elementos da inscrição verdadeira e o apelo do verossímil. (GUIMARÃES, 2011, p. 71)

No capítulo "Os filmes e as fronteiras" apresentamos apontamentos relacionados à discussão sobre os limites entre ficção e documentário, tendo na análise de *Iracema: uma transamazônica* a oportunidade de identificarmos como tais questões se manifestam no filme, e quais filmes compartilham efeitos de sentido semelhantes à *Iracema* e *A Vizinhança do Tigre*. Realizamos também um breve histórico sobre a prática do documentário e os principais contextos para a construção e compreensão contemporânea do conceito. Nas páginas anteriores, examinamos definições sobre a categoria *mise-en-scène* tanto em sua face ficcional quanto documentária, localizando na última, ferramentas de análise que se relacionam com

os procedimentos de *A Vizinhança do Tigre*, fundamentados na presença dos corpos na ocasião do registro, na relação estética e de poder que se cria na invenção da *mise-en-scène* e na posterior projeção ao espectador. Ademais, considerando as categorias de análise apresentadas e as questões gerais que envolvem a cinematografia escolhida, busquemos examinar os procedimentos envolvidos na escritura de *A Vizinhança do Tigre*, iniciando a análise ao nível do roteiro, passando posteriormente a ocasião da tomada, para em seguida estudarmos os efeitos de sentido e engajamento na esfera do espectador.

## 3.1 AO NÍVEL DO ROTEIRO

Ao propormos o exame de um roteiro enunciamos ter por objeto um procedimento comum ao filme ficção. Estamos diante desta face de *A Vizinhança do Tigre*, identificável na postura da câmera, na decupagem dos planos, nos diálogos filmados em alternância do campo-contracampo, nos múltiplos pontos de vista que organizam a cena. Apesar de não ser uma tarefa obrigatória, roteirizar um filme significa, em uma dimensão prática, escrever as ações a serem filmadas, prever a sequência dos eventos na narrativa, possibilitando ainda determinar a ordem em que estas serão filmadas. Em uma dimensão artística é a etapa de criação dramatúrgica do filme, concepção de um universo particular e subjetivo em que se inventa ambientes, personagens e seus conflitos.

Se tratando de uma análise, nosso olhar sobre o roteiro de *A Vizinhança do Tigre* se dá por um caminho necessariamente inverso ao da produção de uma obra. Enquanto que a produção do filme segue do roteiro à projeção, passando pelo trabalho de decupagem dos planos, seu registro e montagem, em nossa tarefa partiremos do que se caracteriza o resultado final da fatura (que é o filme) para então procedermos ao seu provável roteiro. Podemos pensar ser este um trabalho de virtualização, de suposição; mas não se definirmos melhor o objeto desta etapa. Do que chamamos roteiro nos interessa menos a identificação do trabalho de escrita propriamente dita, as mãos e redação do roteirista, do que as características estruturais e de estilo que ele apresenta. O roteiro do qual trataremos aqui será aquele imaginário, em parte concebido anterior à decupagem e durante ela; um pouco ainda sendo realizado por meio da experiência de filmagem, no improviso e intervenção dos atores enquanto da execução dos planos; um outro tanto nas felicidades dos imprevistos de montagem,

nos efeitos de sentido manifestados somente na ilha de edição; e por fim durante a recepção, condição primeira da análise, sua "escrita" final.

Segundo cartela dos créditos, *A Vizinhança do Tigre* fora filmado entre fevereiro de 2009 e dezembro de 2013 – quase quatro anos. Deste dado podemos supor que dificilmente o roteiro teria sido totalmente escrito para então se tornar filme. Tal suposição é fortalecida pela assinatura coletiva de argumento, roteiro e diálogos, dividida pelo diretor Affonso Uchôa, os atores Junim, Menor, Neguim, Eldo e Adílson, além do diretor assistente João Dumans. Ou seja: filma-se, escreve-se, filma-se de novo.

Ainda que pouco tradicional, sua escrita não se faz à sorte do acaso. Affonso Uchôa, conforme entrevista, partiu da vontade de realizar um filme em seu próprio bairro. Percebeu nos jovens a possibilidade de fazer um filme, de conhecer o seu lugar e se reconhecer nele. Este desejo parte de uma crise, a de não se reconhecer no espaço em que habita. O gesto de filmar torna-se possibilidade de se reinventar, de fazer íntima uma paisagem normalizada pelo cotidiano, experiência compartilhada com os jovens atores que escreviam cenas e diálogos durante as filmagens. Ainda segundo Uchôa, após oito meses de filmagem e cerca de 30 horas de gravações foi feita a primeira versão do roteiro, mas num formato composto apenas de indicações de cenas, sem diálogos.

Se a abertura para a criação coletiva possibilita maior riqueza na invenção das cenas, maior disposição para o improvável e o imprevisto, por outro lado tende ao menor controle do fluxo do roteiro, da previsão de sua estrutura, e da relação causal a se estabelecer entre os eventos, condições preliminares de um roteiro dramático. Nos deparamos então com a necessidade de identificar a função e qualidade específicas do roteiro de *A Vizinhança do Tigre*, entendê-lo como prática aberta ao improviso e à invenção. Para isto, desenvolveremos alguns apontamentos acerca das convenções de um roteiro dramático, percebendo as possíveis aproximações e distanciamentos que conserva em relação ao roteiro em questão.

Partindo do pressuposto de que um roteiro é uma história contada por imagens, Syd Field afirma que a estrutura básica de todo roteiro dramático de longa metragem deve ser dividida em três partes: Atos I, II e III. O ato I, ou de Apresentação, trata do contexto em que se apresenta o personagem principal e seus relacionamentos com outros personagens. Apesar de conter cerca de trinta páginas (que correspondem exatamente a trinta minutos), as primeiras dez páginas de um roteiro são as mais

importantes, por apresentarem, além do protagonista, o assunto que move o filme: sua premissa dramática. No ato II, ou Confrontação, o personagem principal irá enfrentar os obstáculos que o impedem de alcançar seus objetivos, o bem desejado. A história inteira é impulsionada por esta necessidade dramática do personagem, também chamada de conflito. O ato II possui aproximadamente sessenta páginas. Já a Resolução, ou Ato III, trata-se do contexto dramático em que o roteirista propõe uma solução para a premissa dramática. "Seu personagem principal sobrevive ou morre? Tem sucesso ou fracassa? Casa-se com o homem ou a mulher ou não? Ganha as eleições ou não?". O ato III termina com o fim do roteiro, constituindo assim o paradigma da estrutura dramática. (FIELD, 2001, p. 1-6)

Sendo os atos I, II e III as partes principais de um roteiro, o roteirista se utiliza de estratégias narrativas para unir estas partes, dando continuidade à ação dramática. O *plot point*, ou ponto de virada, encadeia a ação de um ato ao próximo, revertendo seu fluxo em outra direção. O ponto de virada se expressa no roteiro como um incidente ou evento qualquer da história que se "enganche" na ação (FIELD, 2001, p. 6). Conforme um sistema de conjuntos e subconjuntos, os atos são constituídos por sequências, série de cenas interligadas por uma ideia: "um casamento, um funeral; uma perseguição; uma corrida; uma eleição" (FIELD, 2001, p. 80).

A categoria cena, por sua vez, caracteriza-se por um fluxo de ação delimitado pela unidade de espaço e tempo. Sua concepção baseia-se na determinação de um lugar para que algum personagem realize algo ou sofra os efeitos de um conflito, em um momento do dia ou da noite. O conflito que enfrenta o personagem não se resolverá por completo, o que desencadeia a necessidade de nova ação em outro espaço-tempo. O conflito é, portanto, o movimento dramático (drama = ação) que promove dinâmica interna à cena e apela ao bloco espaço-temporal seguinte (FIELD, 2001). Estruturalmente dividida em três partes — começo, meio e fim — a cena tem como núcleo uma força teleológica baseada em causas e efeitos. "Sua história sempre se move para adiante, passo a passo, cena a cena, no sentido da resolução". (FIELD, p. 132).

Podemos inferir a partir de sua montagem que *A Vizinhança do Tigre* possui trinta e nove cenas distribuídas ao longo de noventa minutos de filme. As cenas são desenvolvidas em função dos personagens, onde cada um se constitui mais ou menos como um enredo, sendo então basicamente cinco: Junim, Neguim, Menor, Adilson e Eldo. Ao reduzirmos cada cena a unidade mínima de ideia ou de ação – tal qual em

uma escaleta –, buscando em seu interior o propósito de resolução, identificamos uma peculiaridade importante sobre a estrutura do roteiro. Das trinta e nove cenas, apenas seis são construídas de modo a estabelecer uma relação causal entre os eventos. Todas estas seis cenas fazem parte do enredo de Junim.

