

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO



Documentário e ficção:
a narrativa híbrida em *A vizinhança do tigre*

Eloisa Soares Caldeira

Pelotas, RS
2019

ELOISA SOARES CALDEIRA

Documentário e ficção: a narrativa híbrida em *A vizinhança do tigre*

Trabalho acadêmico apresentado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^a Dra. Ivonete Pinto

Pelotas, RS
2019

ELOISA SOARES CALDEIRA

DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO: A NARRATIVA HÍBRIDA EM *A VIZINHANÇA DO TIGRE*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em (Cinema e Audiovisual ou Cinema de Animação) no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em onze de dezembro de dois mil e dezenove.

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Ivonete Pinto

Prof Dr. Rafael Rosinato Valles

Prof Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

AGRADECIMENTOS

Obrigada às mulheres que deixei em Minas, minha mãe, Marilene, minha avó, Irene, minhas tias, Railda, Rosilene e Soraia, minhas queridas amigas Ana, Luly e Jojo que me foram base, referência, fortaleza e porto seguro. Mais do que bagagem, vocês eu carrego no rosto. Obrigada a minha família que é sempre um lar que eu possa retornar e ao meu pai, Wallace, que acreditaram em minha escolha. Obrigada à minha irmã Camila, companheira de viagem e vida, pelo apoio, afeto, compreensão e fraternidade. Agradeço aos colegas de curso que me ensinaram a fazer e a pensar cinema e que foram abrigo para o frio, Ana, Analu, Cassiano, Digli, Fernando, Fran, Humberto, Maurício, Vinícius e Yadni. Ao Léo, por fabular a realidade comigo. Obrigada aos professores que se tornaram amigos, pelas conversas, pelos cafés e pela generosidade da troca, em especial Eleonora, Everton, Guiga, Ivonete, Lanza, Roberto e Vivian. Agradeço a Cíntia por se tornar amiga, companheira, por me apresentar uma nova Pelotas e à Ba. Obrigada por terem sido minhas bruxas do afeto e energias tão positivas. Obrigada ao Centro de Artes, por me fazer respirar arte a todos os momentos. Agradeço ao Cine UFPEL, cinema que se tornou casa, projeto que se tornou filho. Lugar onde a Eloisa de 2015 teve seu primeiro fraquejar de pernas ao assistir a um filme e que se resulta neste trabalho e nesta conclusão. Obrigada ao ex-ministro Fernando Haddad e aos governos Lula e Dilma, pelas políticas adotadas para a educação superior, em especial, pelo Sisu, Reuni e pelas políticas de assistência que me permitiram essa graduação. Faço aqui lembrança a todas as pessoas da PRAE, pela atenção e prestação de sempre, obrigada. Obrigada aos professores de set, às minhas primeiras equipes de foto, em especial Brenda e Lívia. Em um ambiente que pode ser tão machista e hostil, agradeço que minhas primeiras experiências tenham sido com vocês, Bael, Fred, Dani, Dudu, Ju, Louise e Nico. Obrigada por fazerem parte da minha formação e da minha escolha de profissão. Obrigada cinema nacional pela salvação. Obrigada a todos os cineastas que resistem, a todos aqueles que têm a coragem de apontar uma câmera para o mundo.

Sugeri que as mulheres estudassem cinema. Eu disse a elas: “saíam das cozinhas,
das suas casas, peguem as ferramentas para fazer filmes”.

Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens.

Agnès Varda

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
2. MAS AFINAL... O QUE É HÍBRIDO?	11
3. JÁ NASCEMOS HÍBRIDOS?	12
4. A NARRATIVA HÍBRIDA EM A VIZINHANÇA DO TIGRE	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	28

DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO: A NARRATIVA HÍBRIDA EM *A VIZINHANÇA DO TIGRE*

Resumo: O trabalho procura examinar a narrativa híbrida, que funde documentário e ficção no filme *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014). Através da definição de hibridismo proposta por Costa (2014), esta investigação usa como conceito teórico o termo *partilha do sensível*, proposto por Rancière (2009), e *performance* defendido por Brasil (2011).

Palavras-chave: hibridismo; documentário; ficção; cinema brasileiro; *A vizinhança do tigre*.

Abstract: The article examines the hybrid narrative that fuses documentary and fiction in the *The hidden tiger*'s movie (Affonso Uchoa, 2014). This research uses as theoretical concept the term *sensitive sharing*, proposed by Rancière (2009), and *performance* defended by Brasil (2011), through the definition of hybridity proposed by Costa (2014).

Keywords: hybridity; doc-fic; Brazilian cinema; *The hidden tiger*

INTRODUÇÃO

Na produção fílmica brasileira recente, é possível notar a efervescência de temáticas e representações de cotidianos ímpares e ao mesmo tempo tão triviais de um Brasil comum. Rodrigo é pai solteiro, deficiente auditivo que trabalha com instalação de som automotivo e portador do HIV em *A onda traz, o vento leva* (Gabriel Mascaro, 2012). Andrea é mulher, negra, vive em uma zona periférica e decide fugir do perigo, (re)construindo sua casa e vida no bairro *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017). Assim como Roseli é *Deus* (Vinícius Silva, 2017), mãe solteira negra que vive na Cohab da zona leste de São Paulo com o filho Breno. Já os irmãos Novais têm a sua rotina modificada pela crise no casamento de 38 anos de seus pais em Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte, em *Ela volta na quinta* (André Novais, 2014).

Todos estes filmes utilizam atores sociais e retratam cotidianos, vidas, reflexões de consciências sociais e facetas de vários “Brasis”. Criam-se narrativas com base na vida das pessoas-personagens e, assim, a linguagem da ficção e do documentário se misturam na tela. A câmera aponta para os familiares, o quadro é recorte do ambiente em que se vive. A fabulação vem da observação do cotidiano.

Na 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes, que ocorreu em 2018, dentre as várias seções presentes no festival, uma delas teve sua temática definida como *Chamado Realista*. Os dois curadores, Lila Foster e Cleber Eduardo¹, observaram esta estilística como uma tendência do cinema brasileiro atual. Foster (2018) afirma:

O contemporâneo parece apontar para novas buscas estéticas de contato com o real, principalmente numa representação que traz na sua forma e estilo o desejo de uma dramaturgia — no caso da ficção, calcado no lastro da experiência de mulheres e homens [...] uma combinação entre ficção e fatos da vida que se reflete no perfil naturalista de muitas das atuações contemporâneas

Ao que Eduardo acrescenta, “procuramos focar e ampliar a discussão sobre as relações intercambiáveis entre cinema e vida, que em muitos filmes, peças e performances e exposições têm pressionado produtores e criadores a pensar suas estéticas a partir da vida social, de maneira menos ou mais direta, menos ou mais simbolizada”. (Portal da Mostra de Cinema de Tiradentes, 2018, online)

¹ Entrevista concedida ao site oficial da Mostra, disponível em: <https://bit.ly/2Lg3nR9>.

