



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

CENTRO DE ARTES

COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

ARTHUR EDI AMARAL DA SILVA

**ALEGORIAS DA REALIDADE NA INTERPRETAÇÃO DOS ATORES SOCIAIS EM
*SETE ANOS EM MAIO***

Pelotas/RS

2022

ARTHUR EDI AMARAL DA SILVA

**ALEGORIAS DA REALIDADE NA INTERPRETAÇÃO DOS ATORES SOCIAIS EM
*SETE ANOS EM MAIO***

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

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2022

ARTHUR EDI AMARAL DA SILVA

**ALEGORIAS DA REALIDADE NA INTERPRETAÇÃO DOS ATORES SOCIAIS EM
*SETE ANOS EM MAIO***

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

Aprovada em (data da banca por extenso).

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Profa. Dra. Ivonete Pinto

Prof. Dr. Josias Pereira da Silva

AGRADECIMENTOS

Dedico à minha mãe, Naura, meu maior orgulho e inspiração de vida. Obrigado por me apoiar em tudo que faço, e por me entregar todo amor do mundo.

Aos meus irmãos e melhores amigos Gabriel e Frederico, que também são uma parte de mim. A vida só faz sentido ao lado de vocês.

Ao meu amado pai, e aos meus queridos avós. Em especial ao meu maior incentivador, Nelson Edi, que dedicou sua vida a cuidar das pessoas que ama enquanto esteve neste plano. Tinha o sonho de ver seus netos formados, e sei que de algum lugar vai testemunhar isso orgulhoso.

Aos parceiros e parceiras que fiz durante o período na faculdade, e também àqueles que já me acompanhavam de outras caminhadas, obrigado por todo carinho e por todas as risadas, vocês moram no meu coração.

Aos professores que me incentivaram durante a trajetória na universidade, em especial à Guilherme da Rosa; aos componentes da minha banca examinadora, Ivonete Pinto e Josias Pereira da Silva; e ao meu orientador Roberto Cotta, que foi extremamente atencioso e paciente durante o meu processo de escrita do artigo.

Por último, ao meu amor, Karima. Por fazer eu acreditar em mim quando tudo parece impossível, e por me tornar uma pessoa melhor a cada dia.

RESUMO

O presente artigo busca investigar as alegorias construídas a partir da encenação no média-metragem *Sete anos em maio* (2019) do diretor Affonso Uchoa. Para tanto, será feito um estudo sobre a relação da alegoria com o cinema desde os primórdios, assim como uma análise sobre o hibridismo da encenação na história cinematográfica, a fim de examinar as vivências reais trazidas através da interpretação cênica de atores sociais. Para aprofundar tais questões, os temas estão relacionados com os estudos de Bordwell e Thompson (2013), Nichols (2001), Ramos (2011), Xavier (2012) e Boal (2019).

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria; Hibridismo; Encenação; Atores sociais; *Sete anos em maio*.

ABSTRACT

This article seeks to investigate the allegories constructed from the staging in the medium-length film *Seven Years in May* (2019) by director Affonso Uchoa. In order to do so, a study will be carried out on the relationship of allegory with cinema since the beginning, as well as an analysis of hybrid constructions of staging in cinematographic history, in order to examine the loads of real experiences brought through the staging of social actors. To deepen these questions, the themes will be related to the studies of Bordwell and Thompson (2013), Nichols (2001), Ramos (2011), Xavier (2012) and Boal (2019).

KEYWORDS: Allegory; Hybridity; Staging; Social actors; *Seven Years in May*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frame do filme <i>Bang bang</i>	11
Figura 2: Frame do filme <i>A cidade é uma só?</i>	13
Figura 3: Frame do filme <i>A saída da fábrica Lumière em Lyon</i>	16
Figura 4: Frame do filme <i>Los muertos</i>	18
Figura 5: Frame do filme <i>O céu sobre os ombros</i>	19
Figura 6: Frame do filme <i>Sete anos em maio</i>	21
Figura 7: Frame do filme <i>Sete anos em maio</i>	23
Figura 8: Frame do filme <i>Sete anos em maio</i>	25

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Da alegoria à realidade cotidiana no cinema	10
3. O papel da alegoria sobre a interpretação dos atores sociais em <i>Sete anos em maio</i>	21
4. Considerações finais	27
5. Referências bibliográficas	28
6. Referências cinematográficas	30

1. Introdução

Sete anos em maio é um média-metragem de 2019 que acompanha os percalços da vida de Rafael dos Santos Rocha, jovem de periferia que possui um passado conturbado envolvendo tortura policial, vício em drogas e vivências insalubres nas ruas. O filme discorre sobre estas experiências através de um longo relato do próprio Rafael - que interpreta a si mesmo - e de construções ficcionais alegóricas que buscam retomar o passado do personagem.

Além de destacar-se por sua inventividade estética que propõe uma ramificação entre elementos de ficção e realidade, o média também trata de temas sociais relevantes, que atravessam os acontecimentos do Brasil nos últimos anos. Dentre eles, destaca-se a discussão sobre a repressão policial nas periferias brasileiras, questão pertinente no cenário atual, visto que nos últimos anos a taxa de óbitos - sobretudo causados por forças de segurança do Estado - de jovens e adultos (em maioria negros) de periferia apresenta alto número. Os dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública¹ apontam que em 2020, dos 6.416 brasileiros mortos por intervenção policial, 78,9% eram negros (que são maioria nas comunidades pobres brasileiras, como aponta pesquisa do Instituto Locomotiva)².

Esses episódios ganharam ainda mais força diante da impunidade estabelecida pelo governo Bolsonaro desde que o mesmo assumiu a presidência. Através de levantamento feito pelo portal G1³, constata-se que houve um aumento de pessoas mortas por policiais do ano de 2019 em relação ao de 2018.

Como outro exemplo deste descaso, tem-se a evidência - através de matéria do jornal Folha de São Paulo - de que a regência atual retirou a violência policial do Relatório Anual dos Direitos Humanos - o qual se encarrega de ser um dos principais termômetros sobre a violação destes direitos no Brasil, ajudando a compreender como se comportam as forças de segurança pública - , algo que ocorreu logo em 2019, ano em que Jair Messias Bolsonaro assumia o seu mandato.

¹ Cf. ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/4-as-mortes-decorrentes-de-intervencao-policial-no-brasil-em-2020.pdf>> . Acesso: 15/nov/2022.

² Cf. INSTITUTO LOCOMOTIVA. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/cerca-de-8-da-populacao-brasileira-mora-em-favelas-diz-instituto-locomotiva/#:~:text=A%20pesquisa%20aponta%20que%20a,m%C3%A9dia%20nacional%2C%20de%2055%25>> Acesso em: 17/nov/2022.

³ Cf. PORTAL DE NOTÍCIAS G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/04/16/numero-de-pessoas-mortas-pela-policia-cresce-no-brasil-em-2019-assassinatos-de-policiais-caem-pela-metade.ghtml>> Acesso em 17 nov. 2022.