Aos cinco minutos de filme Junim recebe uma carta em um canteiro de obras onde trabalha. Ao chegar em casa e abrir a carta, percebemos tratar-se de uma intimação judicial: ele está sob ação condicional, mas o roteiro não nos apresenta o motivo. A partir de então costura-se uma trama mais ou menos frouxa relacionada a um crime do passado, sua consequente prisão, e atual tentativa de se afastar do mundo do crime. Aos quarenta e um minutos de filme, Junim é contratado por Adilson para auxiliá-lo em uma atividade também de construção civil. Adilson lhe pagará trinta reais por dia, sendo que o serviço ocorrerá aos fins de semana. Adiante, descobriremos que Junim realiza "bicos" para pagar uma dívida que contraiu, junto à criminosos do bairro, no tempo que fora preso. Aos cinquenta minutos Junim se encontra com Eldo no topo de uma laje ainda inacabada, vizinha à sua casa. É dia, fim de tarde. Junim relata ao amigo que precisa pagar mil e duzentos reais aos "cara lá da vila", sendo uma dívida do "tempo que rodou", mas teme ir efetuar o pagamento por receio de encontrar seus credores. A quantia está incompleta, Eldo receia, mas Junim afirma que o amigo não correrá riscos. Além de trabalhar na construção civil, Junim passa a vender cocaína, o que ocorre a uma hora e dois minutos de filme. Treze minutos depois o conflito se intensifica: ao procurar Menor em casa, convidando-o para fumar maconha, Junim confessa estar sendo pressionado a realizar um assassinato para sanar sua dívida. Ele diz querer ficar longe de problemas e aconselha Menor a estudar.

A Vizinhança do Tigre nos apresenta personagens de periferia. Jovens, que vivos na tela, transitam entre a diversão e violência buscando sobreviver às dificuldades. Se o objetivo de cada personagem do filme é o de domar o tigre que carrega em suas veias, podemos considerar, acerca da trama de Junin, que "uma vez estabelecida a necessidade de seu personagem, você pode criar obstáculos a essa necessidade" (FIELD, p. 136). Devemos compreender se o uso deste recurso ficcional oprime a natureza pluridimensional do sujeito ou se atua como um meio possível de "alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a" (GUIMARÃES, 2011, p. 71).

De fato, o conflito de Junim é apresentado e desenvolvido ao longo do filme, sendo a ele proposto uma resolução no terceiro ato: é dia, e a mãe de Junim organiza alguns papeis em sua bolsa. Ele passa, observa a mãe e segue em direção ao quarto. Sentado à cama, Junim segura uma chave, ele está pensativo. Um plano com perspectiva para fora de casa apresenta o sol a se por. No próximo plano, à luz da noite, Junim deixa uma carta sobre a mesa da cozinha, em que se lê: "Mãe, eu tô indo embora. Vou procurar um lugar melhor pra mim começar a minha vida. Fica com deus. Tudo tem que mudar. Ass: Juninho". À luz do telefone celular, ele pega uma caneca plástica azul, bebe água. A uma hora e trinta e quatro minutos, Junim destranca a porta e sai.

Ao nosso ver, o conflito de Junim se caracteriza por um desejo de ficção secundário ao filme e à construção do próprio personagem, caso perceptível quando se lança vistas além dos limites da representação. Se das trinta e nove cenas do roteiro apenas seis apresentam uma relação causal entre os eventos, o que é representado nas outras demais? O que Junim e os demais personagens fazem na maior parte das cenas manifesta o propósito real de suas ações, configura a possibilidade de *mise-en-scène* compartilhada, de jogo intersubjetivo no instante do registro que perfura a cena ficcionalizada. Liberados da necessidade de resolução imediata para seus dramas, os corpos filmados se deslocam da função de incorporar personagens, aproximando-se cada vez mais do tempo presente, manifestando aí o estado de presença fundamental às suas performances.

Quando identificamos as relações que as cenas do filme estabelecem entre si, podemos perceber de que modo o roteiro possibilita, ao ator em presença da câmera, jogar com as diretrizes propostas pela *mise-en-scène* de quem filma. Para isto trabalhamos por indícios, mas não se trata de selecionarmos de um lado os eventos em que o filme apresenta uma linguagem "mais documental" – inferindo que nestas ocasiões há menos organização formal, mais liberdade para o ator – e de outro as "menos documentais", mais ficcionais, com maior ênfase, portanto, no diretor (PESSUTO, 2013, p. 303-307). Uma câmera na mão do tipo cinema-direto ou uma decupagem de câmera em alternância não indicam, *a priori*, maior ou menor controle de quem filma sobre a cena. Instâncias de linguagem não significam o corpo filmado ora como ator, ora como performer: o corpo é quem vivencia, em negociação, a *mise-en-scène* como um todo. Ao apresentar os saberes que adquiriu do mundo relacionados às transformações sofridas durante o tempo filmado – que também se

faz no mundo – o sujeito que dura com a câmera projeta ao espectador o estado de presença compartilhada, invenção com a máquina que o registra, e com quem produz uma experiência. Com o corpo *realmente filmado* do ator o real se manifesta, rompendo o véu do regime verossímil.

Podemos ter o cinema de John Cassavetes como exemplo de uma escritura fílmica paradoxal, elaborada segundo um rigor exaustivo de *mise-en-scène*, mas que faz a cena passar da "dimensão encenada àquela da experiência vivida" (COMOLLI, 2008, p. 228). Filmes medidos e planejados, eminentemente ficcionais, mas "ficção filmada como documentário" (LINS, 2006, p. 54). As cenas de Cassavetes eram ensaiadas demasiadamente com seus atores, que concebiam seus personagens menos por uma definição psicológica do que por impregnação física e moral, construção feita "gesto a gesto, palavra a palavra" (LINS, 2006, p. 61). Enquanto espectadores, por exemplo, não sabemos exatamente como se iniciam *Shadows* (1959) e Faces (1968), não identificamos o que querem os personagens nem significamos as situações filmadas conforme uma ação dramática. "É como se as histórias já tivessem começado e na verdade não há propriamente uma história nem um final (LINS, 2006, p. 64)". Sem uma teleologia ou lógica causal para sua *mise-enscène*, a força de seus filmes se concentrava no *efeito de tempo real* produzido com os atores durante a encenação:

se o ator de Cassavetes [...] torna-se antes de tudo um *corpo*, quer dizer, um campo de batalha, não é unicamente pela relação que estabelece com o papel ou com um personagem que é filmado, nem mesmo pela relação com os corpos dos outros atores, mas *pela relação de seu corpo com o tempo* (COMOLLI, 2008, p. 226-227).

Tal qual os filmes de Cassavetes – mas conservando suas diferenças –, *A Vizinhança do Tigre* não apresenta necessariamente uma história ou um final, nem indica transformações de seus personagens. Se Junim possui um conflito mais encadeado narrativamente, este pouco se relaciona com o filme e seus personagens. É como se ele vivesse um drama pessoal e subjetivo deslocado da narrativa. Lembramos que Junim pediu a Eldo que levasse parte do pagamento de sua dívida aos criminosos do bairro, mas toda esta situação não passa de um caso dado, não *filmado*: não temos indícios filmados de que Eldo levou o dinheiro, de que Junim fugiu de casa devido à sua dívida, ou mesmo de que os tais criminosos existem. Eldo, Neguim, Menor e Adilson não são comovidos narrativamente por este problema, que

por sua vez, não move a narrativa como conflito. Tratamos aqui do nível do roteiro, e da constatação de que seus *personagens* não se mobilizam segundo parâmetros dramáticos. E por não estar condicionado a apresentar resoluções imediatas ao seu conflito, Junim entrega-se à sorte de cantar, brincar, roubar frutas e pintar as unhas da mãe.

