aniki
Revista Portuguesa da Imagem em Movimento
Portuguese Journal of the Moving Image

Entrevistas

A periferia reimaginada: uma conversa com Affonso Uchôa

Maria Chiaretti[1]
Mateus Araújo[2]

Nascido em 1984, Affonso Uchôa nos parece, hoje, sem favor, um dos melhores cineastas brasileiros de sua geração. Crescido na periferia de Belo Horizonte (mais precisamente, no bairro Nacional de Contagem), Affonso se formou em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde começou a fazer filmes. Dali em diante, mergulhou na cultura cinéfila de Belo Horizonte – vendo filmes, acompanhando debates, participando da organização de um importante cineclube (o Cine Subterrâneos), programando, mais tarde, a sala de cinema mais importante do Estado (o Cine Humberto Mauro, no Palácio das Artes de BH). E, sobretudo, construindo uma carreira de cineasta que compreende hoje dois curtas (*Ou a noite incompleta*, de 2006, coassinado com três colegas de curso, e *Desígnio*, de 2009), um média (*Sete anos em maio*, de 2019) e três longas (*Mulher à tarde*, de 2011; *A vizinhança do Tigre*, de 2014; e *Arábia*, de 2017, correalizado com João Dumans).

Partindo de condições de produção muito modestas (orçamentos baixíssimos, viabilizados por editais, auxílios estatais, finalizações em parcerias internacionais), mobilizando um grupo constante de amigos atrás e diante das câmeras (como atores, mas também colaboradores nos roteiros, nas filmagens e na montagem), beneficiando-se de gestações longas, distribuídos sem alarde, seus filmes vêm impondo o respeito da melhor crítica (brasileira, mas não só), circulando em vários festivais internacionais (dos quais tem trazido alguns prêmios), e vão conquistando assim seu lugar no cinema brasileiro contemporâneo. Para isso, contam apenas com a sua própria força, em meio a um país devastado por uma regressão política sem precedentes, pela tendência no campo do audiovisual à concentração de recursos nas mãos de produtoras voltadas para o

[1] Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, CEP 05508-020, São Paulo, SP, Brasil.
[2] Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, CEP 05508-020, São Paulo, SP, Brasil.

mercado (dominado pelas corporações), e mais recentemente pelo colapso do setor resultante de um projeto de destruição de suas bases (como das instituições democráticas no seu conjunto) pelas forças políticas de feições neofascistas que tomaram de assalto o Brasil.

Adversidade do contexto, fragilidade dos meios, força dos resultados estéticos. Essa conjugação define o lugar de Affonso no cinema brasileiro de hoje, e tem muito que ver com o próprio universo de questões para as quais seus filmes vêm inventando formas sempre vigorosas: a vida dos pobres, suas formas de sociabilidade e sua capacidade de reimaginar a aventura da existência num país fraturado, marcado por uma violência naturalizada que estamos muito longe de superar. Esta entrevista foi realizada em maio de 2020, sob o isolamento decorrente da pandemia da COVID-19, numa conversa virtual entre nós e Affonso, que transcrevemos e editamos antes de lhe submetermos o texto transcrito para os seus retoques finais.

Maria Chiaretti e Mateus Araújo – Para começar, queríamos que você nos contasse brevemente os inícios de sua relação com o cinema: sua cinefilia, o papel da universidade, as salas de cinema de Belo Horizonte (BH), a experiência do Cine Subterrâneos, suas leituras, tudo o que te permitiu ser o cineasta que é.

Affonso Uchôa – Cheguei tarde à cinefilia e ao cinema. Não conhecia bem o cinema, e menos ainda filmes fora do *mainstream*. Estudei em escola pública, não conhecia filmes mais empenhados, não tinha como alugá-los, era difícil, não tinha acesso... Só fui ver esses filmes "diferentes" na faculdade.

Você via muita televisão na adolescência?