Outra característica importante de *Sete anos em maio* é a representatividade por parte do diretor Affonso Uchoa, que mora em uma região periférica de Contagem, Minas Gerais. Essa circunstância traz para a obra uma visão particular de quem observa de perto as vivências desse núcleo social.

O presente estudo tem como seu objetivo principal a investigação acerca das alegorias presentes sobre a encenação no média-metragem de 2019. A ideia é analisar de que modo são apresentadas essas construções em cena, sobretudo diante da interpretação dos atores sociais, indivíduos que representam a si mesmos para os outros, segundo Conde (2019). A proposta do artigo traz como hipótese, a percepção de que *Sete anos em maio* apresenta características alegóricas constituídas a partir das experiências vividas pelos seus personagens. O efeito causado por esse aspecto do filme motiva essa pesquisa, que busca estudar essa estruturação e refletir sobre o seu impacto na obra. Para examinar esses atributos, será discutido de que forma essa simbologia se estrutura sob a interpretação dos corpos, e de que modo as vivências trazidas pelos intérpretes se ramificam sob essa concepção.

Para tanto, será utilizado como referencial o teórico Ismail Xavier (2012). A partir das pesquisas desse autor, o presente texto fará um estudo sobre o uso da alegoria no cinema brasileiro e como essa se relaciona com os filmes e com a época em que foram produzidos. A fim de compreender como se constitui a *mise-en-scène* ficcional, serão utilizados os estudos de David Bordwell e Kristin Thompson (2013). A seguir, Fernão Pessoa Ramos (2011) se somará à pesquisa para refletir sobre os métodos de encenação documental, sendo estabelecida uma relação entre os seus conceitos e o cinema híbrido contemporâneo.

A segunda etapa do texto irá dissertar sobre as configurações híbridas e alegóricas em *Sete anos em maio*, analisando as características da construção ficcional diante da realidade das experiências vividas pelos atores sociais. Nesse sentido, toma-se por base o conceito de teatro do oprimido defendido por Augusto Boal (2019), assim como entrevistas do cineasta Affonso Uchoa acerca do próprio filme.

2. Da alegoria à realidade cotidiana no cinema

Ao longo da história, diversos pesquisadores dedicaram-se a investigar o conceito de alegoria. Massaud Moisés a definiu como um discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra (MOISÉS, 2004). Essa ideia só poderia ser concebida dessa forma porque se conecta diretamente com o simbolismo e com conceitos metafóricos. Heinrich Lausberg a definia como “uma metáfora continuada como tropo de pensamento” (LAUSBERG apud HANSEN, 2006, p.7). Ou seja, a noção

alegórica seria quase como uma ampliação da metáfora, expandindo o conceito para constituir pensamentos acerca de algo.

Essa definição, historicamente, se fez presente através da escrita de fábulas (composições literárias essencialmente alegóricas). Entretanto, com o passar dos anos, o seu uso foi incorporado por outras formas de expressão, sobretudo as artísticas. Como exemplo, o cinema, a fotografia e a pintura passaram a recorrer a esse recurso para simbolizar ideias através das imagens. Por meio da construção cinematográfica, os artistas enxergaram uma significativa potência ao aplicar tal representação em suas obras. Assim, se apropriaram do conceito para externalizar suas visões sobre a sociedade, assumindo muitas vezes uma postura reflexiva sobre as condições sociais e políticas do mundo.

No Brasil, o artifício alegórico no cinema destacou-se durante os anos 1960, momento em que o país enfrentava a ditadura militar. Nesse contexto, os filmes recorriam às simbologias também como uma forma de driblar a censura instaurada pelo governo. Contudo, os métodos desenvolvidos não tratavam apenas de estabelecer essa função, pois contemplavam uma série de opções estéticas propostas pelos autores, que viviam um momento de grande inventividade artística (XAVIER, 2012).

Diante desse cenário, as produções passaram a construir representações que se relacionavam de alguma forma com a realidade vivida pelos brasileiro diante do regime militar, trazendo o olhar dos cineastas como forma de reflexão. Como exemplo dessas produções, podem ser citadas obras como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; e *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci.



Figura 1: homem macaco cantarola música em frente ao espelho do banheiro.

Fonte: imagem capturada do filme *Bang bang*

É representativo que, em um momento de crise, cineastas da época utilizaram-se de formas cifradas para construir suas linguagens cinematográficas. Assim, o cinema brasileiro representava essa passagem da história não só nas temáticas, mas também na forma de filmar e construir a *mise-en-scène*. Neste momento, os diretores se apropriaram de uma certa estética da crise, onde não se visava estabelecer uma relação harmônica diante do quadro fílmico. Portanto, em alguns exemplos, era notável a busca por conceber uma codificação do tempo e espaço em cena, caminhando na contramão de um cinema clássico e linear.

A alegoria delimita a fuga da síntese dos fatos e coloca o espectador em posição de análise em relação às obras. Xavier (2012) pontua que as motivações destes realizadores estavam em conduzir os espectadores a refletirem sobre o subtexto das tramas, que não estava diante da imagem e do som. Desse modo, estes teriam que decodificá-las para compreender as motivações do discurso. O autor ainda pontua que esses filmes construía seus conceitos simbólicos de forma particular e distintas entre si. *Macunaíma*, por exemplo, consolidava uma representatividade com maior cunho pedagógico em relação à manifestação proposta. De outro modo, *Terra em transe* concebia uma execução fragmentada sobre a encenação, dificultando a compreensão da ideia em pauta. E ainda há o caso de *Bang bang*, que se aproximava de um radicalismo quanto à codificação alegórica, o que colocava o longa sobre uma linha tênue entre o absurdo da representação e o sentido da mensagem. (XAVIER, 2012).

Movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal então consolidaram concepções estéticas que influenciam artistas até os dias atuais. O recurso à alegoria, fortificado aqui, se fez presente em produções futuras, que se apropriaram da ideia para construir de forma particular suas representações. O média *Sete anos em maio*, por exemplo, desfruta de construções alegóricas para ampliar algumas reflexões lançadas durante a trama. A representação simbólica, nesse caso, se demonstra didática em alguns momentos, já em outros, desenvolve um aspecto subjetivo sobre seu significado.

Como outro exemplar, pode-se pensar o contemporâneo *A cidade é uma só?* (2012) de Adirley Queirós. No enredo, acompanha-se a trajetória de três figuras residentes de Ceilândia, Distrito Federal: Dildu, homem que tenta sua primeira eleição para deputado distrital; Zé Roberto, que trabalha no comércio de terrenos irregulares; e Nancy, mulher que expõem a sua relação com a Campanha de Erradicação de Invasões, ocorrida em 1971.



Figura 2: Dildu caminha próximo à carreata em apoio a ex-presidenta Dilma Rousseff.

Fonte: imagem capturada do filme *A cidade é uma só?*

A tarefa da simbologia, nesse caso, se constitui no desenvolvimento de personagens fictícios (os dois homens) para potencializar a reflexão sobre as experiências reais trazidas por Nancy. As elaborações alegóricas construídas durante a trama reforçam a discussão sobre o processo de exclusão territorial em Ceilândia, algo que é trazido como dado concreto pela atriz social e potencializado pelas cenas simbólicas que são construídas junto aos personagens roteirizados.