A roteirização de *A Vizinhança do Tigre* pode ser definida menos pelo todo – que é o roteiro – do que por suas partes, que são as cenas. Olhando para as cenas é que vemos o filme se desenvolver por cada parte, e nelas reconhecemos seus personagens se inventando enquanto vivenciam a duração do registro. Não se trata de uma ausência de forma, mas resistência ao controle formal em demasia. Dada a qualidade aberta e fortuita do roteiro, consideramos que uma das forças que une as cenas de *A Vizinhança do Tigre* encontra-se no efeito de real que se produz da singularidade dos eventos filmados, na garantia de acesso por parte do espectador a uma realidade a qual o sujeito com a câmera jamais poderia, sozinho, pré-conceber.

O personagem, quando se vê entregue a essa enorme extensão de tempo e de jogo, de palavra e de expressão, vai saber o que fazer dela à medida que ele a preenche, ou melhor, que ela o ocupa. Ele se fará todas as perguntas ardilosas que ninguém teria a idéia de lhe fazer. [...] Mas também para aquele que filma as coisas estão sendo descobertas ao longo desses minutos (COMOLLI, 2008, p. 58-59).

Da relação fortuita entre sujeito que filma e sujeito filmado, a cena documentária vai se inventando a cada olhar, a cada plano, a cada contato. Filmar a partir da negociação e do jogo é um modo de escapar e se opor à representação cada vez mais programática do mundo, afirmando no cinema sua potência do devir. A recusa ao roteiro significa uma abertura ao que não estabelece controle, mas que joga com o seu desejo e o do outro inventando ao real uma cena de reversibilidade. A seguir iremos analisar *A Vizinhança do Tigre* no nível da tomada, onde o objetivo é de identificar algumas das escolhas adotadas entre os sujeitos para a construção de uma *mise-en-scène* documentária, experiência de um tempo real e inventado.

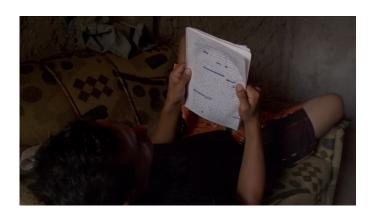
## 3.2 AO NÍVEL DA TOMADA

Plano fixo, ponto de vista em *plongeé*. Deitado ao sofá, Juninho lê uma carta que redigira para seu amigo Cezinha. A câmera próxima do personagem, atrás de sua cabeça, posicionada à extremidade do braço do sofá, revelam ao fundo as paredes

do cômodo ainda inacabadas, cobertas por reboco cinza. Juninho veste roupas de tons escuros, seu rosto está pouco iluminado, encoberto por sombras produzidas pela luz que invade o quadro por sua borda esquerda. A composição do enquadramento e a direção da luz conduzem a atenção do nosso olhar para o terço superior direito do quadro, destacando a figura de um caderno de folhas brancas. No caderno vemos uma carta escrita à tinta azul, com alguns trechos rasurados.

As primeiras palavras da carta, lidas em cena no momento da tomada, dizem "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. Você é muito querido por todos. Aí, pode ter certeza que eu não vou te deixar a desejar, eu tô fazendo uns corre aqui pra ver se eu acho alguém da sua família, mas tá difícil de achar". Cezinha está preso.<sup>10</sup>

Juninho avisa ainda que recebera uma intimação de Seu Foicinha, que Werlei enviará um papagaio (pipa) e que Adilson mandará as "vacilação". Excetuando os roubos por parte dos usuários de crack, afirma que no bairro está tudo normal. Diz que todos os amigos desejam a Cezinha sua liberdade provisória ou, quem sabe, até mesmo sua condicional. "Paz, justiça e liberdade. É nós", finaliza.



A leitura de Juninho dura dois minutos e vinte e seis segundos, em um plano sem cortes que antecede a cartela de título. As informações que expressa, ou seja, o conteúdo de seu texto, pouco ou nada contribuem para uma tentativa de juízo sociológico ou psicológico sobre as ações que se seguirão no filme, tampouco atestam alguma realidade empírica dos sujeitos no mundo histórico. Este não é, portanto, o engajamento proposto pelo filme. O personagem Cezinha, ao qual é endereçada a

\_

<sup>10</sup> imagem 01

carta, não fará parte dos corpos presentes à câmera do filme, nem mesmo saberemos se ele existe em realidade exterior à da encenação. O mesmo se aplica a Werlei, Adilson e suas "vacilação". A importância deste plano é menos de introduzir uma trama a ser desenvolvida do que sua tarefa de síntese da enunciação, de lugar de fala, de apresentação do contexto vivido pelos personagens, suas esperanças, imaginações, aspirações e crises.

A mensagem, conforme buscaremos demonstrar, é de que pouco importa o que os sujeitos fazem diante da câmera, as ações, ou por que agem, mas sim, quem são os que fazem, como o fazem e como são no ato de fazer. Sendo uma espécie de mostragem de uma realidade, de algo que pode ocorrer em algum presente possível, o plano de Juninho se destitui do equívoco em testemunhar o que aconteceu, de justificá-lo, ou de prever o que se seguirá, preferindo produzir a imagem na ocorrência do que poderia ter acontecido durante o tempo do registro, na duração da tomada. Instaura-se assim uma inscrição verdadeira.

Analisemos a cena em que Junim e Neguim se encontram para roubar frutas. Aos treze minutos de filme, a mãe de Junin prepara uma refeição. O telefone toca, Junin atende enquanto chupa cana. Neguim, que efetuara a ligação, o chama para pegar abacates "no Paraná" e posteriormente repassarem ao Vanderlei. Trata-se de uma das situações típicas de garotos e adolescentes do interior, em que um grupo de amigos saem para roubar frutas. Eles não encontram os abacates e começam a brincar de arremessar pedras nas árvores. Se embrenham no mato e encontram tangerinas. Não esperam chegar em casa e começam a chupar as tangerinas em um terreno aparentemente abandonado. Fumam cigarros e se agridem com a fumaça. Xingam um ao outro e inventam letras para a melodia de um toque polifônico do telefone celular. Na cena seguinte, enquanto estão na casa de Junim, ouvem a canção *Eu queria mudar*, do grupo Pacificadores. Ambos se ofendem, adaptando a letra da música para "eu queria matar, eu queria decepar, eu queria esquartejar".

Em busca da ideia básica que garante unidade à sequência, poderíamos nomeá-la por duelo. Do telefonema de Neguim ao aceite do desafio, acompanhamos de perto os personagens em situações aparentemente aleatórias e desinteressadas, numa sequência que não apresenta ou desenvolve qualquer premissa dramática que conduza a história adiante. A trama teleológica de Junim não é evocada, ocorrendo o mesmo para o enredo de Neguim. Trata-se do primeiro terço do filme, onde a saturação da disputa e constante verborragia nos fazem perguntar no que tudo isso

vai dar. A sequência, como que subliminarmente, nos enuncia que algo diferente está por ocorrer. São cenas dramaticamente pouco importantes, onde não somos motivados a buscar nelas algum conflito. Enquanto espectadores nos desligamos pouco a pouco da representação, dirigindo o olhar cada vez mais para a duração da tomada. Os personagens brincam, comem e disputam por espaço. Disputam em tangerinas, canções e cigarros. *Mise-en-scène* e negociação.

No plano seguinte ambos estão chupando laranjas e recomeçam a se ofender. A sequência nos apresentara cerca de dez minutos de intensa informação sonora, composta por rap, afrontas, xingamentos mútuos e muita verborragia. A constância do ritmo, do efeito de disputa da *mise-en-scène*, se satura. Plano próximo de Neguim, Junim pergunta: "você acha que sabe mais do que eu? Um duelo que se desenhava há dez minutos passa a ganhar forma, sentimos que uma mudança está por ocorrer. Junim: "Então vamo vê então"; Neguim: "então vamo vê". Ainda continuamos em plano próximo de Neguim, ponto de escuta do desafiado. Procedendo pela sutileza da espera, no tempo de um corte que demora um pouco mais para chegar sentimos que a encenação ficcional, escamoteada, não resiste em ceder lugar à cena documentária: furo na representação. Silêncio, um pouco mais de plano próximo de Neguim. A fala final foi dita, o efeito da espera é como o "dar a deixa" do teatro. Corte.