Um pouco. Na verdade, quando eu era mais moleque, minha formação e meus interesses eram mais literários. Isso se reflete um pouco nos meus filmes. A literatura foi a minha paixão primordial e o começo da minha atividade de criação artística. Escrevi algumas coisas, cheguei a publicar um pouco por aí; então, minha entrada nesse universo artístico criativo foi pela literatura. Foi na faculdade que o cinema começou a contar mais para mim. É claro que a inclinação pessoal foi o que decidiu tudo, mas a BH daquela época teve um papel fundamental. As salas de cinema de BH de um lado, e a universidade de outro. Quando entrei na UFMG, em 2003, já tinha muita gente ligada ao cinema no curso de comunicação, ainda que vários professores da época fossem mais do vídeo ou do cinema experimental e de vanguarda, muito presentes nas aulas. E BH, naquele momento, apesar da reclamação habitual sobre sua suposta carência cultural, tinha uma vida cultural intensa, e uma boa oferta de filmes. Tinha a programação do Centro de Cultura de Belo Horizonte (na rua da Bahia com Augusto de Lima) e sobretudo o Cine Humberto Mauro, fundamental não só pra mim, mas para toda essa geração de cinema de BH e de Contagem. Esses dois fatores me

ajudaram a entrar no universo do cinema, e isso aumentou meu desejo de conhecer e usar a linguagem audiovisual para criar. Minhas primeiras produções foram feitas na UFMG, esboçando algo mais pessoal naquela mistura de aula e atividade extracurricular, com recursos da universidade. Meu primeiro vídeo, *Ou a noite incompleta* (2006), foi feito com amigos para um edital da universidade que estimulava projetos pessoais. E, por outro lado, o Cine HM foi absolutamente fundamental. Para mim, era o coração da cinefilia da cidade. Não só pela programação após sua reabertura em 2005 (na gestão de vários programadores, que eu e Theo Duarte sucedemos em 2010), cheia de filmes exigentes, mas por todas as atividades em torno, que também formavam os espectadores. Tinha vários cursos e debates, a discussão cinematográfica era tão importante quanto a exibição. E, olhando em retrospecto, dá para entender o impacto disso, sua importância fundadora. Não só para apresentar às novas gerações na cidade uma porção de cineastas que não conhecíamos (em ciclos do João César Monteiro, do Alexander Kluge, do Harun Farocki, etc.), cuja exibição era acompanhada muitas vezes de discussões e debates. No bojo disso tudo, duas experiências foram decisivas para mim: 1) o Cineclube Subterrâneos, criado em 2005, cujas sessões semanais de sexta-feira frequentei muito entre 2005 e 2007, até entrar na organização do coletivo com Maurício Rezende em 2008, levando adiante a programação com o Theo Duarte, um dos seus fundadores; 2) e o Forumdoc.BH (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte), absolutamente fundamental para todo o ambiente cinematográfico da cidade. Comecei a frequentá-lo em 2006, e vi uma edição muito marcante em 2007, que considero uma das melhores já feitas. Ela abriu portas, trouxe uma retrospectiva do Pedro Costa muito impactante para nós todos, mas também outra do Joaquim Pedro de Andrade, que me marcou muito. Trouxe ainda uma mostra que o César Guimarães e o André Brasil fizeram, chamada "O Antiespectador", incluindo filmes do Robert Kramer que me impressionaram demais, como *Route One / USA* (1989) e *Berlin 10/90* (1991).

Comenta isso um pouco, a menos que queira evitar uma sombra muito forte do Pedro Costa sobre o seu trabalho, que deve ser um risco que você está sempre correndo, não?