A obra de Adirley Queirós caracteriza-se então como um exemplo de caráter híbrido, onde a ficção se une ao documentário para substanciar a potência do tema. Nesse contexto, também é possível determinar uma aproximação do longa com *Sete anos em maio*. No caso da produção mineira, o conceito de hibridismo é ampliado, e já não é mais concebido um eixo especificamente documental ou ficcional. A ideia aqui é justamente caminhar para a intersecção entre os dois métodos de representação, configurando assim uma indeterminação quanto à categoria do projeto.

Na história do cinema, muito se investigou sobre as fronteiras entre estes dois conceitos. Nichols (2001) defende que todo filme, em sua essência, é documental. O teórico pondera que existem dois tipos de documentário: aqueles de satisfação do desejo do autor e os de representação social. Nesse sentido, é entendível que os de satisfação do desejo, para o autor, relacionam-se com o imaginário do cineasta, podendo-se concluir que esse tipo se dirige à linguagem ficcional. Enquanto os de empenho social aproximam-se de um retrato do cotidiano, constituindo uma ideia próxima à do cinema documental.

Diante dessa concepção de um cinema de “satisfação de desejos”, ou um cinema ficcional, destaca-se um aspecto importante, a *mise-en-scène* ou encenação. Esta, além de determinar a ideia

estética de um projeto fílmico, conduzirá as ideias trazidas pelos cineastas diante da imagem. Bordwell e Thompson (2013) definem o conceito de *mise-en-scène* no cinema como um conjunto de técnicas que organizam a disposição dos elementos cênicos, tais quais a iluminação, os cenários, figurinos e comportamento dos personagens. Esses elementos são utilizados pelos realizadores para potencializar o que está diante da câmera. Assim, todas as escolhas estéticas e técnicas determinadas irão refletir na maneira como o espectador confronta a obra.

No conceito visual cinematográfico, a fotografia e a direção de arte trabalham sob a perspectiva da unidade estética, a fim de instituir uma concepção estilística. Estes meios podem utilizar-se da luz e dos cenários, por exemplo, para construir a atmosfera de cada cena. A encenação é descortinada para engendrar o universo criativo da obra, núcleo este que pode se pautar no cotidiano, tendo uma idealização mais próxima à realidade concreta. Ou pode fazer o caminho contrário, estabelecendo uma noção de realismo utópico (BORDWELL e THOMPSON, 2013).

Em relação a este aspecto, destaca-se um dos núcleos da *mise-en-scène* que geralmente determina a noção do espectador sobre o que é “real” ou não em cena, trata-se do trabalho dos atores. Bordwell e Thompson (2013) apontam que uma interpretação, realista ou não, deve ser examinada de acordo com sua função no contexto do filme. Ou seja, o conceito de realismo aqui é subjetivo, pois cada produto fílmico determina a sua própria noção do real, e é de acordo com essa base que a encenação irá se integrar. Se a trama tem em suas motivações uma representação semelhante do que é concebido como o comportamento humano comum, os atores irão aproximar-se de uma interpretação naturalista, de forma a implantar no imaginário do espectador a ideia de que a obra é quase como uma extensão da realidade. Por outro lado, filmes que constituem um caráter mais caricato, tendem a conceber uma performance anti-naturalista, de modo que traga um peso maior ao trabalho dos atores.

Ramos (2011) discorre sobre as diversas escolas documentais que surgiram durante a história do cinema e reflete acerca da interpretação dos corpos nesse contexto. Com isso, o autor estabelece uma separação entre a encenação documental e a ficcional, dividindo a documental entre a encenação construída e a direta. Este estudo enfatiza dois modelos propostos pela concepção direta. A encenação e a encena-afecção.

A encena-ação é a ação, é a intervenção que transcorre no mundo, no coração da presença do sujeito na tomada, interagindo com o sujeito da câmera (e com o mundo) como se interage com outrem [...] O segundo modo é o afetivo, com o corpo em comutação com o sujeito da câmera expressando o afeto até o limite do exibicionismo ou da obscenidade. (RAMOS, 2011, p.8)

Entende-se então que a encena-ação se configura na falta de controle do diretor sobre as ações do filme, o corpo enquadrado interpreta a si mesmo, trazendo experiências que fazem parte de seu

cotidiano. Dessa forma, a câmera ocupa um papel observacional em relação às ações que ocorrem no mundo. Por outro lado, a encena-afecção se caracteriza pela colaboração do personagem com o cineasta. O sujeito enquadrado também interpreta a si, mas de forma menos naturalista. Nesse método predomina-se o exibicionismo, onde o ator trabalha junto ao diretor para externar sua personalidade. Aqui, pode-se pensar a ideia mais próxima do que é reproduzido em *Sete anos em maio*. Durante a trama, o protagonista Rafael revela a sua trajetória de vida através do relato, que é projetado por meio de um formato próximo ao de entrevistas. O personagem é registrado perto da câmera, o que destaca o relato e não o movimento do corpo. Portanto, não se concebe uma posição observacional sobre a *mise-en-scène*, mas sim uma colaboração entre personagem e diretor.

Ainda sob essa perspectiva, Ramos (2012) destaca que, ao analisar uma encenação, deve-se estabelecer uma distinção entre o corpo que interpreta um personagem de determinada trama e o corpo que se coloca em cena da mesma maneira que se encontra em sua vida cotidiana. Para o pesquisador, o primeiro se observa em produções ficcionais, enquanto o segundo em obras documentais. Entretanto, historicamente nota-se que a interpretação dos atores se configura como uma linha tênue entre o que é documentado e o que é roteirizado. Afinal, o encenado se distancia tanto assim do real?

O autor pontua que, se o ator simula a forma como o mesmo se relaciona com o mundo, o conceito de encenação passa a confundir-se com o real. Para exemplificar essa ideia, ele cita a forma como nos relacionamos com os papéis que exercemos em nossa vida, o que também pode ser entendido como uma encenação. “Se enceno o professor quando dou aula, se enceno o pai quando estou com meu filho, se enceno o chefe quando distribuo tarefas, o conceito de encenação amplia seu horizonte e confunde-se com estar no mundo.” (RAMOS, 2012, p.8).

Pensando produções que se conectem com essa ideia de encenação híbrida - a qual se confunde com a vivência real - pode-se estabelecer uma conexão com os primeiros filmes feitos na história. Como exemplo, *A saída da fábrica Lumière em Lyon*, curta de 1895 que mostra a saída de operários no fim de seus expedientes na fábrica de negativos da família Lumière. Aqui, algumas características da *mise-en-scène* nos revelam o controle do diretor sobre o quadro. O movimento dos corpos em cena parece ser controlado, da mesma forma que o portão parece ter sido aberto no momento exato para a realização do registro, algo que seria plausível, considerando que o filme se constrói diante de uma relação entre padrões e funcionários.



Figura 3: Operários saindo pelo portão da fábrica de negativos da família Lumière.