A relação de desafio, antes efeito de outras práticas como roubar frutas, fumar e chupar laranjas se torna agora o evento principal. Muda-se a cena: outra ação, tempo e espaço. A luz do sol indica o horário de crepúsculo. De agora em diante faz-se fundamental descrever a cena considerando o ponto de vista e comportamento da câmera, que com os atores instaura uma nova *mise-en-scène*. Estamos em uma área externa, terreno baldio próximo a um campinho de futebol. A câmera, ainda fixa,

observa e aguarda Junim, que se aproxima vindo do fundo do quadro. Seu caminhar está alterado, nos parece falso. O exagero na ginga, no balançar dos braços, denuncia a encenação farseada, sua *teatralidade*. De um plano geral Junim forma um plano americano, típico dos filmes de gênero *western*. Metalinguagem expressa no enquadramento. A câmera, em seu ponto de vista para a cena, lança o olhar, pelo fora-de-campo, sobre os clichês do cinema. A auto referência denuncia a invenção, nos presentifica no mundo filmado, experiência garantida pelo tempo do registro compartilhado.



Junim para, mas as bordas do enquadramento "cortam" sua cabeça na altura da testa. A câmera não interrompe a tomada e se adapta realizando movimento de *tilt*<sup>11</sup> para cima, corrigindo o quadro. A partir do diálogo "qual é, Neguim?", e do olhar de Junim para fora do quadro, para a borda direita, compreendemos que o desafiado se encontra presente ao duelo. No fora-de-campo Neguim responde: "qualé, seu arrombado? [...] Você não falou que era o gangster de Nova Jersey?". Por alternância do ponto de vista vemos Neguim de braços cruzados, que provoca: "Você é melhor no quê?". Respondendo à provocação do adversário, Junim passa a exibir o que lhe qualifica como "melhor".

Na perna direita, abaixo do joelho, mostra uma marca feita por uma perfuração à bala, que lhe atravessou a perna e alojou-se na panturrilha. Na perna esquerda, outras marcas feitas à bala. Junim se exibe para Neguim, consciente de sua proximidade para com a câmera, que em plongée, nos projeta para as cicatrizes feitas em seu corpo. Junim parece estar vencendo o duelo; no fora-de-campo Neguim pronuncia "credo!". A câmera no eixo agora enquadra Neguim, em plano americano. Até o momento, a alternância do ponto de vista produziu uma temporalidade advinda

<sup>11</sup> A câmera, com base fixa no tripé, movimenta-se no eixo vertical apontando a objetiva para cima ou para baixo.

da montagem, efeito da técnica de campo-contracampo. Por meio dela podemos supor que cada um executou sua performance separadamente, as quais foram relacionadas desta maneira na sala de edição. Neguim mostra suas marcas, que segundo ele foram feitas em casa. Junim desdenha: "Nossa, a sua ficou paia demais". Neguim concorda, olhando para o canto direito do quadro, lado oposto ao que Junim permanecera segundo a alternância da câmera. Este gesto desmonta a espacialidade verossímil construída até então pela montagem. A câmera retorna ao seu ponto de vista em plongée de Junim, que exibe o ferimento à bala. Neguim provoca: " você só tomou isso aí?". Junim completa, dizendo que recebeu um tiro no pé, outro na coxa e ainda possui uma bala alojada. "Credo, você é todo furado, todo retalhado", diz Neguim.

A câmera nos mostra as pernas de Junim, num plano detalhe com vista um pouco acima de seus pés. Enquanto o personagem narra suas experiências de vida, preenchendo o espaço fílmico com imagens inacessíveis de seu passado, o quadro da câmera suprime as informações do mundo filmável, restringindo a perspectiva de olhar para o espectador. Não ver para ouvir. Através da relação de economia sonorovisual em que se suprime o conjunto do que é visto em função do relato e da voz, a *mise-en-scène* nega ao espectador o poder de olhar, para assim fazê-lo ver. "Antes de mostrar, para melhor mostrar, o quadro começa por subtrair à visão ordinária uma parte importante do visível. Assim como a realidade representada, é o olhar do espectador que está enquadrado" (COMOLLI, 2008, p. 139).

Estamos com o olhar colado ao corpo de Junim, numa perspectiva frontal. A câmera inicia um movimento de *tilt* para cima. O movimento, que acende sem pressa pelo corpo e marcas de Junim, adquire efeito de sentido revelador quando relacionado à fala sincrônica do ator: "e você, o que você passou? O que você viveu?" A indagação dirige-se à Neguim, que não resiste ao próprio assombro manifestado na interjeição "credo!", mas como um projétil atravessa a parede da representação e atinge o espectador na dimensão do próprio corpo. Sem podermos desviar o olhar de um corpo marcado à bala, compartilhamos com Neguim da mesma surpresa e espanto. Olhar *voyeur* a mapear o corpo do ator, efetuando uma varredura obsessiva que parece, nele, investigar nas cicatrizes o que há de biográfico, vestígios de uma provável narrativa real e vivida. Um olhar pelo qual o espectador se vê; olhar enquadrado ao qual resiste, sendo por ele, coagido.

O voyeur seria aquele que, para ver (a cena primitiva), se colocaria em posição de não ser visto, mas cujo desejo seria, na realidade, ser pego em flagrante delito de ver e, então, ao ser visto, entrar na cena interdita. [...] O lugar do espectador é, assim, aquele de um desejo utópico de estar na cena, corpo exposto aos olhares da tela. Ser visto no ato de ver em uma sala de cinema procede apenas de uma projeção mental que nos faz participar imaginariamente da cena representada. (COMOLLI, 2008, p. 141-142)



A descrição das cenas demonstra que as intenções dos eventos filmados se correspondem menos à funções e premissas dramáticas do que com a oportunidade de fazer o filme, de compartilhar a duração do registro, de inventar a si próprios durante uma inscrição verdadeira. Estamos diante de jovens que encenam encenar, colocando diante da câmera suas próprias mise-en-scènes, uma oportunidade de "encontro por meio do qual as personagens e o autor se intercedem. O filme só pode surgir desse encontro [...], pelo qual eles se intercedem e se tornam diferentes de si mesmos" (PARENTE, 2000, p. 122). Ainda que o duelo continue – e continuará –, o plano em plongée de Junim produz um efeito de conciliação entre os personagens que se relaciona aos eventos do roteiro, mas afirma-se nos procedimentos de composição do quadro e de montagem – onde se lê corte. Conflito e conciliação, portanto, não se dão no nível da história, da cinética dos eventos, mas precisamente no olhar que o sujeito que filma lança sobre os personagens e seus eventos, na forma como os organiza e nos apresenta. Ocorre, digamos, na *mise-en-scène* que propõe à mise-en-scène do outro, caracterizando-se como espécie de escrita dramatúrgica realizada pela câmera.

Trata-se de uma conciliação aplicada na forma e apenas nela. Do telefonema de Neguim à cena de duelo, a sequência dura cerca de dez minutos, tempo relativo à realidade da inscrição. Desde que os personagens se encontram para roubar abacates, constatamos que todas as situações foram filmadas com os corpos dos atores em simultaneidade temporal. Seja em câmera fixa – como na casa de Junim – , seja com a câmera na mão, ambos os corpos compartilham, por toda a sequência e

em todos os planos, do mesmo tempo de tomada, do mesmo corte efetuado sobre o real, corte que se faz com o registro. Obviamente que este tempo não reproduz a duração do tempo vivido, pois "cortar e unir é trabalhar a forma do tempo. É articular o tempo referencial (o ator atravessa uma rua, um terreno baldio, um deserto...) ao tempo cinematográfico [...] (COMOLLI, 2007, p. 32)". Dizemos então que, nesta sequência, quando a *mise-en-scène* de quem filma organiza a presença dos personagens no mesmo corte de espaço-tempo, no mesmo plano, é produzido um efeito de cumplicidade entre eles. Ambos vivem situações de rivalidade, mas sobretudo de companheirismo, expresso como forma na presença compartilhada pelos corpos durante a unidade mínima de imagem que é o plano.