Não tem como negar, e nem precisa. A questão é saber dimensionar e dosar as relações com o Pedro Costa, e, aliás, com o cinema português em geral. Eu acho que esse flerte com o cinema português é uma espécie de doença, que contaminou (no bom sentido) todo o cinema mineiro. A influência portuguesa é muito forte na ficção mineira. Esboçando uma pequena teoria, acho que esse momento da cinefilia da cidade com esses espaços de exibição e discussão ajudou a mudar o perfil do cinema feito em BH e Minas Gerais. Até então, a gente tinha uma cinematografia da franja, muito focada no vídeo, nas artes plásticas, nos experimentos visuais (aí incluídos os documentários), e eu acho que esse caldo cultural modifica isto e ajuda o cinema mineiro a se encaminhar mais fortemente para a ficção. O que não era tão presente até então. A geração

imediatamente anterior à minha, por exemplo, é a do coletivo Teia, ligada ao documentário, às artes plásticas, ao vídeo experimental, com outras referências. Acho que a minha geração vem com outra bagagem e isso tem relação com esse momento da cidade, com esses espaços de discussão. E mesmo o documentário que informou minha geração é outro. Não é o da passagem dos anos 1990 aos anos 2000. É um documentário mais político, com um diálogo de identidades, um questionamento do lugar de quem filma e quem é filmado, uma reflexão maior entre as posições básicas do documentário. Isso tem que ver, claro, com as discussões do Forumdoc, e com o estudo do documentário na universidade, ambos integrados de um jeito muito vivido, não especialmente teórico, pois a galera era amiga, se encontrava, conversava. Acho que isso a gente consegue entender mais *a posteriori*. Na época, não era um programa nem tinha uma condução tão clara. Aconteceu assim.

Isso também tem relação direta com os anos Lula, com os eventos e as programações gratuitas...

Sem dúvida. A gente tinha em BH, desde a época do prefeito Patrus Ananias (PT), um modelo cultural, uma organização cultural da cidade de caráter democratizante. BH era a cidade do acesso cultural. E não dá para falar nisso sem nostalgia. Quando comecei a ver cinema e a viver um pouco essa vida cultural, eu tinha 16/17 anos, morava em Contagem, ia ao centro de ônibus, não tinha dinheiro pra nada, e conseguia ver filme, peça de teatro, ler no Centro de Cultura, usar internet, tudo de graça. Havia uma política cultural de inclusão das pessoas, dos cidadãos, pelos órgãos públicos. As coisas eram acessíveis, e você tinha programação rica, divulgação boa, as coisas funcionavam, havia muitas portas abertas, sobretudo para os jovens como eu. Isso é uma concepção de cultura que veio do Patrus e mudou mesmo a cidade. A cultura não era elitista e segregacionista como é hoje, depois de anos de regressão. Na universidade, a gente via o início do processo de mudança com o governo Lula. Isso dava para vivenciar, a universidade mudando aos poucos. Quando entrei, só duas pessoas da minha turma tinham estudado em escola pública, eu e uma menina. Mais ninguém. Todo mundo era de outro universo e tinha muita gente rica, da elite mesmo. Era bem chocante, bem estranho. E fui vendo, de dentro, as coisas mudarem. Na verdade, tinha toda uma mudança de espírito do Brasil, que hoje regride. Lula e o PT não criaram isso, mas é claro que eles catalisaram e amplificaram essa tendência, essa inversão de valores sociais que desembocou no surgimento de um orgulho periférico. Desde os anos 90, isso já vinha crescendo e culminou na afirmação do orgulho periférico nos governos do PT dos anos 2000. Na postura de não mais encarar a periferia como sinal do drama, da ausência, de romper com o coitadismo. Ruptura com o imaginário do flagelo, dos descamisados da periferia. E tem o *Rap*, tem aquela foto icônica do Lula ladeado por todo o *Hip Hop* paulista, tem o *slogan* "Aqui é favela", que cresce nos anos 2000. Tudo isso, o orgulho do favelado e do periférico, a afirmação da identidade e da pertença, é um processo longo que vem do fim dos anos 80 para os 90, mas

chega num ápice em meados dos anos 2000. E dava para sentir isso movimentando algumas placas tectônicas da sociedade brasileira. O que estamos vivendo agora é um refluxo disso, uma desidentificação do periférico, que já não quer se identificar com o precário, com o pobre. Quem era pobre e ganhou um pouco de dinheiro nos anos Lula já não quer mais ser visto como pobre. Se orgulha de ter ascendido, do carro que comprou, da viagem que fez. Então, essas identidades que vinham sendo construídas e valorizadas, hoje, são questionadas e rejeitadas.