Fonte: imagem capturada do filme *A saída da fábrica Lumière em Lyon*.

Os irmãos Lumière tinham o propósito de experimentar o invento cinematográfico, que era uma descoberta recente. Portanto, o curta é muito mais uma forma de experiência do que uma documentação do cotidiano daqueles trabalhadores. Outra indicação de controle sobre o quadro fílmico são as diversas versões do curta (pelo menos três), que se diferem por alguns movimentos em cena. Como exemplo, em uma delas é observada uma carruagem saindo da fábrica, enquanto em outra é notada duas carruagens. Esse fato reforça a perspectiva de que os trabalhadores foram indicados a repetirem as mesmas ações diversas vezes, logo é notável aqui uma postura ficcional sobre a representação.

Por outro lado, a encenação dos atores sociais pode se confundir com suas experiências na vida real, mesmo que sendo dirigidas. As pessoas enquadradas possivelmente estavam, de fato, terminando o seu expediente, e talvez saíssem pelo mesmo portão outrora. O cachorro presente em cena, que passeia em meio à multidão, é outro indicativo de que alguns aspectos se aproximam da realidade, sendo assim, pode-se constatar aqui uma característica documental. *A saída da fábrica Lumière em Lyon* então caracteriza um certo hibridismo quanto à representação daquelas imagens, o que se faz presente pelo trabalho de interpretação dos corpos.

Outro exemplo de cinema híbrido - sobretudo caracterizado pela encenação dos atores - foi o Neorrealismo italiano, surgido após a Segunda Guerra Mundial, entre os anos 1945 e 1950. As produções deste período abordavam questões sociais pertinentes na Itália, e traziam a classe trabalhadora como foco central das ações. O intuito era discutir sobre os transtornos causados pela

guerra e pelo fascismo. Nesse contexto, os filmes eram realizados com baixo orçamento, o que acarretava na escolha de atores sociais, os quais também eram afetados pela crise econômica.

Dessa forma, exemplos como *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, e *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti, traziam a reprodução do cotidiano de trabalhadores urbanos e camponeses. Se configurava assim uma ramificação entre aspectos ficcionais e documentais nas produções, pois os atores traziam - mesmo que indiretamente - reproduções de suas vivências reais. Esse atravessamento era notável quando essas experiências se chocavam com ações pré-roteirizadas, o que significava uma ruptura quanto aos paradigmas do cinema ficcional.

Trazendo essa reflexão para o contexto do cinema brasileiro contemporâneo, é possível pensar uma lógica parecida sobre o longa *A vizinhança do tigre* (2014), do diretor Affonso Uchoa. Neste exemplar, acompanha-se a vida de um grupo de jovens na periferia de Contagem através de uma perspectiva observativa sobre as ações que ocorrem em frente à câmera. Sobre a representação das cenas, Uchoa aproxima-se de uma obra de caráter documental em busca de retratar o cotidiano dos sujeitos filmados. Entretanto, também é possível observar momentos que indicam ações controladas, construídas em conjunto por ator e diretor (como a brincadeira com espetos entre os personagens Wederson e Aristides).

Constata-se então que alguns aspectos da linguagem híbrida se fizeram presentes desde a invenção do cinema, e são disseminados até os dias atuais. Diretores como Lisandro Alonso e Pedro Costa, por exemplo, lidam com o hibridismo de diferentes formas em suas produções. No caso do diretor argentino, se destaca o exemplo de *Los Muertos* (2004), longa-metragem que acompanha a trajetória de Argentino Vargas - protagonista da trama - de volta à sua casa após algum tempo na prisão. A história trata de observar a re-socialização dessa pessoa em seu lar, que se encontra no meio da mata, sendo possível o acesso apenas através de barco. Exibindo planos longos e de poucas ações em quadro, a trama acompanha o cotidiano de Vargas, sem um fio narrativo determinado. Nesse caso, assim como em *Sete anos em maio*, aqui também se configuram características híbridas em relação à encenação dos atores, e sob essa perspectiva os dois filmes se assemelham: ambos recorrem ao trabalho de atores sociais que interpretam personagens roteirizados. Entretanto, revelam de forma distinta traços de suas experiências cotidianas.

Em entrevista à Revista *Contracampo* (2004), Lisandro Alonso revela que escolheu o cenário do filme antes mesmo de formular a história que seria contada. Foi nesse processo de exploração do local que o diretor conheceu o protagonista Argentino Vargas, que teve o seu nome mantido na trama.



Figura 4: Argentino Vargas caçando animal em meio a mata.

Fonte: imagem capturada do filme *Los muertos*

Alonso destaca que o ator de fato residia naquele lugar, e nunca tinha trabalhado com cinema. Vargas já era naturalizado ao ambiente, entretanto foi instruído a atuar de acordo com ações roteirizadas. Nesse caso, por mais que se configure uma *mise-en-scène* semelhante à do cinema-direto documental - câmera fixa e distante -, o filme não objetiva representar o cotidiano do ator social. O mesmo estava interpretando um personagem, mas ainda sim trazia uma bagagem de suas vivências naquele espaço, que se assemelhavam a algumas indicações presentes no roteiro.

Na cinematografia do diretor português Pedro Costa também é possível visualizar aspectos híbridos recorrentes. Em *No quarto da Vanda* (2000), acompanha-se o cotidiano da protagonista Vanda e um grupo de jovens com dependência química no bairro de Fontainhas, periferia de Lisboa. Aqui, se observa um exercício cinematográfico próximo ao praticado em *A vizinhança do tigre*. Durante anos, Pedro Costa conviveu e filmou com esse grupo de pessoas com o intuito de construir uma trama ficcional que desse conta de representar vivências reais. Na representação da *mise-en-scène*, o longa caracteriza uma tensão entre o documentário e a ficção à medida que se utiliza de características semelhantes às do documentário direto - câmera fixa que concebe uma perspectiva observacional àquele mundo - e por outro lado, constrói minuciosamente os enquadramentos de câmera e faz um trabalho rigoroso no uso da luz. O filme configura então uma constante tensão entre o real e o construído, e ao manipular a ação dos corpos (filmando um *take* quantas vezes se for preciso, por exemplo) a encenação acaba por conceber a impressão do não encenado.

Ao pensar representantes do cinema híbrido no contexto brasileiro, destaca-se *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Neste exemplar, o papel do hibridismo se faz distante do que é proposto pelos filmes de Affonso Uchoa. No longa, o diretor convida algumas mulheres - através de um

anúncio no jornal - para relatar histórias de suas vidas através do formato de entrevista, comumente usado nas produções do mesmo. São abordados temas como maternidade, casamento e relação entre pais e filhos. O “jogo” proposto pelo diretor é claro: dentre as convidadas, são inseridas atrizes já formadas, que exercem a função. A partir disso, são mesclados os momentos entre os relatos dos dois grupos de mulheres, as atrizes profissionais interpretam as vivências descritas pelas demais - e também descrevem suas próprias vivências - reencenando suas falas. O grande destaque proposto por esse dispositivo é o hibridismo que se configura na encenação das mesmas, onde o espectador não consegue distinguir entre o que é de fato relatado, e o que é reencenado.