Recentemente esta estilística está sendo definida como *híbrido*² e vem abrangendo a cinematografia atual brasileira, tornando-se presente, principalmente, em festivais. Não é muito incomum encontrar o termo na categoria enquanto gênero ao lado de documentário e ficção nos catálogos de mostras, festivais e/ou nos materiais de distribuição dos próprios filmes. O híbrido pode ser definido como uma narrativa que apresenta códigos de documentário e ficção ao mesmo tempo.

Desta forma, esta pesquisa objetiva analisar a hibridez entre ficção e documentário, sendo que o artigo se divide em dois momentos: no primeiro, há uma breve retrospectiva para podermos perceber a fusão destes dois gêneros na história do cinema; no segundo momento, iremos analisar o filme *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014), enfatizando os aspectos centrais da sua criação coletiva. Como base teórica, utilizamos os conceitos de *partilha do sensível*, de Rancière (2009), e de *performance em cena* proposto por Brasil (2011a).

² O termo *híbrido* está sendo adotado por cineastas como Gabriel Mascaro e Juliana Antunes para se referir às suas obras e tem sido utilizado pela crítica de cinema e por autores que são citados no decorrer deste trabalho como Machado (2011b), Costa (2014b) e Guimarães (2013).

2. MAS AFINAL... O QUE É HÍBRIDO?

A hibridação, nas ciências sociais, é um termo apropriado para designar combinação étnica ou religiosa, muitas vezes entendido como sincretismo ou miscigenação, mas o fenômeno também pode ser compreendido como uma fusão de culturas locais e transnacionais e outras misturas de culturas distintas e heterogêneas. Canclini (2006) procura expandir o uso do termo para produtos que são frutos da combinação de novas tecnologias e processos sociais modernos ou pós-modernos. O autor parte de uma primeira definição:

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam na forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. (CANCLINI, 2006, p. 19).

Para o autor o que lhe interessa no estudo são os processos de hibridação e não a hibridez em si, e destaca que “frequentemente, a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana” (ibidem. p. 22). De certa forma, no cinema o termo realmente é utilizado para definir novos tipos de linguagem.

Bentes (2003a) fala em hibridação para analisar a influência do vídeo no cinema. O vídeo, a TV e a publicidade trouxeram uma nova potência, desconfigurando as regras do jogo do cinema e sendo incorporado a este. A não-linearidade, a colagem, o direto e ao vivo, são características da linguagem do vídeo e que foram absorvidas pelo cinema e vice-versa. Neste caso, podemos falar em hibridação de mídias. (COSTA, 2014b) [grifo nosso].

Bellour, ao se referir à convergência do cinema com as artes visuais, percebe “certos deslizos, sobreposições, cintilações, hibridações, metamorfoses, passagens e incertezas na fronteira entre o que ainda se chama cinema e as mil e umas maneiras de mostrar imagens animadas no contexto, doravante vago e mal nomeados das artes plásticas ou artes visuais”. (2008a, p. 15).

Diante de tantas definições, Costa adota a expressão hibridismo de narrativas para “caracterizar filmes que, em sua estrutura, códigos de ficção e do documentário coexistem”. (COSTA, op.cit., p.172). Mas não estamos falando de docudramas, onde cenas de uma história real são encenadas e, em sua maioria, consegue-se distinguir onde está a ficção e o

documentário. Também não falamos de mocumentários, como são conhecidos os falsos documentários, obras de ficção que buscam emular um filme documental. Costa considera que as narrativas são híbridas quando “na medida em que esta apresenta [...] características de ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou crença de não haver interferência do cineasta.” (ibidem. p. 173). Arlindo Machado também segue a mesma linha: “O documentário híbrido é isso: é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação.” (MACHADO, 2011b, p. 10).

Os filmes que possuem esta narrativa híbrida têm sua fronteira turva, misteriosa, feito quimera, como apontado pelos autores. A narrativa híbrida estaria mais próxima de um não-gênero, de uma insubordinação aos códigos já pré-estabelecidos do que consideramos documentário ou ficção e dos meios clássicos de se fazer cinema. Ele não é nem um, nem outro e ao mesmo tempo é um e outro.

Se elencarmos, por exemplo, os três filmes brasileiros citados no Capítulo 2, *Iracema*, *Jogo de cena* e *Terra deu, terra como*, veremos que eles não possuem uma fórmula comum a todos. Cada um tem sua maneira de trabalhar a ficção e o documental dentro da narrativa, sendo a hibridez mais relacionada aos processos do filme: como se dá a relação de quem filma com quem é filmado. A criação se mostra partilhada, em alguns menos evidente, em outros mais. Em *Iracema*, o personagem de Tião faz a ponte entre a câmera e os atores sociais. Em *Jogo de cena*, Coutinho a todo instante provoca as entrevistadas que reagem. Em *Terra deu...* Seu Pedro toma conta do filme em frente à câmera pela sua legitimidade em contar aquela história e pelo seu carisma.

Esta criação conjunta (colaborativa) é uma característica importante na narrativa híbrida que *A vizinhança do tigre* apresenta ao ficcionalizar a partir da vida dos personagens e que iremos discutir a seguir.

3. JÁ NASCEMOS HÍBRIDOS?

Na III Conferência Internacional do Documentário, Jorge Furtado (2005a) propôs o seguinte exercício a partir da filmagem de *A saída dos operários da fábrica* (*La sortie de l'usine Lumière*, 1895): teriam os irmãos Lumière esperado que o apito da fábrica tocasse e acionado a câmera, o que significaria também um desperdício de negativo, ou

disparado a câmera e dado a ordem para que os operários saíssem? Pedro Costa (*apud* GUIMARÃES, 2013, p. 63) lembra que esta cena foi filmada mais de uma vez, fundando o documental no primeiro momento e, possivelmente, a ficção na refilmagem devido à *mise-en-scène* que os operários apresentam no plano. A mesma questão é válida para o *Almoço do bebê* (*Le déjeuner de bébé*, 1895): ele seria realmente um almoço? Ou a mesa foi posta para a filmagem, visto que a mulher no plano não participa da refeição, apenas toma um café como se fosse para compor a cena? Ou a família estaria realmente almoçando e os Lumière acharam interessante registrar?