Isso que você descreve pode ser percebido no movimento interior do seu cinema. Seus dois primeiros filmes, por exemplo, são relativamente vagos. O primeiro que você fez a oito mãos com os seus companheiros de faculdade, *Ou a noite incompleta* (2006), se estrutura como um poema videográfico, com situações, iconografia e personagens indeterminados. E *Mulher à tarde* (2011), seu primeiro longa, também evita situar a ação num tempo e num lugar precisos. Se as personagens não falassem português com forte sotaque mineiro, saberíamos muito pouco do país, da cidade ou do bairro em que elas aparecem, não saberíamos nem sequer se elas moram numa casa ou num apartamento. O filme decide não definir. Ora, todo o seu itinerário posterior é o de um enraizamento, um circunstanciamento social muito claro dos personagens. Torna-se importante examinar sua história, atentar para a sua geografia, começam a aparecer as cartelas "esse filme foi rodado entre 2009 e 2013 na região do bairro Nacional, nos bairros Bom Jesus, Verônica, Jardim Alvorada, etc.". Então o que percebemos é um movimento de explicitação e afirmação de uma circunstância concreta. É como se o seu cinema vivesse essa experiência que você está descrevendo na cultura brasileira desse período, e desse a seu modo o mesmo salto. Como isso ocorreu? Isso resultou de um estalo, de alguma experiência inaugural, de uma necessidade de buscar um enraizamento mais claro?

De fato, é perfeita esta percepção do paralelismo. Porque no *Vizinhança*, onde tudo muda pra mim, percebo hoje um reflexo pessoal daquele processo. Rebateu em mim algo que eu sentia num contexto mais amplo. E, de fato, a transição entre o *Mulher à tarde* e o *Vizinhança* tem um paralelismo com esse processo de reconhecimento e valorização de uma identidade, de uma pertença. Há também um amadurecimento aí. Quando comecei o *Mulher à tarde*, eu era muito moleque, tinha 22 anos. É um filme hesitante. Hoje, consigo reconhecer o quanto os seus silenciamentos vêm da incapacidade de dizer. Foi uma espécie de saída forte, com personalidade, de um problema essencial da criação artística que é poder expressar, poder dizer algo. De algum modo, eu tinha uma consciência ou um medo disso. Sempre fui muito tocado por um poema da Ana Cristina César (2013, 95), segundo o qual "dizemos, com os olhos, do silêncio que não é mudez". Sempre fui muito intrigado por esses dois estados diferentes que estão nesses versos, a mudez e o silêncio. Isso era algo que estava na minha reflexão do

Mulher à tarde, mas eu ainda não conseguia fazer a ponte disso para o nível pessoal. Ainda era uma questão formal, plástica, de linguagem. Mas hoje, apesar de gostar e me orgulhar de várias coisas dele, eu consigo perceber que ele é um filme mudo. Mudo por não conseguir dizer. Como diretor, não consegui cruzar a fronteira para fazer seu silêncio dizer algo, ser mais do que ausência e contenção da expressão. Então, de um filme para o outro, ocorreram duas coisas, um processo pessoal de superação da mudez artística e uma tradução pessoal de um movimento geral do Brasil, de toda uma mudança geracional e social em curso no país. E eu, vivendo isso na universidade, me senti num momento limítrofe, numa experiência estranha de identificação e desidentificação simultâneas. A coisa de que mais lembro é o entre-lugar em que me movia, um reconhecimento e um afastamento, uma sensação de pertencer e não pertencer ao mesmo tempo. Isso também reverberou na minha experiência com meu bairro, com a periferia, com toda minha vida pregressa. Claro que isso estava ligado àquela universidade mais elitista e excludente em que eu entrei, antes do Reuni, do Prouni[3] e de todas as transformações que os governos de esquerda trouxeram. Era uma universidade menos democrática, então minha diferença explodia quando entrei. É ela o que guardo na minha memória pessoal daquele momento inicial: de um lugar onde não me encaixo, mais estranho do que familiar. E esse estranhamento também se voltou pro bairro, pra periferia. O *Mulher à tarde* parecia franquear minha entrada no mundo douto, pois ganhei um edital, escrevi um roteiro inspirado em poesias, tocado por Ana Cristina César, inspirado pelo cinema contemporâneo, pelos enquadramentos do Tsai Ming-Liang, todo um regurgito cinéfilo e uma imersão no mundo intelectual, da reflexão e da arte. Mas, na verdade, ele não me satisfez enquanto experiência e enquanto resultado. Porque alguma coisa ali também ficou gritando a diferença. Eu também não me sentia pertencente ao universo plasmado nas imagens do *Mulher à Tarde*. Quando vi o filme, pensei: "Ele representa apenas um pedaço do que sou, mas algo de mim está faltando." E aí fui fazer o *Vizinhança*, e a primeira coisa que quis foi realizá-lo de um jeito completamente diferente. Sem dinheiro, sem roteiro, sem nada. Eu chamei o Warley Desali[4] e fomos filmar uns amigos nossos. Conversamos com a galera e perguntamos: "Podemos ir na sua casa segunda-feira de manhã?" Eles responderam "podem", e a gente começou.