O céu sobre os ombros (2011) de Sérgio Borges e *A onda traz, o vento leva* (2012) de Gabriel Mascaro são outros exemplos de hibridismo na representação da encenação em nosso cinema. No caso de Borges, se observa uma relação de influência direta para com os trabalhos de Affonso Uchoa, visto que ambos são mineiros e lidam com linguagens similares sobre seus filmes. Nas duas obras supracitadas, se constituem características similares quanto ao aspecto híbrido, a ideia é observar o cotidiano dos personagens e construir a narrativa em cima deste ponto de vista, caracterizando uma *mise-en-scène* com empenho naturalista. No curta de Mascaro, se acompanha o cotidiano de Rodrigo (interpretado por Marcio Campelo), um homem surdo, mudo e portador de HIV. A câmera, aqui, se mantém fixa e estabelece um distanciamento ao objeto filmado, quase como se a mesma se escondesse em alguns momentos. Já o longa de Sérgio Borges acompanha o dia a dia de três personagens: Murami, um homem devoto a religião hare krishna e torcedor do Atlético Mineiro; Everlyn, mulher que trabalha com prostituição e dá aulas sobre o tema; e Lwei, um escritor pai de família.

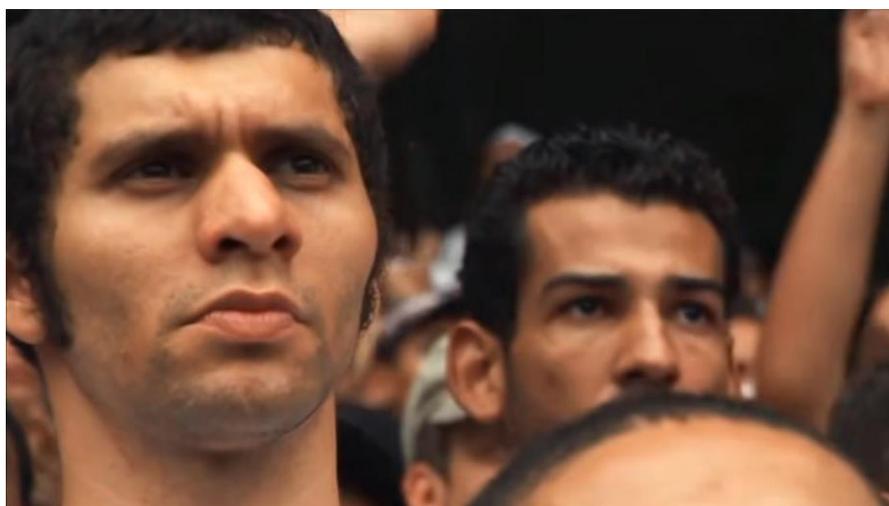


Figura 5: Murami nas arquibancadas do estádio Mineirão, durante uma partida do Atlético Mineiro.

Fonte: imagem capturada do filme *O céu sobre os ombros*

A montagem intercala essas histórias de modo que nos são apresentadas de forma fragmentada, o que estabelece uma certa imprevisibilidade em relação a trama, pois os personagens não possuem relação entre si.

A distinção entre estes dois exemplares é notável, se *A onda traz o vento* busca construir uma narrativa observacional sobre os percalços da vida do protagonista - organizada em início, meio e fim -, *O céu sobre os ombros* parece não objetivar tal linearidade. A intenção nesse caso parece estar mais relacionada a uma impossibilidade de conceber o cotidiano dos personagens em um produto linear. A casualidade dos eventos em cena fortalecem essa ideia, e no fim das contas o filme parece retratar uma passagem do cotidiano, de forma mais “livre” (como o fato da trama não ter um desfecho).

Nos últimos anos, percebeu-se diversas influências de um cinema híbrido nas produções de autores mineiros (a exemplo de Sérgio Borges). Cineastas como André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Juliana Antunes e Affonso Uchoa se apropriaram desse método de representação para ressignificar percalços do cotidiano em suas obras. Mais especificamente na cinematografia de Uchoa, é notável um interesse em experimentar a linguagem de ramificações. Em *A vizinhança do tigre* (2014), o diretor filma seus próprios amigos para retratar vivências do cotidiano na periferia de Contagem. O resultado é uma filme intimista que se particulariza pelo naturalismo presente na interpretação dos corpos, que se movimentam em cena como se a câmera fosse inexistente naquele espaço.

Arábia (2017), dirigido em conjunto com João Dumans, se distingue como o trabalho de Uchoa com maior proximidade em relação aos métodos de representação estabelecidos pela ficção clássica. No longa, é construída uma performance ficcional também pautada no real, entretanto, notavelmente distante ao retrato do cotidiano. A ideia nesse caso é estabelecer uma reprodução baseada em fatos reais, dessa forma, se constrói uma dramatização distinta da realidade vivida pelo ator Aristides de Sousa (protagonista da trama). O enredo acompanha a história de Cristiano (personagem fictício), homem que viaja pelo estado de Minas Gerais à procura de trabalho. Ao contrário de outras produções de Uchoa, percebe-se aqui que a *mise-en-scène* já não se constrói sob o naturalismo, e é totalmente pré concebida para atender as indicações do roteiro.

Em *Sete anos em maio* (2019) - filme que o presente estudo foca em investigar - se concebe uma relação com a encenação que vai ao encontro do híbrido a todo instante. Se *A vizinhança do tigre* buscava uma noção de naturalismo em cena, e *Arábia*, um modelo mais engessado - voltado para ações pré-roteirizadas -, o média de 2019 busca a intersecção entre esses dois aspectos. A ficção aqui se revela em construções de cenas simbólicas, que buscam a alegoria para ressignificar o caráter documental que o relato do protagonista Rafael traz.

3. O papel da alegoria sobre a interpretação dos atores sociais em *Sete anos em maio*

A trama de *Sete anos em maio* tem como propósito a busca por ressignificar momentos passados da vida do protagonista Rafael. Para tanto, o filme realiza o exercício de levar o personagem central de volta à ocasião em que foi torturado pela polícia, e traz a perspectiva de como isso se refletiu na sua vida, revivendo através do relato as memórias que assombram o seu imaginário. Neste contexto, a encenação configura um aspecto híbrido, trazendo a condição documental pelo depoimento e a ficcional pelas construções alegóricas que buscam expressar os temores do jovem.

Logo na cena inicial, tem-se a perspectiva do protagonista caminhando a esmo, no meio da estrada. Aqui, já se caracteriza uma representação simbólica, a fotografia estabelece um ambiente sombrio, iluminado apenas por alguns postes dispostos na rua. Desse modo, o personagem parece caminhar em direção às sombras, como se invadisse seu subconsciente em busca de algumas memórias deixadas para trás.

No momento de maior caráter documental, o personagem descreve diante de uma fogueira os momentos traumáticos de seu passado, quando foi confundido por policiais com um traficante, torturado e quase morto. O longo relato se aproxima de um método de encenação tradicional em documentários: os “talking heads”, onde o corpo é posicionado em frente a câmera para expressar seu depoimento ao diretor, mecanismo esse historicamente adotado em produções com entrevistas.