O cinema já nasceu híbrido antes mesmo das categorias documentário e ficção existirem, ou seja, o fabular ou o falsear o real estão presentes no cinema desde seu nascimento. “A ficção e o documentário, no cinema, são gêmeos bivitelinos”. (FURTADO, *op.cit*, p. 154). Tomemos como exemplo os filmes de Robert Flaherty considerado um dos pais fundadores do cinema documental. Seus filmes estão dentro de um ramo da antropologia cultural, a antropologia visual, que buscam a pesquisa etnográfica através das imagens: fotografia e cinema. Flaherty retrata o cotidiano e costumes de sociedades por meio da encenação, utilizando atores sociais dos próprios lugares.

Nanook, o esquimó (1922), apontado como o primeiro documentário narrativo, foi gestado durante dez anos por Flaherty e sua esposa, Frances, em trabalho de roteiro, decupagem e cenários desenvolvidos em oito anos de convivência com o povo Inuit. Ao estreiar nos cinemas, o filme bateu a bilheteria dos filmes hollywoodianos de sua geração (GONÇALVES, 2019a). No entanto, a sua recepção foi bastante controversa e várias críticas buscaram desmascarar as “farsas” presentes no filme do diretor. Em seu artigo Gonçalves (*idem*) cita algumas: o nome de Nanook não era Nanook, mas sim Allakariallak. Os Inuit já não caçavam com lanças e arpões, mas sim com armas de fogo, como também usavam roupas de pele ocidentais. Nyla, a mulher de Nanook na narrativa, não era sua esposa, mas sim a mulher de seu filho, com quem Flaherty teve um filho³.

³ É importante colocar em discussão algumas problemáticas presentes, tanto nos filmes de Flaherty quanto nos de documentaristas de sua geração, acerca do racismo e da discriminação, na medida em que reforçam estereótipos e suprimem a subjetividade dos personagens. A pessoa filmada não existe no filme para representar a si mesmo, como indivíduo, mas sim para ilustrar um coletivo em um contexto social amplo em função das escolhas estéticas e narrativas do diretor. A gravidez de Maggie Nujarluktuk, que representa a mulher de Nanook, traz também à tona questões quanto à violência contra a mulher, exercida mediante a relação de poder “colonizador” ou “civilizatório” contra outras etnias e povos.

O média do documentarista George Stoney, *How the myth was made* (1979), faz uma viagem até as ilhas irlandesas de Aran, que serviram de cenário para o filme *O homem de Aran* (1943) também de Flaherty. Ao retornar à ilha, Stoney teve contato com os pescadores locais que participaram do filme e deu-se conta de como o filme foi *encenado*, com roteiros, decupagem, iluminação artificial, direção de atores e cenas repetidas várias vezes.

O fato de alguns desses trabalhos terem se consolidado no que hoje denominamos documentário acaba por obscurecer o limite indistinto entre ficção e não-ficção, documentação da realidade e experimentação da forma, exibição e relato, narrativa e retórica, que estimularam esses primeiros esforços (NICHOLS, 2005b, p 117).

A problemática do falso levantado pelas críticas na época do lançamento de *Nanook* e que também podem ser discutidas no documentário de Stoney, se encontram no campo da vida real *versus* a vida do filme. O filme deixa de ser documentário a partir do momento em que reencena fatos sociais?

A palavra *documentário* foi utilizada pela primeira vez por John Grierson justamente para se referir ao segundo filme de Flaherty (MACHADO, 2011b), quando escreveu uma resenha sobre *Moana*⁴ (1926). Grierson afirma que o filme, apesar de sua narrativa ficcional tem um *documentary value* por ser um documento sobre a cultura de Samoa, na Polinésia (NICHOLS *apud* GONÇALVES, 2019). Percebe-se que Grierson, ao utilizar a palavra *documentary* e não *document*, insere um novo conceito na linguagem cinematográfica, libertando o documentário de suas amarras em produzir “imagens do real”, documentos ou testemunhos. Trata-se mais de uma forma criativa de se apreender a realidade do mundo, do que utilizá-la como uma ferramenta de registro e atestado. Como observa Ramos (2008b, p. 26) “o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo”, premissa importante para os filmes de narrativa híbrida atuais que buscamos discutir.

Inaugura-se assim uma nova linguagem para o cinema documentário e para a área da etnografia ao mostrar novos meios de se apresentar e representar o outro, mediante a reconstrução dos fatos sociais, utilizando-se dos atores sociais, para a encenação dos seus eventos culturais. Flaherty apostava na reprodução da vida social através das encenações, fazendo com que o espectador, mesmo tendo consciência de sua construção, apreendesse o

⁴ Publicada em fevereiro de 1926 no *The New York Sun*.

filme enquanto verdade filmica. Nesse aspecto, *Nanook* é um precedente na história do cinema ao abrir as lentes para o mundo, utilizando os planos gerais, abertos e durações mais longas das cenas, sem serem interrompidas pelas cartelas de texto, dando maior confiança narrativa às imagens.

O uso de atores sociais e locações reais também vão ser algumas das características marcantes do movimento neorrealista surgido na Itália. O desejo desse movimento era poder levar às telas a realidade social do país devido à II Guerra Mundial. A partir do momento em que a câmera sai às ruas, está questionando as regras do cinema de espetáculo hollywoodianos, como também as do regime ditatorial de Mussolini, pois não apresenta uma Itália forte e esplendorosa (típica da fábula), mas sim suas mazelas resultantes da guerra.

Desta forma, o Neorrealismo valoriza a luz natural e uma decupagem que busca a profundidade de campo e os planos-sequência, dando assim uma maior ênfase na relação do personagem com o seu cenário. Essa busca por personagens cada vez mais calcados na realidade foi exposta por Luchino Visconti em seu manifesto *Cinema Antropomórfico*⁵:

O que me conduziu ao cinema foi sobretudo o empenho de contar histórias de homens vivos: de homens vivos entre as coisas, não as coisas por si próprias. O cinema que me interessa é um cinema antropomórfico.[...] A experiência me ensinou sobretudo que o peso do ser humano, a sua presença, é a única “coisa” que verdadeiramente preenche o fotograma. O ambiente é por ele criado, por sua presença viva, e é pelas paixões que o movem que se conquista verdade e relevo.