A mise-en-scène de duelo se utiliza desta fraternidade quanto ao corte temporal para atingir níveis de expectativa e tensão necessários aos efeitos da cena. Se o objetivo da interpretação dos atores é menos de verossimilhança do que de abertura ao improviso, opor os seus corpos em cortes de tempo distintos surge como um meio cinematográfico de apresentá-los em conflito. Portanto, a decupagem atua por um princípio de separação dos corpos quanto à presença compartilhada da cena primitiva, buscando efeitos de drama ausentes na estrutura "frouxa" do roteiro. Este princípio se expressa no procedimento de campo-contracampo, em que a presença de um personagem significa a ausência do outro, necessariamente. Como técnica, a gravação em campo-contracampo é realizada preferencialmente com o registro completo da encenação de um personagem sob um determinado ponto de vista, onde sua ação apenas pressupõe a presença do outro personagem. A relação de contiguidade entre ambos se dará apenas na montagem, mas submetida à condição de oposição pelo campo. Neste procedimento a câmera se interpõe entre os corpos, os relaciona por um princípio de antagonismo. Ao observamos o corpo de Neguim em um destes planos, notamos que seu olhar direcionado para além do quadro pode somente virtualizar a presença de Junim no fora-de-campo, o que de modo algum faz compartilhar, com ele, do mesmo corte temporal. A coexistência é, por assim dizer, forçada pela montagem.

essa nova temporalidade, esse tempo traduzido cinematograficamente não é medido para abolir a temporalidade da situação referencial: evoca-la, sim, fazê-la sentir, transportar para ela o "clima", o suspense, a forma, mas não riscá-la da própria experiência do espectador (COMOLLI, 2007, p. 32)

Propondo uma forma de enquadrar e relacionar os cortes temporais segundo um princípio de antagonismo, a *mise-en-scène* de quem filma imprime um efeito de sentido dramatúrgico sem, contudo, impor aos sujeitos sua própria cena. À medida gradual em que a brincadeira escamoteia a *mise-en-scène* pretendida, a composição antagônica deixa de fazer sentido. Podemos considerar que a experiência de violência contida no relato de Junim, visto sob o olhar *voyeur* que fragmenta seu corpo, se constitui como força de realidade da inscrição potente para a reconfiguração do tempo compartilhado entre os sujeitos, reinscrevendo-os no mesmo plano. Ocasião de reconciliação dos corpos pelo olhar da câmera – também violento – sobre a memória de violência.

O corpo e suas temporalidades [...], suas ligações e desligamentos, sua singularidade extrema, sua autonomia relativa, ele traz consigo sua liberdade. É, evidentemente, tudo isso que está em jogo no corpo filmado, e que continua em jogo no corpo filmado/montado. Há uma violência exercida sobre o corpo figurado quando o fragmentamos, quando o cortamos (COMOLLI, 2007, p. 34).

Na sequência um corte, plano seguinte: reiniciando o duelo, Junim e Neguim passam a disputar quem possui o melhor telefone celular. O enquadramento registra os corpos dos atores inteiros, um de frente ao outro, ao alcance de cada mão. A reconciliação se realiza pela composição de um plano que reatualiza as condições de tempo, presença e duração. O sol está a se por. Em profundidade de campo, casas se avizinham traçando uma subida de conquista a um morro. No primeiro plano, a batalha entre parceiros continua.



A potência mesmo das cenas se encontra no desenho singular que os corpos desenham no quadro. E também o desenho feito pelo real nestes corpos, de formas, gestos e timbres estranhos às populações de corpos que habitam os programas de televisão e as propagandas da publicidade. As situações são cada vez mais

desprovidas de drama, se entregam de modo crescente ao prazer deliberado de encenar. O desejo de quem filma se encontra com o de quem é filmado. Parece haver sempre um "quase" para cada ação. Junim e Neguim estão quase no ponto áureo do quadro, seguem uma coreografia mais ou menos estabelecida. Escapam juntos para o fora de campo.

Tais inferências não partem de uma indicialidade do real que preexiste à câmera, mas à realidade vivida no tempo em que ela se apresenta. Palavrões, gargalhadas, músicas e agressões animam cenas absurdas. Como pensar em uma disputa, talvez castigo, realizado por meio de banhos de suco de laranja e de pipoca? Se a *mise-en-scène* da câmera joga com os atores, a dinâmica interna do quadro não é diferente. Há sempre um acordo, uma espera, um olhar, uma escuta. O efeito de realidade se manifesta: a qualquer momento, qualquer coisa pode acontecer.

Junim e Neguim estão com armas em punho. O sujeito que filma está com a câmera na mão. Neguim está em desvantagem: duas facas de mesa. Junim equilibra as condições do jogo, entregando a Neguim um dos espetos de churrasco, que no intervalo entre as cenas, apareceram em suas mãos. A troca é feita no ar, território sem limite. A cena se desenha ao espontâneo, eles sabem mais ou menos como estarão no quadro. Como diz Comolli (2008, p. 54-55), "o homem sabe que é filmado, ele sabe confusamente o que filmar significa, o que ele não sabe muito bem é que nós, os filmadores, não sabemos nada sobre o que ele vai fazer". Junim, que praticamente fura os olhos de Neguim com os espetos, ganha a luta. Neguim pede "penico". É o fim.

Mas o corte repentino revela a reviravolta de Neguim, que com o espeto em mãos, mata Junim à vários golpes. Campo e fora-de-campo; jogo, *mise-en-scène* e reversão. A câmera é esquecida, e após o salto no abismo, cada um com seu espeto, a brincadeira continuará.



## 3.3 ESPECTATORIALIDADE E ENGAJAMENTO

Sentado em um banco de vime, na varanda de casa, Menor manipula algo que ainda não sabemos o que é. A proximidade do ponto de vista com o ator é mantida: o plano é de conjunto, câmera fixa e contemplativa, com objetiva angular. Um corte e, no plano seguinte, vemos em detalhe um objeto que se constrói aos poucos, passa a tomar formas mais reconhecíveis. O som nos chama atenção, são ruídos de papel alumínio e sacola plástica. Menor enrola a sacola branca em torno do objeto, demonstrando habilidade para a tarefa que executa. Com um grande caco de vidro posicionado entre as pernas, quebrado da janela de sua casa, Menor corta as pontas do saco plástico. Com um isqueiro, queima as pontas soltas. O mundo está em silêncio, como que se observasse. Frente à câmera, tudo é prático e tranquilo: Menor confeccionara um cachimbo.

A cena se passa agora dentro de sua casa. Há pouca luz e vemos o rosto de Menor, na penumbra, apenas quando o isqueiro é riscado. Silêncios, isqueiro, ruído de plástico. Outro plano, Menor está de costas para a câmera, à porta do que parece ser um banheiro. O cômodo está totalmente escuro, o vemos apenas quando há fogo pelo isqueiro. Não fosse a sequência dos planos, certamente não poderíamos reconhecê-lo: a composição do quadro e luz nos remete às imagens anônimas de usuários de drogas e criminosos, comumente veiculadas por canais de televisão. O silêncio permanece; mais uma chama.

Na cena anterior víamos Menor cantar *Sê valente*, canção que compõe o hinário de igrejas protestantes. Despojado, cantava e sorria expressando alguma ironia. No plano que olhamos agora, o jovem está com um comportamento assombrado. Parado à quina de um encontro de paredes, ele dirige o olhar para o fundo do quadro, em direção à rua. A luz que invade a casa pela janela e porta configura uma iluminação em contraluz. Menor caminha lentamente, a câmera o acompanha em movimento de *pan*. Em outro plano o jovem está com o rosto junto à janela, observando a rua. Está preocupado, aproximando-se de tal modo do vidro que seu boné quase é retirado da cabeça. Ao se afastar da janela, olha em direção ao teto como se visse ou ouvisse algo, mas o silêncio é ensurdecedor: ouvimos apenas os ruídos produzidos por seu corpo.

No plano seguinte, rente à quina da parede, Menor reabastece o cachimbo – o ponto de vista da câmera se repete. O personagem caminha em direção ao fundo da casa, se agacha e risca o isqueiro. A situação se repete: pela janela, Menor procura por algo na direção da rua. Caminha repentinamente, esbarrando nas panelas que estão sobre o fogão. Durante este gesto, a câmera registra pela primeira vez a fumaça que sai de sua boca. Menor se posiciona no centro do quadro, tendo uma janela à sua esquerda e outra à sua direita. Ele fuma enquanto olha preocupado em direção à rua, pelas duas janelas.

Agora Menor está sentado ao sofá, acende um cigarro. A luz que invade a sala pelo canto esquerdo do quadro realiza uma contraluz que evidencia a fumaça em seu movimento leve e lento. Com os olhos arregalados, Menor olha fixamente ao fora-decampo. O bairro permanece em silêncio. No plano seguinte a câmera se posiciona do lado de fora da casa, simulando uma perspectiva da rua: vemos da casa a fachada. A duração do plano persiste por vinte e cinco segundos.