Figura 6: Rafael concede longo relato em frente a uma fogueira.

Fonte: imagem capturada do filme *Sete anos em maio*

Entretanto, nesse caso, a presença do diretor é oculta, e Rafael parece falar a esmo, sem um contato visual com a câmera que o enquadra. Em entrevista ao site Cine Festivais, Affonso Uchoa

comenta que teve a ideia de elaborar a cena do depoimento junto a Rafael, pois entendeu ao longo do processo de filmagens que era a forma mais adequada de transmitir a história do protagonista ao espectador. Sendo assim, o relato do personagem foi estruturado anteriormente sob indicações do cineasta, e regravado até que se chegasse na versão final. A ideia também foi conceber uma cena de pouca intervenção do diretor sob a *mise-en-scène*, mantendo o foco apenas no relato. Sendo assim, o filme dá liberdade para que o espectador imagine os cenários descritos pela fala do jovem - ao invés de transmiti-los em imagem -, fazendo com que o mesmo participe ativamente da obra e amplie suas reflexões sobre os acontecimentos. (UCHOA, 2019, online)

Ainda neste núcleo, a montagem promove uma quebra de expectativa quando, após o fim do depoimento, revela um ouvinte em cena (personagem de Wederson Neguinho). Assim, se institui o conceito de plano e contraplano, método costumeiro no cinema de ficção, e que não é comumente visto em obras documentais. O ouvinte em cena também passa a dialogar com o protagonista, porém traz em sua encenação um aspecto menos naturalista – diálogo mais engessado, claramente roteirizado – o que direciona a *mise-en-scène* a uma concepção fictícia, logo, percebe-se um esforço do média em ir ao encontro do cinema híbrido. Como comenta o próprio realizador, em conversa com o site Papo de Cinema: “Fui percebendo que me interessava uma transição simbólica, significativa. A gente passaria da dimensão particular para a dimensão coletiva, porque a passagem para a ficção cria o espaço da escuta.” (UCHOA, 2020, online).

Através desse relato de Uchoa, se conclui que a adição do personagem de Wederson Neguinho foi idealizada para ampliar a discussão sobre a história de Rafael. Assim, a ficção traz uma perspectiva que amplia a reflexão sobre o discurso do jovem. O realizador também indica que o núcleo ficcional do filme foi idealizado justamente para que o espectador não perdesse o vínculo com a história do personagem, e que seu relato fosse também uma porta de entrada para uma discussão sobre a comunidade periférica no geral. (UCHOA, 2019, online)

É importante destacar que além desta, outras duas cenas do média se evidenciam pela interpretação dos atores sociais. A primeira em questão busca retratar um momento específico do passado de Rafael. Nela, um grupo de homens interpreta as figuras policiais que oprimiram o personagem central anos atrás. A ficção exerce o papel de acessar essas memórias e as amplia diante da cena, buscando aproximá-las do espectador. Entretanto, a trama não lida com uma representação fiel deste ocorrido. Através de uma concepção alegórica, são convocados jovens não-atores - de mesma faixa etária e classe social que o protagonista - para reproduzir as figuras opressoras. Torna-se pertinente então refletir que estes mesmos possivelmente já foram oprimidos pela polícia outrora, assim, a alegoria construída nesse caso é carregada pelas experiências reais destes corpos. A cena se estrutura da seguinte forma: um grupo de jovens encontra um baú contendo artifícios utilizados por policiais (bota, revólver, corrente, colete à prova de balas). Pelo diálogo estabelecido entre as figuras

- um dos personagens até comenta que “sempre quis usar isso” - logo percebe-se que as peças contidas na caixa não fazem parte de suas vivências fora do filme.

Neste contexto, os atores sociais parecem se comportar de forma naturalista, os diálogos construídos sugerem que o grupo de jovens tem intimidade entre si - ao vestir uma camisa encontrada no baú, um questiona ao outro: “tô bonito?” – sendo possível assim, ponderar que estão agindo espontaneamente, da mesma maneira que interagem fora das câmeras.



Figura 7: Grupo de jovens interpretam as figuras policiais prestes a torturar Rafael.

Fonte: imagem capturada do filme *Sete anos em maio*

Entretanto, é notável também que houve uma sugestão para que pudessem interpretar figuras de autoridade policial prestes a ir realizar uma “operação” (como é dito pelos mesmos). Aqui, a percepção de cada um sobre os policiais se destaca sobre a interpretação. Dessa forma, o grupo colabora para que o filme determine a visão da polícia militar pela ótica da própria periferia, e tudo isso se estrutura sob a encenação dos corpos. É perceptível que a forma como os atores interagem entre si não desconfigura a personalidade de cada um deles.

Por outro lado, a escolha por manter uma encenação de aspecto natural potencializa a alegoria criada para representar as figuras de autoridade. Cada ator vai interpretar essas personalidades à sua maneira, revelando uma ótica particular diante da encenação. Assim, se um dos personagens age de forma mais agressiva - apontando o revólver no rosto de Rafael, por exemplo - pode-se considerar que a referência que o mesmo tem dessas figuras é de que são violentas e opressoras. O filme assim dá liberdade para que os jovens participem de forma mais ativa na trama, trazendo suas perspectivas próprias também sobre o acontecimento da vida do protagonista. Em uma transmissão ao vivo realizada através do canal do youtube da Embaúba Filmes, Affonso Uchoa pondera que esta cena chegou a ser descartada do média, mas foi realocada ao corte final durante o processo de montagem,

pois se mostrou necessária para amplificar a reflexão sobre a violência sofrida por Rafael (UCHOA, 2020, online).

O aspecto simbólico dessa sequência é reforçado por elementos de arte e fotografia que são aparentes no quadro. A presença do baú, nesse contexto, pode ser interpretada como uma simbologia para a volta a uma lembrança que se encontrava oculta no subconsciente do protagonista, uma memória traumática que foi guardada a sete chaves. Pode-se pensar também como uma alegoria aos casos de abuso de autoridade policial, que são em sua maioria acobertados, ocultos da sociedade. A direção de fotografia também transporta uma carga simbólica ao reproduzir o imaginário do personagem central. Cria-se um ambiente hostil com pouca iluminação, que provém do fogo que queima algumas regiões do mato presente no campo da imagem. Nesse sentido, ao Cine Festivais Uchoa também comenta que considerou interessante filmar as cenas à noite, pois ressaltava justamente a ideia de um pesadelo, e de acontecimentos que em geral ninguém vê. (UCHOA, 2019, online)

Na parte final do filme, diante de uma brincadeira de morto/vivo, o diretor desenvolve uma alegoria sobre a violência policial nas periferias e a posição de resistência que as vítimas ocupam. Nesse exemplo, não existe mais a relação de ator e personagem proposta pela cena anterior. Os corpos dispostos na câmera estão interpretando a si mesmos, entretanto, realizam ações que não fazem parte de suas rotinas. Sendo assim, o grupo de jovens está no filme representando toda uma comunidade periférica, uma vez que a trama não busca reproduzir uma dramatização individual desses personagens.