---

[3] Respectivamente "Reestruturação e Expansão da Universidade Pública" e "Programa Universidade para todos", programas de educação implantados durante o governo Lula, permitindo a entrada no ensino superior de milhões de novos estudantes pobres.

[4] Artista plástico contagense, também morador do bairro Nacional e habitual colaborador artístico de Affonso, Warley fez o som direto em *Vizinhança* e *still* em *Arábia*.

Imagem 1: Renata Cabral e Luísa Horta em *Mulher à tarde* | © Captura do filme, autorizada pelo cineasta.

É bonito te ouvir falar desse silêncio, do quanto o amparo culturalista redundou em silêncio para você. O que a gente percebe, também, é que esse movimento de enraizar os filmes em uma experiência concreta com geografia, história, etc., parece ir de par com uma diminuição do grau de estilização. Os filmes passam a alardear menos sua vontade de estilo e vão tratando de acompanhar mais de perto a experiência dos personagens sem impor a eles gestos estilísticos muito ostensivos. Paradoxalmente, você conseguiu falar mais quando impôs menos estes gestos, você venceu o seu silêncio com a voz dos outros: uma voz coletiva, que já não era só sua.

Acho que isso não estava tão claro para mim, e talvez ainda não esteja. Mas hoje consigo articular, refletir um pouco mais sobre isso. Esse processo é muito pessoal. No fim das contas, com esse afã de mim mesmo, eu consegui me encontrar quando fui ao encontro dos outros. E consegui dizer mais quando minha voz se somou à voz dos outros. Hoje, vejo que foi esse o processo que me deu mais confiança e mais expressão no cinema. Na verdade, quando vi o *Mulher à tarde*, senti falta de mim mesmo. Mas o eu que faltava ali era, na verdade, essa multidão. Não era o eu do pensamento, do estilo, da ideia, de uma suposta personalidade, era outra coisa. Era a relação com os companheiros. E foi isso que busquei no *Vizinhança*.

Imagem 2: Juninho e Neguinho em *A vizinhança do tigre* | © Captura do filme, autorizada pelo cineasta.

Aí vem um segundo salto, a passagem do *Vizinhança* para os próximos filmes: o *Vizinhança* prescindiu de um roteiro prévio, se abriu muito mais para a contingência e a improvisação do que *Mulher à tarde*. Ora, *Arábia* e *Sete anos* retomam o roteiro e o controle, mas em outras bases. A gente sente que os filmes voltam a ser mais controlados, integrando, porém, a experiência bruta da periferia. Isso para dizer que houve uma nova mudança, não que um gesto seja melhor do que o outro.