A cena protagonizada por Menor nos chama atenção por pelo menos dois aspectos. O primeiro é relativo à impressão de autenticidade das imagens: não resta dúvidas sobre seu procedimento de realização ficcional, mas mesmo assim somos assombrados por identificar a transformação sofrida por Menor durante o uso da substância – situação valorizada pela forma da decupagem, ambiência sonora e duração dos planos, que parecem descortinar o evento aos nossos olhos. O segundo aspecto refere-se à representação de sujeitos e grupos pela escritura, à forma como são filmados e apresentados ao mundo. Não por acaso do nome, o ator – que como os outros encena no filme a si mesmo – aparenta ter cerca de quinze anos de idade.

Ambas as questões conservam entre si a semelhança de se fundarem na crença do referente da imagem fotográfica. Nosso impacto diante da cena se realiza na crença de que aquelas situações filmadas ocorreram *realmente*. E ocorreram, posto que foram filmadas: encontro que instaura a inscrição verdadeira.

O que acontece quando, por exemplo, um encontro é filmado? Duas pessoas ou mais se encontram em um filme. Do ponto de vista da ficção, eu sei, ao mesmo tempo, que esse encontro de fato aconteceu (pois foi filmado) e que ele é fictício (posto que filmado). Do ponto de vista documentário, eu sei que o encontro de fato aconteceu, pois foi filmado, mas sei também que o encontro é real, pois de outro modo não poderia ter sido filmado. A dose de realidade, se assim posso dizer, é aqui mais forte. A crença nessa realidade filmada é maior (COMOLLI, 2008, p. 171)

Curiosamente, a câmera e a montagem, eminentemente ficcionais, ao contrário de escamotearem o efeito de veracidade, fazem com que ele se potencialize. O estado de vigília da câmera se projeta ao olhar do espectador. Diante das imagens, impossibilitados de não deixar de olhar, somos lançados a uma relação de desconforto para com a situação representada, de denegação, que pode ser entendida nos seguintes termos:

No cinema, a dúvida, já que ela é articulada com a verdade da inscrição, sempre é trazida por uma crença; dúvida e certeza se combatem e voltam a atuar em um movimento sincrônico, e essa alternância define o lugar do espectador como lugar incerto, móvel, crítico (COMOLLI, 2008, p. 171)

Por outro lado – e ainda assim no mesmo –, este pacto praticamente indubitável de crença na imagem nos leva a questionar e valorar a posição do sujeito que filma para com a realidade que foi filmada. Este gesto encontra força na relação que estabelecemos com a imagem enquanto prova e documento, sendo um vestígio não apenas da realidade de sua inscrição, mas uma testemunha do real em si. A crença na imagem como algo que "se foi filmado, esteve lá", é que justifica a proliferação de câmeras de segurança e da vigilância social operacionalizada por meio das imagens. Nesta face do problema, buscaremos compreender a dimensão de presença compartilhada de tempo entre câmera e fenômeno, a dificuldade que a escritura enfrenta para olhar experiências consideradas eticamente impróprias, e os meios que se utiliza para contornar os problemas e propor soluções. A questão se encontra na crítica à própria presença da câmera na realidade que filma, e a postura que adota diante dela. Como procedimento de análise, iremos relacionar a sequência de Menor

às técnicas de escrita e discurso produzido sobre um grupo também periférico, mas em contexto diferente ao de *A Vizinhança do Tigre*: as imagens de *Falcão: Meninos do Tráfico*.

De início, consideremos a questão de crença na representação segundo a formulação de Jean-Louis Comolli. Para o autor, a crença do espectador é quem garante o funcionamento do cinema de representação, relação que pode ser entendida na expressão "Sei muito bem que é apenas uma imagem, mas mesmo assim quero a coisa..." (2008, p. 94). A crença na imagem é animada no coração do espectador pelo medo, mas em uma dimensão distinta a da psicologia: o medocinema surge como uma sensação produzida pelos filmes, sem causa ou com muitas delas, "geralmente vaga, indistinta, uma impressão, uma ameaça" (COMOLLI, 2008, p. 328, nota de rodapé).

O encontro do espectador com a projeção se faz ao mesmo tempo medo e desejo, espetáculo e limite (imobilidade na poltrona, estereoscopia do olho que cede à câmera monocular, limite do quadro, superfície da tela). Limite de cotejar tudo o que o olho percebe no quadro, desejo de não ver tudo o que a imagem me apresenta. Desejo *voyeur* de estar com os personagens na cena representada, mas por ser impossível, projetar na imaginação seu corpo "como objeto do olhar deles (objeto deles)" (COMOLLI, 2008, p. 142). Regime de identificação através do olhar.

Para Comolli, devemos compreender o cinema como um jogo de olhares, sistema de troca entre o olhar do filmado, o olhar de quem filma, e o olhar de quem vê (a projeção). Na ocasião da tomada, a câmera que registra o sujeito filmado também é por ele visto, e sua objetiva é identificada pelo sujeito como "o olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente e certeiro, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro" (2008, p. 81). Sendo assim, o cinema nos mostra o mundo como olhar, mas não apenas o que vai da câmera ao mundo como também o mundo que olha a câmera. Colocado em cena, a instância do olhar se torna *mise-en-scène*.

Aquele(a) que eu filmo me olha. O que ele (ela) olha ao me olhar é o meu olhar (escuta) para ele (ela). Olhando o meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis de minha mise-en-scène, ele (ela) me devolve no seu olhar o eco do meu, retorna minha mise-en-scène tal como repercutiu nele (nela) (COMOLLI, 2008, p. 82).

O que olho em meu estado de espectador é a própria troca de olhares realizada durante a cena, negociação de *mise-en-scènes* que mediada pela câmera instaura a

inscrição verdadeira. Diante da representação – filme –, o espectador não apenas recebe as imagens projetadas e refletidas pela superfície da tela, mas principalmente, ele as olha. Esta operação reflexiva do olhar recoloca o espectador cinematográfico numa condição em que "o *eu-espectador-vejo* se torna o *eu-vejo-que-sou-espectador*" (COMOLLI, 2008, p. 82). Diante da cena documentária, o espectador de cinema situase em sua própria *mise-en-scène* (2008, p. 100), olhando a imagem e, nesta ocasião, produzindo pensamento. Ao olhar para as representações, o espectador de cinema, mobilizado pelo medo e desejo, se inscreve num lugar móvel de atração e repulsa pelo que vê na imagem, pela própria imagem, postura ambivalente de crença e dúvida (2008, p. 98-100).

Espectador do cinema documentário, encontro-me na ambivalência. Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada como da realidade da representação. Meu prazer, minha curiosidade, minha necessidade de conhecer, meu desejo de saber são recolocados em movimento por esta dialética da crença e da dúvida. (COMOLLI, 2008, p. 107-171)

Ao olhar engajado do espectador se projetam as imagens, representações que lhe apresentam a ausência prevista de um presente filmado (COMOLLI, 2008, p. 162-149). Pelos vestígios da cena primitiva há de mostrar para o espectador o jogo de *mise-en-scènes* realizado entre os sujeitos durante o presente compartilhado com a câmera, ordenação que não produz uma realidade da inscrição, mas uma inscrição da realidade na qual ele acredita ou não. Dúvida da imagem, crença na relação que a produziu: a voz que é dada sempre pode vir a reproduzir o gesto de poder.

Pois não se trata de 'dar', mas de tomar e de ser tomado, trata-se de sempre de violência: não de restituir a algum despossuído o que eu teria e decidiria que lhe faz falta, mas de constituir com ele uma relação de forças em que, seguramente, arrisco ser tão despossuído quanto ele (COMOLLI, 2008, p. 74)

Na esteira destes apontamentos, iremos proceder a análise do filme *Falcão: Meninos do Tráfico*, relacionando posteriormente seus procedimentos de escrita e produção simbólica com *A Vizinhança do Tigre*.

Falcão: Meninos do Tráfico é dirigido por Celso Athayde, produtor de rap através do projeto Hutúz, e MV Bill, rapper carioca co-fundador da CUFA – Central Única das Favelas. O filme fora finalizado e distribuído em formato DVD com duração

de 125 minutos, mas em nossa análise teremos como objeto sua versão com 58 minutos, amplamente assistida pelo público brasileiro ao ser veiculada em rede nacional durante o programa *Fantástico*, da TV Globo, em março de 2006. O filme é resultado de seis anos de filmagens em vários estados do país, onde foram geradas mais de noventa horas de imagens.