Em *Viagem à Itália* (1954), Rossellini faz um embate entre personagem e cenário. O filme trata de um casal norte-americano que viaja à Itália para vender uma casa que herdou. O casal se encontra em um matrimônio falido e Katherine Joyce, personagem de Ingrid Bergman, durante todo o filme faz passeios pelos lugares turísticos da cidade. Nas cenas destes passeios, vários planos de ruas são utilizados, documentais, onde transeuntes encaram a câmera e nas sequências encaram a Katherine que passeia de carro e percebe a realidade italiana ao seu redor. Rossellini coloca em choque direto Hollywood e a realidade italiana ao fazer com que a atriz Ingrid Bergman passeie pelas ruas da Itália. E seu ápice se dá na cena final do filme, quando a personagem de Bergman briga com o marido, sai do carro e se encontra perdida em meio a uma procissão. Alain Bergala, analisando esta sequência no livro *Monika de Ingmar Bergman*, escreve que o diretor retira a proteção da atriz “tanto da

⁵ Manifesto publicado originalmente na revista Cinema, n. 173-4, set-out de 1943, tradução de Ruy Gardnier. Disponível em: <<https://bit.ly/2PueTfy>>. Acessado em: 03 de agosto de 2019.

simbólica proteção de Hollywood, quanto, no filme, da proteção literal de seu carro para lhe dar um banho de multidão, de povo, de italianismo” (BERGALA, 2005, apud WAHRHAFTIG, 2015 p. 50). Coloca-se em confronto direto o mundo da ficção representado pela atriz de Hollywood e o documentário nas ruas italianas.

Esta aproximação com o real se encontra nas trajetórias de vários diretores do movimento na Itália que tiveram ligações com documentário, como é o caso de Rossellini, Antonioni e Emmer (MASCARELLO, 2006). Em seus primeiros longas, Rossellini segue os ensinamentos de Francesco De Robertis, realizador de uma série de documentários. *La nave bianca* (Roberto Rossellini, 1941) é filmado com atores sociais e em locações reais. O filme era para ser um documentário no estilo de De Robertis, mas ganha um enredo de ficção no meio das filmagens. Em *Roma, cidade aberta* (1945), a estrutura também foi se modificando ao acrescentar novos episódios à história do padre fuzilado pelos nazistas (MASCARELLO, 2006).

Para Bazin (1991), esse não engessamento do roteiro original e a improvisação durante as filmagens é crucial para o Neorrealismo alcançado no cinema italiano. “Só a esse preço o cinema italiano pode possuir o andamento da reportagem, essa naturalidade próxima do relato oral do que da escritura, do croqui que da pintura.” (1991, p. 248).

Notamos que esta improvisação diante da cena e a busca por personagens do cotidiano são características importantes para o cinema híbrido atual. Jean Rouch também vai se utilizar desta técnica. Tendo Flaherty e Vertov como principais referências e filtrando alguns aspectos do Neorrealismo Italiano, Rouch antecipa muitos trabalhos que o sucedem, tanto como cineasta, como antropólogo, seja na edição, na narrativa ou em questões éticas e estéticas da Antropologia contemporânea.

Em seus filmes, principalmente na “trilogia migratória” (*Os mestres loucos*, 1955; *Eu, um negro*, 1958; *Jaguar*, 1967), está impregnado um viés surrealista, onde documentário e ficção se confundem, e os personagens são convidados a interpretarem também seus sonhos e desejos, “para melhor deixar emergir o realismo dos temas tratados”, afirma Sylvia Caiuby Novaes (2007, p. 4) na apresentação do livro *O real imaginado - Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch* de Marcos Antônio Gonçalves.

No início de *Eu, um negro*, Rouch narra e deixa claro o dispositivo: convidou três amigos migrantes nigerianos para participarem do filme, onde representariam a si mesmos e poderiam fazer e falar o que quisessem. Na cartela de créditos iniciais vemos os nomes dos

atores sociais e de seus respectivos personagens. Gonçalves (idem) afirma que Rouch consegue etnografar em imagens as ficções e os imaginários dos personagens. Rouch “não tinha medo da ficção, pois para ele ficção, imaginação e realidade não produzem oposições, planos separados” (idem, p. 109). O cineasta encontra outras formas de acessar o outro, em uma das questões centrais da Antropologia, que é a representação do outro e a *ficção da separação nós/eles*. Em uma entrevista cedida a Stoller, Rouch afirma:

Para mim, como etnógrafo e cineasta, não há quase nenhuma fronteira entre filmes documentários e ficcionais. O cinema, arte do duplo, é já a passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a um outro, ginástica onde perder o pé é o menor dos riscos (STOLLER apud FOURNIER; HIKIJI; NOVAES, 2016, p. 41)

No Brasil temos *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1976), abordando as contradições da abertura da rodovia BR-230, mais conhecida como Transamazônica, que corta o país de Cabedelo (Paraíba) a Lábrea (Amazonas). Os seus mais de 5.600 km fazem dela a maior rodovia do Brasil e um símbolo ideológico do poder governamental da Ditadura Militar na época em que foi construída, também discutidas no filme (censurado e apenas lançado em 1980). O filme conta a história a partir de Iracema, uma adolescente nativa ribeirinha, que se muda para a capital Manaus e se torna prostituta⁶. No decorrer da história Iracema se encontra com Sebastião Brasil Grande, um caminhoneiro gaúcho que acredita fielmente no progresso a partir da industrialização e da modernização do país. Os dois juntos percorrem a rodovia se misturando às situações e aos personagens reais.

Em algumas cenas, Tião (Paulo César Pereio) está ora entrevistando, ora contracenando com os atores sociais. Ao ir buscar toras de madeira ilegal, um depoimento de um madeireiro é inserido na narrativa, ou quando para em um bar de beira de estrada e o dono relata a mudança do estabelecimento por conta do desmatamento. Tião conduz através das perguntas, mas sem sair da visão de seu personagem que reforça o apoio ao governo.