O grupo de jovens (dessa vez maior) acata as ordens de uma figura policial também representada nesse momento do média, e dessa vez, interpretada de forma condizente com o real. A farda policial é um fator que denota esse aspecto, assim como os gestos autoritários empregados. O ator que interpreta tal policial apresenta uma postura mais ficcional, demonstrando um contraste com a interpretação daqueles atores sociais da cena de opressão no início do filme, quando podia ser observada uma naturalidade maior de encenação. Dessa maneira, também se perde a carga simbólica que antes era evidente, e nesse instante, o ator parece não carregar os mesmos traços de experiência real para a sua encenação.

De acordo com as indicações da figura de autoridade, se instituem as regras do morto/vivo: Quando o homem indica “vivo” os demais permanecem em pé, quando indica “morto” se agacham. Se em algum momento realizarem a ação errada, são ordenados a deixarem o jogo. Assim, o grupo vai se desfazendo, um por um.



Figura 6: Jovens executam a brincadeira de morto-vivo perante ordens de um policial.

Fonte: imagem capturada do filme *Sete anos em maio*

A ideia da alegoria neste trecho é até didática: as forças de segurança do Estado muitas vezes ditam quem vive e quem morre nas comunidades periféricas brasileiras. Porém, a força dessa representação simbólica se constrói diante da encenação dos atores. A câmera, nesse instante, se coloca bem próxima do rosto de cada um, trazendo a perspectiva de concentração dos jovens que permanecem atentos para não sair do jogo. O conceito alegórico pode representar um aspecto da vida real, onde cada um luta para que permaneça vivo. A forma como todos se relacionam com a figura policial presente também é muito significativa, o sujeito entona a voz, e a todo tempo ordena as ações das demais pessoas, sem espaços para sugestões. A sua caracterização também carrega um conceito simbólico: o local da farda onde consta a identificação do agente aqui é vazio, pois o mesmo representa a força policial como um todo, figurada aqui como uma autoridade que se mascara para estabelecer impunidade quanto às ações contra a lei.

Por outro lado, o grupo de jovens representados obedece às imposições dessa figura, respondendo às ordens com um “sim, senhor”. E quando resistem são ordenados a deixar o jogo, como se os mesmos não tivessem a opção de permanecerem “vivos”. A interpretação do protagonista nesse jogo também é significativa: Rafael obedece os comandos da autoridade como se já fosse acostumado com tal cenário. Seu semblante é de cansaço, e não demonstra a mesma energia e atenção que os demais. Esse comportamento é reverberado ao final do jogo, quando Rafael é o último a permanecer, se recusando a exercer a posição de “morto”. Sendo assim, ele resiste à imposição da figura policial, algo que é muito refletido pela sua história de vida, onde enfrentou torturas e perseguições por parte desses agentes. Diante de uma concepção alegórica, Rafael representa um sobrevivente em meio a tantas perdas, que mantém uma postura de resistência sobre a violência já sofrida em sua vida. Uchoa revelou que esta cena foi pensada durante o processo de filmagem, e que

justamente tinha o objetivo de dar um desfecho ao filme, representando a posição do protagonista sobre estes acontecimentos. (UCHOA, 2020, online)

Ainda sobre o contexto de representação dos atores sociais em *Sete anos em maio*, é possível fazer um paralelo entre a metodologia adotada pelo realizador do média e os estudos de Augusto Boal, pensador do teatro contemporâneo. Boal defende o conceito do teatro do oprimido, onde os espectadores - classe operária e camponesa - assumem de volta os papéis protagônicos nas peças teatrais. Para Boal, historicamente as classes dominantes tomaram para si o protagonista no teatro, dividindo esse núcleo entre os que atuam (patrões) e os que observam (funcionários). A classe alta estabeleceu assim um doutrinamento nas peças artísticas, onde era notável uma só perspectiva de sociedade.

O autor, então, reflete que a classe trabalhadora ao assumir a posição protagônica no teatro, influencia seus iguais a refletirem sobre a sociedade como um todo, configurando o movimento artístico como uma ferramenta de luta do povo mais pobre. Aqui, a ideia vai para além da conscientização, os sujeitos também ensaiam soluções (BOAL, 2019). Nessa concepção, a relação com *Sete anos em maio* se faz possível ao pensar a encenação dos atores sociais. No filme, os papéis protagônicos são cedidos a jovens de periferia, que encenam - através da construção alegórica - as suas posições diante do contexto da repressão policial, e ao realizar esse exercício, trazem consigo uma reflexão sobre seus núcleos sociais.

O momento da trama em que se encena a violência sofrida pelo protagonista no passado também traz uma possível relação com os estudos de Boal (2019). Nesse caso, os oprimidos são indicados a interpretar a figura do opressor. É possível notar aqui um paralelo entre o contexto dessa atuação no média com as reflexões do autor, através do qual o mesmo afirma: “O domínio de uma nova linguagem oferece à pessoa que a domina uma nova forma de reconhecer a realidade, e de transmitir aos demais esse conhecimento” (BOAL, 2019, p.137).

A partir dessa reflexão, compreende-se que o grupo de jovens - ao assimilar essa nova linguagem de expressão artística - passa a lidar com novas ponderações sobre sua própria realidade, e no contexto do filme, participam de forma ativa para ampliar o discurso acerca da história de Rafael. Interpretando os opressores, os sujeitos dispõem da perspectiva do outro lado, algo que só seria possível através da encenação, sendo no cinema ou no teatro, como aponta o cineasta: “O importante seria que os personagens pensassem na história do Rafael, que ela fosse posta em discussão, para que o espectador tivesse uma espécie de desvio do efeito trágico.” (UCHOA, 2020, online)

Percebe-se aqui um alinhamento do discurso de Uchoa com os estudos de Boal. O diretor coloca os personagens em cena para que reflitam sobre a história do protagonista, e assim, o espectador também irá absorver essa reflexão sobre o que é representado. Para além do efeito

empático, o média de Affonso Uchoa suscita - através das construções simbólicas - discussões que não acabam ao fim da trama, tanto para quem assiste, quanto para quem atua.

4. Considerações finais

Através das simbologias construídas durante a trama, *Sete anos em Maio* revela toda a sua potência para retratar a história do protagonista Rafael dos Santos. A bagagem de experiências reais são trazidas pelos atores sociais através de construções alegóricas que potencializam a discussão acerca do tema abordado. Com o intuito de expandir estes conceitos, o artigo trabalhou sobre os estudos de Moisés e Lausberg (2012), que defendem a ideia de alegoria. A fim de visualizar a linguagem alegórica sobre o contexto cinematográfico, o texto trabalhou diante das ponderações de Xavier (2012). O autor contribuiu com seus estudos sobre o uso desta ferramenta no cinema brasileiro, sobretudo em obras no final dos anos 1960.