Os primeiros planos do filme são realizados com a perspectiva de dentro de um automóvel, de onde reconhecemos uma das paisagens como a de Brasília, Distrito Federal. MV Bill observa pela janela, tendo na profundidade do campo casas inacabadas, cenário comum a diversos bairros periféricos. A voz do *rapper* efetua interferências ao longo do filme, assumindo uma função tanto de conduzir, de guiar o olhar do documentário pelas periferias filmadas, quanto de intermediar os depoimentos. *Falcão: Meninos do Tráfico* parte da identificação empírica de um problema social: a morte prematura de jovens devido ao envolvimento precoce com o mercado do tráfico de drogas. O título do filme faz referência ao nome dado aos garotos que têm por função vigiar o perímetro do tráfico, comunicando a todos sobre possíveis invasões da polícia. Um bom falcão é aquele que nunca dorme.

Falcão é um filme de denúncia social, engajado em promover mudanças positivas nas condições de vida das pessoas que registra. Para atingir seus objetivos sócio-políticos, o filme se utiliza dos procedimentos de linguagem para tentar enfatizar o estatuto do referente da imagem, produzindo efeitos de realidade que supostamente a signifiquem como um registro objetivo do real, sendo portanto, verdadeiro. O filme depende desta crença por parte do espectador para se constituir como agente de mudança no mundo. As tomadas são feitas conforme a tradição do cinema-direto, com uma câmera na mão que transita pela favela operando um "raio-x" do funcionamento do tráfico. Enquanto se desloca, a câmera encontra os sujeitos que são feitos personagens do filme.

Considerando o volume de debate produzido em torno de *Falcão* à sua época, não nos alongaremos em descrever suas cenas e analisar pormenorizadamente os procedimentos investidos em sua fatura. Cabe ao momento saber que se tratam de imagens que se afirmam produzidas em lugares de risco, imagens feitas de pessoas sob risco real e constante de morte. Este é o dado de realidade que o filme, enquanto representação, pretende se fazer porta-voz, e analisaremos se os procedimentos de escritura realizam ou não o efeito de real necessário para que as imagens validem o discurso.

A tarefa sociológica de *Falcão* é enunciada ainda ao primeiro minuto do filme. Enquanto transita de automóvel, enquadrado em close, MV Bill afirma, em primeira pessoa, o objetivo, procedimento e relevância com que *Falcão* deve ser percebido:

Tô mostrando nesse documentário a vida de pessoas que talvez nem façam parte de estatísticas, talvez só virem estatística depois de mortos. E eu não tô mostrando de uma forma glamurizada, que as pessoas vão assistir pra aplaudir, pra achar que é tudo bonito, que é tudo belo. Acho que eu tô tentando dar uma visão de problema, e vendo como um problema eu acho que ele precisa ser mostrado.

A partir destas constatações preliminares, lancemos vistas a uma parte específica do filme, cena em que uma cartela de texto – semelhante aos comentários explicativos dos filmes pré-sonoros – a classifica por *brincadeira de criança*.

Ouvimos a voz de um jovem que nos explica como funciona a brincadeira. A voz do garoto não possui sincronia com a imagem, portanto não identificamos no plano o corpo que fala. O ato de desvincular a voz do corpo que a projeta ocorre de modo constante em todo o filme: no momento da tomada, ao encobrir os rostos personagens com camisetas; na montagem, pela trucagem deliberada da voz em *off.* Entretanto, o procedimento mais grave e recorrente consiste no apagamento dos rostos em pósprodução, intervenção posterior à montagem, que sob pretexto de preservação de identidades, produz uma comunidade visual de rostos borrados.



Vemos, em planos com no máximo três segundos de duração, jovens com rostos borrados, empunhando armas falsas e fumando uma substância indefinida. A voz off do garoto afirma se tratar de eucalipto. Subordinadas ao som, as imagens dos corpos sem identidade ilustram o que é dito, meros acessórios do que enuncia a voz. O jovem explica que todos os dias eles brincam com as armas, mas que todas são de brinquedo. A câmera acompanha um grupo de crianças, que se aproxima da

brincadeira para comprar pó. Um garoto que brinca de vender, diz "pó de dez, maconha, qual vai ser?"; "na moral, cês tão parecendo aquele bagulho do clone, mané, a Regininha e a Mel". Enquanto as crianças em cena brincam de consumir a droga, o garoto em *off* explica que "esse é o bagulho que nós brinca mesmo, só pra se divertir".

Como afirmamos anteriormente o projeto de mobilização social em que *Falcão* se lança depende de uma crença coletiva nas imagens enquanto um duplo do real, na câmera como instrumento técnico e discursivo capaz de amplificar a voz dos jovens que são marginalizados e silenciados pela ingerência pública brasileira. Este é o seu discurso, é o que enuncia o seu texto. Mais especificamente, é o alerta que recebemos do próprio relato de MV Bill:

Eu não sei exatamente qual o papel exato desse documentário, solucionar eu tenho certeza que não é. [...] Mas acho que é mais um instrumento pra ajudar a pensar, a repensar as leis dentro do Brasil, a repensar o conceito de humanidade que se fala tanto.

Ao nos propormos a analisar como *A Vizinhança do Tigre* e *Falcão* tornam sujeitos pluridimensionais, seres reais, em corpo filmados, fazemos por objeto o olhar que o sujeito que filma lança para o mundo – através do dispositivo câmera – e sua receptividade para receber de volta o olhar do mundo. Em síntese, queremos entender a negociação entre *mise-en-scènes*, relação de poder a ser percebida no olhar da câmera e sua postura no mundo, seu ponto de vista.

A Vizinhança do Tigre e Falcão fazem de pessoas reais personagens de seus filmes, e com elas adotam procedimentos de fatura específicos. Ambos foram filmados ao longo de anos, tempo em que se reconhece as dificuldades impostas pelo real, fazendo-se, portanto, sob seu risco e imprevisibilidade. O desejo e escolha de lançar o olhar àquele mundo, àquela *mise-en-scène*, de para ela propor uma forma, se impõem à câmera como primeira dificuldade, situação de crise e própria força do documentário.

Creio que a renovação contemporânea do documentário [...] tem a ver (entre outras) com a necessidade sentida por todos nós: que as representações que fabricamos do mundo deixem de dá-lo por acabado ou definitivamente domado e disciplinado por nós. À sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo [...] (COMOLLI, 2008, p. 173).

Falcão se sustenta na aposta de referencialidade da imagem. A câmera de Falcão "entra na favela" – tal qual conhecemos a prática do cinema-direto –, caminha por suas vielas até localizar, no cume dos morros, os personagens falcões. Vemos jovens portando armas, usando drogas, relatando a desesperança para com a vida. Eles mesmos, os filmados, afirmam ter para si como futuro breve a morte – com sorte, uma cadeira de rodas. Não há complexidade de sujeito, mas linearidade do discurso: irreversibilidade do jogo.

Mas o real nas imagens realizadas por Mv Bill desrespeitam o controle. O apelo ao referente, intencionado pelo filme, se volta contra o programa. O que fazer com os corpos e paisagens captadas de modo direto? Depois de filmá-las, como *exibi-las*, as crianças, sem "*glamour*"? Por *glamour* podemos entender os procedimentos de planejamento, organização e concepção formal – *mise-en-scène* – que maculariam a autenticidade da imagem captada direto do real, sob a urgência do fenômeno a ocorrer.

A filmagem deu-se no território fluido do documentário de ensaio social, ou etnólogo, ou de pesquisa. Os 'atores' são normalmente incapazes, total ou relativamente, de dominar intelectualmente a operação a qual eles emprestaram corpo e voz. Entramos então no domínio da moral e do risco: filmar aqueles para os quais não existe nenhuma reversibilidade, nenhuma chance de se tornarem, eles, cineastas, nenhuma possibilidade de se antecipar sobre a imagem que será tomada deles: nenhum domínio sobre a imagem. Loucos, crianças, primitivos, excluídos, filmados sem esperança (para eles) de retorno, filmados 'para seu próprio bem', pelo bem da ciência ou para o escândalo: exotismo, filantropia, horror (DANEY, 2007, p. 87-88).