Jogo de cena realizado em 2007 por Eduardo Coutinho busca através do jogo da encenação, a articulação entre a ficção e o documentário, o depoimento e o representado. O dispositivo do filme se dá da seguinte maneira: a equipe coloca um anúncio de jornal procurando mulheres para relatarem suas histórias em um documentário. No teatro as

⁶ Apesar do filme levar o seu nome e na maior parte do tempo acompanharmos a adolescente, a personagem de Edna de Cássia quase não tem falas e sua subjetividade é pouco trabalhada se comparada a Tião. Iracema é humilhada por Tião várias vezes e sofre violência física com outras personagens também prostitutas, episódios representados de formas muito rasas na narrativa.

entrevistas são dadas e Coutinho intercala os depoimentos originais, contados pelas próprias mulheres e os depoimentos encenados por atrizes famosas e desconhecidas, que recontam os relatos. Durante o filme também é revelado os bastidores, a equipe. Desta forma, Coutinho cria uma espécie de jogo com o espectador, deixando-o sempre desconfiar do que é apresentado na tela.

Terra deu, terra come (2010) também busca através da reencenação encontrar algo de autêntico. Para o cineasta Rodrigo Siqueira, conseguir registrar a cultura dos cantos vissungos (cantigas entoadas em dialetos africanos em rituais fúnebres no interior de Minas Gerais), ele propôs a Pedro de Alexina, seu personagem principal e um dos últimos conhecedores dos cantos, que encenasse a cerimônia de um funeral. Apenas sabemos desta informação no final do filme, de que o funeral não existiu, mas mesmo após a revelação deste fato não conseguimos distinguir totalmente o que foi ficção e o que foi realidade apresentados na tela. Nos créditos finais, Pedro ganha seu lugar ao lado do diretor na colaboração. A fusão da ficção com o documentário foi uma escolha interessante para retratar aquela comunidade, principalmente a figura de seu Pedro, um contador de histórias, uma pessoa que vive entre o limiar da memória e da invenção.

Apesar desta hibridação já ocorrer, como vimos, na década de 70 com *Iracema*, é importante notar o número expressivo de filmes brasileiros com este tipo de linguagem nos últimos dez anos⁷. Esta geração de filmes nacionais lançados, da qual *A vizinhança* pertence, têm sido apontados como *híbridos* (ou com outros termos como *docfic*) tanto pelos cineastas, quanto pela crítica e teóricos do cinema, como uma espécie de nova catalogação. Para compreendermos melhor o *híbrido* como definição para esta linguagem, adentraremos a discussão a respeito da utilização do termo no cinema.

4. A NARRATIVA HÍBRIDA EM *A VIZINHANÇA DO TIGRE*

A vizinhança do tigre é um filme que acompanha a rotina de três jovens no bairro Nacional, na periferia de Contagem: Junim (Aristides de Sousa), Neguim (Wenderson

⁷Podemos citar alguns filmes que acompanharam *A vizinhança* dentro dos selecionados ao 47º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014), *Ventos de Agosto* (Gabriel Mascaro, 2014), *Ela volta na quinta* (André Novais, 2014), além de *Castanha* (Davi Pretto, 2014) *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins, Jr., 2012) e os citados na Introdução deste artigo.

Patrício) e Menor (Maurício Chagas). Junim, o mais velho dos três, é servente de pedreiro e saiu da prisão recentemente em liberdade condicional. Neguim e Menor estão em fase escolar e cuidam dos irmãos e da casa na ausência de adultos.

O filme segue os três garotos, entre o lazer e o trabalho, permeando as relações entre eles e também com outras pessoas do bairro. Na gravação deste cotidiano, a mistura de cenas documentais e ficcionais acontece, dessa forma os hábitos vão se revelando. O foco do filme é o cotidiano da vida simples desses três garotos, entre as batalhas de *rap*, as brincadeiras violentas, o consumo de drogas e o trabalho sob o sol quente.

A vizinhança... representa um filme fora da curva falando em termos de narrativa, pelo seu caráter híbrido, mas também pelo seus aspectos de produção cinematográfica, com uma equipe reduzida e um longo tempo de gravação: os longas brasileiros de ficção dentro da lógica comercial⁸ levam cerca de um mês a dois para serem rodados, *A vizinhança* levou cinco anos. O argumento do filme é simples: retratar o modo de vida de um grupo de jovens na periferia de Contagem, mas por conter uma narrativa híbrida que só acontece por intermédio da criação conjunta com aqueles que estão perante a cena, traz novas potências que serão analisadas a seguir.

4.1 A partilha

Ao escolher fazer um filme sobre a vida desses garotos, Uchoa adota um tipo de linguagem não usual. Não é um documentário *talking head* baseado nos relatos de como são seus cotidianos, ou um documentário que buscasse a história dos personagens através dos seus arquivos de imagens. Não é uma biografia, não é um documentário retratando a comunidade, mas ao mesmo tempo é. A escolha é de se fazer um filme sobre o cotidiano de meninos do Bairro Nacional, mas colocando a ficção como forma de possibilitar a criação. Aquele ambiente não é estetizado, mas sim revelado em sua potência criativa. Dessa forma o filme só existe a partir do encontro entre quem filma com quem é filmado.

Ficcionalizar à errância de vidas ordinárias seria menos torná-las comunicáveis sob este ou aquele modo de narrativa do que nos colocar diante da demanda de reordenação do espaço sensível: como se a cena que pudesse abrigar os personagens

⁸ Levando em consideração diárias de 12 horas e semanas de 6 para 1, ou seja, trabalha-se de segunda a sábado e folga-se domingo, padrão adotado na maioria das produções brasileiras.

ainda não existisse e precisasse deste encontro entre a imagem e o real para se criar.
(BRASIL, 2014a, p. 143)

Esta forma do filme que surge a partir do encontro, é um reflexo de como a equipe e a produção se encontra estruturada. Migliorin, em seu texto *Por um cinema pós-industrial* (2011c), chama atenção para um cinema que está crescendo no Brasil pós 2010, quando as formas de se fazer cinema viam-se modificadas frente aos meios industriais. Este novo cinema, que ele chama de *pós-industrial*, constitui equipes não hierarquizadas e que muitas vezes estão estruturadas como grupos e coletivos. “Em diversas partes do país existem coletivos que estão constantemente inventando formas de desierarquizar a produção, seja pelo embaralhamento das equipes, seja na relação mesmo que estabelecem como atores e personagens” (idem, online).

Percebemos este embaralhamento nos créditos finais de *A vizinhança do tigre*: os atores assinam o argumento, roteiro e diálogo ao lado do diretor e do assistente de direção, além de terem contribuído com a captação de som. O diretor compõe além da direção, a fotografia e a montagem juntamente com João Dumans (assistente de direção e colaborador do roteiro) e com Luiz Pretti, participante do coletivo de cinema Alumbramento⁹. Ainda está presente nos créditos agradecimentos aos familiares dos membros da equipe e dos atores. E ao final, revela-se o tempo de gravação que duraram quase cinco anos, de fevereiro de 2009 a dezembro de 2013.