Destacou-se também que a relação entre vida real e alegoria em *Sete anos em maio* se evidencia nos momentos em que os aspectos da personalidade dos atores sociais se chocam com as concepções ficcionais que o filme adota em determinadas cenas. Assim, o média trabalha sobre conceitos simbólicos para ampliar a reflexão acerca da condição de cada ator, sobretudo de Rafael dos Santos. Nesse contexto, o jogo entre real e fictício sobre a encenação se torna concreto. Ramos, contribuiu ao texto através de seus estudos sobre o cinema híbrido, sendo possível assim, compreender de que forma se estabelecem os limites entre a representação ficcional e a documental. A partir disto, foi refletido que *Sete anos em maio* não busca estabelecer um aspecto definido sobre suas construções em cena, mas sim, idealiza a intersecção entre performances reais e roteirizadas.

Ainda diante desta investigação sobre os dispositivos de encenação, Bordwell e Thompson (2013) também sustentaram o embasamento teórico do artigo com seus estudos sobre a concepção da *mise-en-scène*. Sobre o contexto da interpretação dos atores, Boal (2019) auxiliou o presente texto a assimilar que o cinema (ou o teatro) também se revela como um trabalho de conscientização do espectador, e do próprio sujeito que interpreta em cena. Assim, foi possível indicar uma conexão de seus estudos com os métodos adotados em *Sete anos em maio*, na medida em que o filme coloca os atores sociais em cenários que não vivenciam naturalmente, trazendo uma nova perspectiva e novas reflexões para estes sujeitos.

Em conclusão, através dos estudos de autores supracitados, compreende-se que o filme *Sete anos em maio* propõe reflexões sobre vivências reais através do uso da ficção. Trabalhando por meio de cenas simbólicas, o filme expande a discussão sobre os temas abordados à medida que coloca atores sociais em confronto com questões que os afetam diretamente.

Desse modo, a potência das construções alegóricas propostas é influenciada pela forma como estes sujeitos interagem em cena. Assim, a trama do filme é construída junto aos atores, que revelam através da alegoria, a forma como enxergam suas próprias condições.

5. Referências bibliográficas

ANDRADE, Fábio. “O Céu Sobre os Ombros, de Sérgio Borges” **Revista Cinética**. Nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/ceusobreosombros.htm>>. Acesso em 28 set. 2022

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **As mortes decorrentes de intervenção policial no Brasil em 2020**. Jul. 2021. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/4-as-mortes-decorrentes-de-intervencao-policial-no-brasil-em-2020.pdf>> Acesso em 15 nov.2022.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6ed., São Paulo: Editora 34, 2019.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**. Campinas: Unicamp/Edusp, 2013.

UCHOA, Affonso. “Sete anos em maio” [Entrevista concedida a Bruno Carmelo]. **Papo de Cinema**. Maio. 2019. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/sete-anos-em-maio-a-unica-relacao-possivel-com-esse-governo-e-devolver-os-ataques-com-forca-defende-affonso-uchoa/>> Acesso em 20 set. 2022.

CNN BRASIL. **Cerca de 8% da população brasileira mora em favelas, diz Instituto Locomotiva**. Nov. 2021. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/cerca-de-8-da-populacao-brasileira-mora-em-favelas-diz-instituto-locomotiva/#:~:text=A%20pesquisa%20aponta%20que%20a,m%C3%A9dia%20nacional%2C%20de%2055%25>> Acesso em 17 nov. 2022.

CONDE, Rafael. **O Ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2019.

UCHOA, Affonso. **Live Embaúba - Sete Anos em Maio: encenação e atuação**. Jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LsL-q-Dk_ak&t=5484s&ab_channel=EmbaubaFilmes> Acesso em 15 nov. 2022.

- FOLHA DE SÃO PAULO. **Governo Bolsonaro exclui violência policial de relatório sobre violações de direitos humanos.** Jun.2020. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/06/governo-bolsonaro-exclui-violencia-policial-de-relatorio-sobre-violacoes-de-direitos-humanos.shtml>> Acesso em 17 nov.2022.
- UCHOA, Affonso. “Um épico do escape – formas de retratar uma vida: uma conversa com Affonso Uchôa.” [Entrevista concedida a Adriano Garret **Cine Festivais.** Out. 2019. Disponível em:
<<https://cinefestivais.com.br/affonso-uchoa-fala-sobre-sete-anos-em-maio/>>. Acesso em 15 nov. 2022.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora.** Campinas: Unicamp, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionários de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.
- NOGUEIRA, Calac. “Sobre No Quarto de Vanda” **Contracampo Revista de Cinema.** Ago.2011. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/97/artnoquartodavanda.htm>>. Acesso em 28 set. 2022
- PORTAL DE NOTÍCIAS G1. **Número de pessoas mortas pela polícia cresce no Brasil em 2019; assassinatos de policiais caem pela metade.** Abr. 2020. Disponível em:
<<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/04/16/numero-de-pessoas-mortas-pela-policia-cresce-no-brasil-em-2019-assassinatos-de-policiais-caem-pela-metade.ghtml>> Acesso em 17 nov. 2022.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **A 'mise-en-scène' do documentário.** São Paulo: Unicamp, 2011.
- SOARES, Eloisa. **Documentário e ficção: a narrativa híbrida em A vizinhança do tigre.** Pelotas: UFPel, 2019.
- ALONSO, Lisandro. “Entrevista com Lisandro Alonso”. [Entrevista concedida a Eduardo Valente]. **Contracampo Revista de Cinema.** Out. 2004. Disponível em:
<<http://www.contracampo.com.br/66/entrevistalisandroalonso.htm>> Acesso em 27 set. 2022.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

6. Referências cinematográficas

A CIDADE É UMA SÓ?. Direção de Adirley Queirós. Brasil, 2013. (79 min.)

A ONDA TRAZ, O VENTO LEVA. Direção de Gabriel Mascaro. Brasil, 2012 (29 min.)

ARÁBIA. Direção de João Dumans e Affonso Uchoa. Brasil, 2017 (94 min.)

A SAÍDA DA FÁBRICA LUMIÈRE EM LYON. Direção de Louis Lumière. França, 1895.
(48 seg.)

A TERRA TREME. Direção de Luchino Visconti. Itália, 1948. (160 min.)

A VIZINHANÇA DO TIGRE. Direção de Affonso Uchoa. Brasil, 2014 (95 min.)

BANG BANG. Direção de Andrea Tonacci. Brasil, 1971. (93 min.)

JOGO DE CENA. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 2007 (105 min.)

LADRÕES DE BICICLETA. Direção de Vittorio De Sica. Itália, 1948. (93 min.)

LOS MUERTOS. Direção de Lisandro Alonso. França, 2004. (82 min.)

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. (110 min.)

NO QUARTO DA VANDA. Direção de Pedro Costa. Portugal, 2001 (179 min.)

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção de Rogério Sganzerla. Brasil, 1968.
(92 min.)

O CÉU SOBRE OS OMBROS. Direção de Sérgio Borges. Brasil, 2011 (72 min.)

SETE ANOS EM MAIO. Direção de Affonso Uchoa. Brasil, 2019. (42 min.)

TERRA EM TRANSE. Direção de Glauber Rocha. Brasil, 1967. (115 min.)