A tentativa é de servir as imagens ao discurso, destituindo na montagem os vestígios do encontro filmado, da inscrição verdadeira — corte ao fora-de-campo. Nunca sabemos onde as imagens são feitas, mas principalmente com quem e quando são feitas, pois os planos são justapostos de modo subordinado ao texto — corte ao tempo presente. Cartelas com comentários e transições para o quadro preto significam as sequências em blocos temáticos — corte ao olhar do espectador. As faces borradas menos preservam a vida dos jovens filmados do que garantem uma zona de conforto ao sujeito que filma, prova do exercício de poder sobre a imagem que se faz do outro — corte ao risco. Sendo tese ou programa que se lança ao mundo, as imagens desrealizadas e destemporalizadas de *Falcão* só representam a realidade do próprio medo, "desinvestindo qualquer crença, ou antes hipostasiando o medo

como crença, porque esta sempre é um pouco necessária, mesmo que denegada, para que a malha social perdure" (COMOLLI, 2008, p. 66).

A Vizinhança do Tigre e Falcão apresentam diferenças profundas não apenas nos procedimentos de fatura, mas principalmente na postura que cada um manifesta para a ocasião do jogo, no olhar para o outro, na presença da tomada. Em Falcão a imagem tem sua presença expropriada: o outro que já era marginalizado tornou-se ainda mais distante. A distância do espectador para com a representação é proporcional à distância da câmera para com a realidade filmada. Paradoxalmente, quanto mais a câmera se lança à captura do real, mais o "cheira", mais este lhe escapa.

Diante do tabu em representar o "real inefável", criar pequenas zonas de ficção por uma *mise-en-scène* documentária significa assumir o risco de compor o mundo continuamente, de se expor ao olhar do outro para nele compor o próprio olhar. Perante certos tipos de escritura que pretendem uma realidade à fórceps, *A Vizinhança do Tigre* representa em nosso trabalho um grupo de filmes – de olhares, de *mise-en-scènes* – em que a impostura da imaginação e o desejo de evasão do real é que se constituem como caminho possível à experiência filmada.

## 4. CONCLUSÃO

Da produção cinematográfica brasileira mais recente se destaca uma série de filmes que têm investido seus procedimentos de realização nas possibilidades múltiplas de interrelação do documentário com a ficção. Partindo do marco de contaminação entre cinema-direto e teatro em *Iracema: uma transamazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna a *Jogo de cena* (2007) e *Moscou* (2009) de Eduardo Coutinho, surgem novos títulos como *O céu sobre os ombros* (2010) de Sérgio Borges, *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queiroz, *Esse amor que nos consome* (2013), de Allan Ribeiro e *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais, para citarmos alguns. Mas não se tratam de faturas com objetivo do engodo, como os falsos documentários conhecidos por *mockumentaries*. Partindo dos efeitos de sentido provocados pelos filmes, nosso trabalho procurou compreender como eles articulam a matéria sonora e imagética para formular um regime de representação do qual emerge o real sob forma de experiência. Selecionamos como objeto de análise o filme *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, MG, 2014, 94').

Ao se realizar de uma maneira inventiva e sem perder seu lugar no mundo, *A Vizinhança do Tigre* demanda da teoria categorias de análise que o compreendam em uma dimensão distinta do conhecimento crítico acerca da representação. Da escritura que imagina perspectivas subjetivas ancoradas no real, surgem imagens que deslocam o olhar do espectador para o próprio tempo da tomada, do registro da cena, ocasião de encontro entre sujeitos mobilizados pelo desejo real de fazerem um filme. Encontramos na teoria do documentário, mais especificamente nos estudos de Jean-Louis Comolli, ferramentas de análise que nos permitiram compreender o cinema enquanto invenção: invenção de imagens, mas sobretudo, invenção do olhar. Seguindo por uma análise do documentário, percebemos que o conceito se reinventa durante sua prática, o que nos possibilitou abordar o gênero de acordo com os problemas do seu tempo, livre de diretrizes ontológicas e de equívocos enquanto registro da verdade.

Nossa análise se preocupou em perceber o papel exercido pelo corpo dos atores para a produção de efeitos de real em *A Vizinhança do Tigre*. Não obstante a decupagem ficcional, por meio do corpo dos atores encenando a si mesmos é que

percebemos o real emergir na cena. Mas, quais eram as condições de fatura para que suas biografias, suas experiências de mundo se integrassem à forma-filme? Encontramos respostas no exame do conceito de *mise-en-scène*, compreendendo suas especificidades na cena documentária. A presença compartilhada no mesmo espaço-tempo entre sujeito e máquina instaura o corpo como centro da cena cinematográfica. No mesmo tempo e espaço, câmera, cenários (mundo) e principalmente os atores (sujeitos) se articulam de modo a produzir uma *mise-en-scène* que se pauta imperativamente pelo caráter de *negociação* e de *presença compartilhada*, diferindo da relação de função da mise-en-scène de ficção. A partir das categorias apropriadas, analisamos *A Vizinhança do Tigre* segundo a tríade *tomada/mise-en-scène/espectador*, desenvolvidas em nosso estudo sob três níveis.

Ao nível do roteiro foi constatado que as cenas de *A Vizinhança do Tigre* são construídas, em sua maioria, sem encadeamentos baseados em conflitos dramáticos. Sua roteirização pode ser definida menos pelo todo – que é o roteiro – do que por suas partes, que são as cenas. Nas cenas é que vemos o filme se desenvolver por cada parte, e nelas reconhecemos seus personagens se inventando enquanto vivenciam a duração do registro. A construção coletiva do roteiro – que se faz durante as tomadas – surge também como estratégia de negociação de mise-en-scène entre os sujeitos que filmam e os filmados.

Ao nível da tomada, seguindo pela análise de uma das sequências de *A Vizinhança do Tigre*, percebemos que por meio do caráter aberto das cenas, que se constroem durante a tomada, as ações se constituem como oportunidade de que os atores encenem para si e para a câmera. Ou seja, pouco importa o que os sujeitos fazem diante da câmera, as ações, ou por que agem, mas sim, quem são os que fazem, como o fazem e como são no ato de fazer.

Em Espectatorialidade e engajamento, ao comparar os efeitos de sentido e procedimentos da escritura de *A Vizinhança do Tigre* e o filme *Falcão: meninos do tráfico* verificamos a precariedade de se afirmar a autenticidade da imagem enquanto documento ou retrato social. Frente a este mito, vimos que o espectador deve permanecer em uma relação de crença e dúvida com as imagens, produzindo suas significações no ato do olhar. Em *Falcão*, a tentativa de impor às imagens um discurso pré-concebido – um roteiro – esvazia a realidade da inscrição que só pode se manifestar pelo presente filmado: ver e poder. As imagens realizadas ao modo cinema-direto deixam de servir à militância, representando o controle do sujeito que

filma – representado por Mv Bill – sobre os jovens filmados, expresso em falas sem sincronia, narrativas de morte e rostos borrados em pós produção. Como nos diz Serge Daney: "exotismo, filantropia, horror".

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. A estética do filme. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. 2. ed. Campinas: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques. O cinema e a encenação. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAZIN, André. O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. **Devires**, Belo Horizonte, v.04, n.2, p.12-40, jul/dez. 2007.

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

DANEY, Serge. A rampa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

GAUTHIER, Guy. O documentário: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011.

GUIMARÃES, César. A cena e a inscrição do real. **Galáxia**, São Paulo, v.11, p. 68-79, 2011.

GUIMARÃES, César. CAIXETA, Ruben. **Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente.** In: COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. Devires, Belo Horizonte, v.10, n.2, p. 58-77, jul/dez. 2013.

LINS, Consuelo da Luz. **John Cassavetes**: a ficção filmada como documentário. In: Pizzini, Joel. (Org.). Faces de Cassavetes. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 54-62.

LYOTARD. **O acinema.** In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema, vol.1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

PESSUTO, Kelen. **(Em)cena**: os "não" atores em *Salve o cinema*. In: DAWSEY, John C. et al. Antropologia e performance. Ensaios na pedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Luiz Carlos. Jr. Iracema – uma transa amazônica. **Contracampo**. Disponível em: <a href="http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm">http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm</a>>. Acesso em: 22 de abril de 2015.

PARENTE, André. Narrativa e modernidade. Papirus, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. A 'mise-en-scène' do documentário. **Revista Cine Documental**, n.4, 2011, Buenos Aires. Disponível em <a href="http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoriai.html">http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoriai.html</a>>. Acesso em: 13 de abril de 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Literatura e personagem**. In: CANDIDO, Antonio. et al. A personagem de ficção. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. **Devires**, Belo Horizonte, v.2, n.1, p. 70-85, jan-dez. 2004.