Esta organização de equipe enxuta, atravessada pelos laços afetivos e com a participação direta dos personagens nas áreas de criação, como exposta nos créditos, traz um outro tempo e um outro ritmo para a fabricação do filme. Ele só existe durante o processo, por meio dele e não previamente planejado e minuciosamente decupado seguindo as regras industriais. Migliorin afirma que estes diretores, como também Kiarostami, Coutinho e Apichatpong “teriam sérios problemas para aprovar projetos [...] na grande maioria dos editais brasileiros, uma vez que trabalham o filme dentro de um processo de construção em que o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos — e não de roteiro e realização, como prevê a lógica industrial” (2011c, online).

⁹ Alumbramento é um coletivo audiovisual sediado em Fortaleza entre 2006 e 2016. O coletivo realizou curtas, médias e longas-metragens, além de outras atividades como exposições, cineclubes e debates. Nas palavras de Marcelo Ikeda (2019b) essa produção “deve ser considerada como parte de um movimento de uma geração de jovens realizadores que, a partir da virada dos anos 2000, transformou o cinema brasileiro. Sob o impacto de novas tecnologias digitais, relacionando-se em rede, essa geração ampliou o circuito do cinema brasileiro, integrando-se a um novo contexto de produção e de difusão das obras audiovisuais [...] (p. 13)

Podemos analisar esta forma de fazer cinema (pelo encontro), a partir do termo *partilha do sensível*, utilizado pelo filósofo Jacques Rancière (2009). O termo é cunhado por ele para explorar novas formas e conjuntos de possibilidades de se entender a estética, dentro do campo das artes, imbricada com a política.

A política aqui é entendida como derivada da Grécia Antiga, onde o sujeito político é aquele que é ativo na *polis*. Esse ato ativo é definido quando este sujeito reivindica sua parte na *polis*, seus interesses, aquilo que lhe falta no universal. “O cidadão, diz Aristóteles, é quem *toma parte* no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte.” (RANCIÈRE, 2009, pp. 15-16).

Rancière então utiliza o termo *partilha do sensível* para se referir a um sistema de evidências sensíveis que revelam ao mesmo tempo a existência de um *comum* e a existência de partes singulares. Este *comum* seria universal, da ordem já pré-estabelecida das classes dominantes, e as partes podem-se entender como singularidades que ainda não foram computadas, não estão inscritas na partilha, “a parte que não é parte e pode vir a ser parte por meio de uma nova partilha” (ibidem, p. 26)

O autor afirma que estética é política, ou seja, está fundada no mundo do sensível assim como as artes. As manifestações artísticas podem fazer política na medida em que podem reconfigurar novas formas da partilha, dar visibilidade às novas formas de fazer e ser.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. [...] Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe portanto na base da política uma “estética” [...] (ibidem. p. 16)

A partir dos conceitos de Rancière, podemos inferir que *A vizinhança...* encontra novas formas de reconfigurar a partilha quando dá visibilidade à história do que o filósofo chama de *qualquer*, a não-parte, que não participa do comum, quando olha para os personagens em suas singularidades e potências de criação. O filme possibilita brechas e frestas para que os personagens tomem posses de suas histórias e as reconfigurem.

Em seu outro livro, *O espectador emancipado* (2014c), Rancière utiliza a ideia de “política estética” para analisar brevemente a trilogia *Cartas das Fontainhas* do cineasta

português Pedro Costa, que tem uma grande aproximação com *A vizinhança do tigre*. O realizador português vem filmando durante a sua carreira com populações marginalizadas de uma forma semelhante à de Uchôa, que convida os moradores de uma comunidade a participarem da obra.

Rancière (2014c) afirma que a ação política de Costa não está em uma intervenção direta na vida daquelas pessoas, pelo contrário, está no distanciamento, “pois a questão política é, em primeiro lugar, a capacidade de corpos quaisquer se apoderarem de seu destino”. Rancière (idem) explicita que Costa não está preocupado em reformar o habitat dos seus personagens ou em explicar socioeconomicamente o surgimento daquele bairro e as condições de vida daqueles moradores, por exemplo. Assim como Costa, Uchoa procura valorizar os recursos artísticos que aquele ambiente e aquelas pessoas oferecem, reconfigurando as formas de partilha quando abre os ouvidos para a não parte.

A vizinhança... nos dá pistas de que apresenta uma visão genuína da periferia ao conseguir, como afirmou Victor Guimarães em sua crítica¹⁰, ser vizinho dos seus personagens e do seu ambiente. Sem espetacularização e nem melodrama, o olhar documental faz com que a câmera acompanhe seus corpos com bastante fluidez, como se fosse mais um corpo pertencente aquele espaço, de maneira muito íntima, em planos quase sempre fechados nos personagens. Não é a *diferença* que merece atenção e deve ser filmada (um sotaque, um jeito, uma condição), mas o esforço de se igualar àquele universo para retratar-lo à sua altura.

César Guimarães afirmou no programa *Diverso* da Rede Minas (2012b) sobre documentário que “É muito importante que aquele que é filmado tenha o desejo de ser filmado e aquele que filma seja visto por aquele que é filmado”, colocando o ator social não mais como um mero objeto de estudo do filme, mas trazendo-o para dentro da criação da cena.

4.2 A performance

Além dos bastidores e dos nomes nos créditos, em *A vizinhança* a criação conjunta com os atores sociais também acontece no quadro de recorte da tela, quando a câmera é ligada e eles adquirem poder sobre suas representações. Este jogo de encenação com

¹⁰Crítica publicada no site da Revista Cinética: cinema e crítica (2014c).

os atores sociais, que parte de uma representação do vivido, pode ser performado, criado pelo corpo que atua.

Se em alguns filmes contemporâneos preserva-se uma política de performance é, porque neles, a continuidade com o vivido mantém-se em paradoxal descontinuidade: eles participam, intervêm, derivam da vida dos personagens que o habitam, mas por meio da ficção, produzem transfiguração — leve ou extrema — destas vidas. De todo modo, nem a dimensão documental nem a ficcional se impõem absolutamente fora uma à outra: os resultados, mais ou menos contidos, mais ou menos contundentes, nascem propriamente de uma relação de iminência: ficção que imana do real e real que se produz na ficção. Trata-se de recusar tanto a submissão do vivido ao imaginado quando, em via inversa [...] (BRASIL, 2014, p. 142)

Brasil (2011a) utiliza a palavra *performance* para se referir a esta criação do corpo perante a câmera. Ele afirma que a performance estaria entre o *gesto* e a *mise-en-scène*. O autor define *gesto* pelas reflexões de Agamben como um “meio que se exhibe em si mesmo, independentemente de toda finalidade” (2011a, p. 135). Ele não está nem na ordem do *fazer* (domínio da *poiesis*, dos meios com vistas a um fim), nem na ordem do *agir* (domínio da *praxis*, dos fins em si mesmo).

Já a *mise-en-scène*, segundo Aumont (apud BRASIL, 2011, p. 135) é “uma ocupação do espaço, um ordenamento no interior do qual o gesto só pode aparecer de maneira mais ou menos tensa, mais ou menos harmônica ou apaziguada”.

A *performance*, então, estaria entre a medialidade e o ordenamento e está mais relacionada ao produzir e reinventar do que encenar ou mascarar. E para a possibilidade da criação, da performance, é preciso haver a *possibilidade de*, a brecha, a abertura de quem filma.

Ficcionalizar à errância de vidas ordinárias seria menos torná-las comunicáveis sob este ou aquele modo de narrativa do que nos colocar diante da demanda de reordenação do espaço sensível: como se a cena que pudesse abrigar os personagens ainda não existisse e precisasse deste encontro entre a imagem e o real para se criar. (idem, p. 143)

Em uma sequência de *A vizinhança do tigre*, Junim e Neguim começam uma briga, na cozinha de Junim, em que um tenta ser melhor que o outro ou se mostrar mais importante, com frases do tipo “*Eu nunca vi seu nome nem em uma caixinha de fósforo*”, afirma Junim ao que Neguim retruca “*E o seu? Seu nome nem em um palito de fósforo*”. Os xingamentos se intensificam com desafios e eles partem para uma disputa filmada com uma decupagem de plano e contraplano no estilo dos clássicos faroestes.

O plano é aberto e vemos o bairro Nacional, o chão é de terra batida. Junim caminha até a câmera, a encara e desafia: “*Qual é, Neguim? Você não falou que você era o vida louca?*” Corta para o plano médio de Neguim com os braços cruzados, estilo *gangstar* que também desafia o amigo.

A disputa segue com Junim apontando para uma de suas cicatrizes, em um plano fechado em sua panturrilha: “*A bala entrou aqui, passou aqui e parou aqui, ó. Teve que cortar com o bisturi*”. Esta parte da sequência se mostra mais potente quando surge relatos através das marcas que trazem naqueles corpos. Neguim, sem ter experiência com o “mundo do crime”, relata seus machucados derivados apenas de cair em casa. Junim segue descrevendo as origens de suas marcas e como as balas o atingiram. Neguim o insulta, “*Credo, você é todo furado*”. Em um plano fechado que sobe das suas pernas até o seu peito, Junim responde, “*E você? O que você passou? O que você viveu?*”

Esta pergunta se endereça não apenas ao adversário da disputa, mas também se encaminha para o espectador. Quais tipos de experiências estão reservadas para quais tipos de corpos? Ao mesmo tempo em que reivindica sua *parte na partilha* através da performance na tela, quando suas marcas contam a história, seja do Junim, seja do Aristides.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a pensar a hibridez de documentário e ficção presente na narrativa fílmica, tendo como objeto de estudo o longa-metragem *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchôa. A pesquisa se estruturou através de uma breve revisão histórica do cinema, procurando a hibridez nas narrativas e analisando alguns recursos cinematográficos utilizados por alguns diretores em que a investigação identificou o traço híbrido em seus filmes..

Desde o nascimento do cinema, a fusão do documentário com a ficção existia antes mesmo destas categorias terem sido pensadas. Robert Flaherty, considerado um importante realizador para o cinema documentário narrativo, inaugurou outro tipo de linguagem cinematográfica ao propor narrativas nos documentários, mostrando os hábitos de comunidades recorrendo a ferramenta da fabulação. Assim, Flaherty diferenciou dos filmes de viagens, muito conhecidos antes da I Guerra Mundial, quando os exploradores levavam suas câmeras e registravam pessoas e animais exóticos de países distantes, sem a finalidade de realizar um filme.. Este passo é importante para entendermos o documentário como uma forma criativa de compreender a realidade, descolando-o de sua obrigação de informar ou produzir documentos e atestados da realidade, papel muito próximo ao jornalismo.

Por fim, trouxemos alguns exemplos de filmes brasileiros onde a união entre documentário e ficção acontece, contextualizando *A vizinhança do tigre* que parte de uma geração de filmes que utilizam a palavra *híbrido* para se definir enquanto uma espécie de gênero. Escolhendo o termo *híbrido* ou *hibridismo* levantamos uma discussão a partir de uma revisão bibliográfica na utilização do termo em diferentes definições dentro do cinema.

A vizinhança... se encontra juntamente com outros filmes de sua geração que possuem o caráter colaborativo em sua criação e tem como principal foco acompanhar a rotina de seus personagens ao mesmo tempo em que ficcionaliza situações, dando a ver experiências tanto subjetivas quanto sociais dos personagens.

Nesta investigação, procuramos articulações em torno da hipótese de Guimarães (2013), que defende que a crise no cenário documental brasileiro por volta dos anos 2000 tenha contribuído para esta nova linguagem, que ele chama de *contaminações* entre documentário e ficção.

Terra deu... e *Jogo de cena*, citados anteriormente, surgem após uma reinvenção do cinema documental brasileiro advindo desta crise do gênero, apontada por alguns teóricos

em meados da década passada. Em seu ensaio “A entrevista” (2003b), Jean-Claude Bernardet lamentava o fato das entrevistas terem se tornado um “feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo” (ibidem, p. 285). O autor afirma que a estratégia da entrevista não se alternava — seja lá qual pessoa era entrevistada o tipo de abordagem era sempre a mesma — e que este método trazia algumas consequências negativas, como a posição central do cineasta/entrevistador em uma espécie narcisista, a ênfase na linguagem verbal que diminuía o campo observacional do documentarista, e as relações sociais das pessoas que o filme abordava eram tratadas como secundárias (GUIMARÃES, op. cit.).

Nestes aspectos *A vizinhança* representa um novo caminho possível tanto em aspecto estético quanto político, quando abre espaço para a contaminação do ficcional no documental ao colocar os personagens como fabuladores de suas próprias vidas, enxergando a fabulação das relações cotidianas ordinárias e atentando-se para o fluxo e a temporalidades intensas da vida comum. Desta maneira, o filme traz consigo um ato tão político que é o de elevar estes personagens-qualquer ao seu lugar no território da ficção.

O trabalho posterior de Uchoa realiza esta nova ocupação de território no mundo das imagens. O longa *Arábia* (2017), realizado em codireção com João Dumans, não apresenta traços documentais na tela, mas traz uma ficção do proletário que representa a potência de contar a História a partir desta classe. Protagonizado pelo Junim de *A vizinhança* que agora faz o papel de Cristiano, o filme conta a sua história passando por vários empregos até chegar a uma empresa de alumínio em Ouro Preto. O contar história tem um papel importante no filme, pois ela é feita pela voz *off* de Cristiano, através do seu diário encontrado por um garoto chamado André.

É impossível não confrontar este aspecto do filme com a tese de doutorado de Rancière, *A noite dos proletários* (2012). Neste livro, Rancière faz um estudo de vários diários de trabalhadores operários emancipados na primeira metade do século XIX, e ao invés de se deparar com relatos vitimistas e lamentadores, Rancière encontra vozes anônimas que se dedicavam à leitura, à escrita e ao pensamento durante à noite, enquanto o dia era apenas trabalho.

Em seu filme mais recente, Uchoa também procura dar voz literalmente a este *qualquer*. O coração de *Sete anos em maio* (2019) é o relato de uma história real de Rafael dos Santos, que dura quase 20 minutos dos 42 totais do média-metragem. Rafael conta como

um fato de violência policial ocorrido com ele há sete anos (foi “confundido” por um traficante) o obrigou a fugir e a se isolar, nunca mais retornando para casa.

A única opção para o espectador é escutar o depoimento e enquanto escuta, constrói cenas em sua mente, desta história que não há imagens no mundo, apenas em telejornais policiais contadas por outra perspectiva. Enquanto Fael fala, imaginamos Cotia, o desmanche, a violência policial, a casa de Fael e de sua mãe. O seu tom de voz e suas reações faciais vão modificando o que nossa mente cria. O ângulo do depoimento, em $\frac{3}{4}$, representa tanto um diálogo quanto uma entrevista e contribui ainda mais para elevar esta história ao imaginário.

A parte inicial do filme, onde há uma encenação em que os moradores do bairro fazem o papel da polícia, e a parte final que representa um jogo de *vivo ou morto* onde o mestre é um policial, são as formas que o cinema têm de representar o que aconteceu com Fael, elevando sua história ao campo imagético cinematográfico.

Desta forma, Uchoa apresenta em seu trabalho uma forma vigorosa de empregar a narrativa híbrida ao potencializar vidas invisibilizadas. Seus filmes encontram histórias, traços dramáticos e ficcionais onde menos se espera, nas *performances* ordinárias das ruas, em um cotidiano *qualquer*.

Ao introduzirmos no final deste texto o mais recente filme do diretor mineiro, sem que ele faça parte do nosso *corpus*, objetivamos ilustrar e reforçar as hipóteses em torno do hibridismo. Acreditamos que Uchoa, ao trazer a ficção para dentro do universo destes garotos faz com que sujeitos comuns adquiram uma dignidade própria do mundo das ficções. Se as piadas de Neguim, se o mundo introspectivo de Menor e a despedida de Junim nos tocam tanto quanto qualquer outra história dramática do cinema, é porque elas possuem uma potência universal e uma tradução ficcional. Elevar estes garotos ao mundo da fabulação é reconfigurar os seus espaços no território imagético, tornar outra *partilha* possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

21ª MOSTRA DE TIRADENTES DISCUTE O IMPACTO DA REALIDADE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E PRESTA HOMENAGEM AO ATOR BABU SANTANA. **Porta da Mostra de Cinema de Tiradentes**, [S.I., 2018]. Disponível em: <<https://bit.ly/2Lg3nR9>>. Acesso em 17 abr. 2019

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3 ed. Lisboa: Textos & Grafia, 2004.

BAZIN, André. **O cinema**. 1 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. “Aquarela dos dispositivos”. **Revista Poiésis**: revista do programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes PPGECA/UFF, n. 12. nov. 2008a

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

BRASIL, André. “A performance: entre o vivido e o imaginado”. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - COMPÓS, 20, 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2011a.

CANCLINI, Néstor García; LESSA, Ana Regina; CINTRÃO, Heloísa Pezza. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. “Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo”. **O Percevejo**: periódico do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, v. 5, n. 2. 2014b.

FOURNIER, Alexandrine; HIKIJI, Rose; NOVAES, Sylvia. “Etnoficção: uma ponte entre fronteiras. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar, HIKIJI, Rose... (Orgs.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

FURTADO, Jorge. COUTINHO, Eduardo. XAVIER, Ismail. “O sujeito (extraordinário)”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005a.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007.

GONÇALVES, Marco Antônio. “O sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty”. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 543-575. ago 2019a. Disponível em: <<https://bit.ly/2NIATR5>>. Acesso em 05 nov. 2019.

GUIMARÃES, Victor. “O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo”. **Revista Devires - Cinema e Humanidades**: revista dos programas de pós-graduação em Comunicação e Antropologia FAFICH/UFMG. v. 10. n. 2. jul/dez 2013.

_____. “Juventude em Marcha”. **Revista Cinética: cinema e crítica**. Jan. 2014c. Disponível em: <<https://bit.ly/2D95eTW>>. Acesso em 18 nov. 2019.

IKEDA, Marcelo. **Fissuras e fronteiras: o coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro**. Porto Alegre: Sulina, 2019b.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário**, Covilhã, n. 11, p. 5-24, 2011b. Disponível em: <<https://bit.ly/32YMEJD>>.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

MIGLIORIN, César. “Por um cinema pós-industrial: notas para um debate”. **Revista Cinética: cinema e crítica**. Fev. 2011c. Disponível em: <<https://bit.ly/2CXcORR>>. Acesso em 19 nov. 2019.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005b.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014b.

_____. **A noite dos proletários: arquivos dos sonhos operários**. Antígona: Lisboa, 2012a.

REDE MINAS. **Diverso** [Documentário]. Belo Horizonte: Rede Minas, 15 out. 2012b. Programa de TV.

WAHRHAFTIG, Alexandre. **Tensionamentos da ficção em *Cópia fiel* de Abbas Kiarostami**. 2015. 185 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e

Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.