Não é uma questão de valoração. Cada filme engendrou um desafio diferente e se conectou com as pessoas que participaram e com o meu próprio momento, em termos de questões pessoais, leitura política e desejo criativo mesmo. No *Vizinhança*, a abertura era a chave, meu desejo era fazer um filme menos controlado, mais próximo da descoberta, de uma experimentação que encontrou seu destino no corpo dos outros. Mas o horizonte de toda essa aventura, pra mim, sempre foi a ficção. De alguma maneira, a montagem do *Vizinhança* reflete o processo do filme: construir uma estrada pra chegar na ficção. O filme começa mais aberto, observacional e performático. As cenas mais performáticas estão na sua primeira metade, até a cena da dívida, que, pra gente – eu, João Dumans e Luiz Pretti[5] –, era o seu ponto de virada formal. Logo depois do bloco de maior expansão do filme, a sequência dos retratos de rostos outros que são apenas traços e não redundam em outras histórias, vem a cena de maior esforço ficcional, plantando a questão do pagamento da dívida: "Vai lá, resolve um problema pra mim, eu tenho de pagar uma dívida." A partir dali, o filme começa a entrar mais, a ousar mais na ficção. Nesse caso, a montagem reflete muito o

[5] João Dumans é roteirista e cineasta. Foi corroteirista, diretor assistente e comontador de *Vizinhança*, corroteirista e codiretor de *Arábia* e montador de *Sete anos em maio*. Luiz Pretti é cineasta, montador e autor de vários filmes. Foi comontador de *Vizinhança* e *Arábia*.

processo de realização do filme, que ecoa nos filmes seguintes, em que meu desejo final foi a ficção, mesmo que ancorada no real. Quero sempre fazer ficção, é nisso que eu acredito. No *Vizinhança*, senti necessidade de um mergulho documental mais forte, de uma ancoragem maior no real para gerar a ficção. Porque a crise do *Mulher à tarde* era a de uma ficção sem enraizamento, que poderia parecer um pouco diletante, como um desfile de formas. No *Vizinhança*, quis que essas formas se ancorassem no mundo, que tivessem uma relação forte com o real. E por mais que eu busque uma fatura ficcional em meus filmes, fico mais à vontade quando ancoro essa ficção numa experiência real. Porque ela contamina a ficção, traz uma força insuspeitada, evita a impostura de criar um mundo sem lastro. Ancorar, sedimentar uma ficção no mundo é uma resposta possível ao que o próprio mundo suscita na gente. É uma resposta da imaginação a uma atrocidade cotidiana.

Vendo junto os filmes, percebemos uma questão importante que queríamos pensar com você. Em vários deles, a condição do letramento e o domínio da escrita são decisivos para os personagens, pois lhes permitem organizar sua própria experiência. Os personagens têm diários para fixar o que importa do seu cotidiano, ou aprendem coisas lendo ou escrevendo cartas, ou escrevendo sua história para compreendê-la, como o protagonista de *Arábia*. Com a única exceção de *Sete anos em maio*, todo fundado na oralidade. Os outros filmes, porém, têm esse dado muito importante. O manejo da escrita e da leitura é decisivo para que o personagem tome posse da sua experiência.

Sem dúvida. Claro que a importância da palavra era uma questão que eu já havia pensado, mas não desse modo, atrelando-a a um certo aprendizado. Talvez tenha algo da minha experiência pessoal nisso, pois meu campo de aprendizado foi a palavra e a literatura. Aprendizado de reflexão, mas sobretudo de vida. Cresci rodeado pela silenciosa comunidade dos livros. Minha juventude foi essa, e a literatura me marcou por oferecer um símile de uma vida mais vasta do que aquela que consegui viver. Ao mesmo tempo, o que fica da palavra nos filmes é que ela informa o mundo, informa os pensamentos e sentimentos dos personagens, configura sobretudo uma dimensão de legado. Ela sobrevive à própria existência deles. Isso era uma questão fundamental, e foi o *Arábia* que me permitiu ver como isso ocorre nos outros filmes. Ao concebê-lo, eu e o João Dumans discutimos muito este ponto. Fazíamos um filme sobre um diário escrito, mas queríamos que a palavra aparecesse também de outras formas. Queríamos fazer um mosaico das formas dos pobres pensarem e deixarem seus pensamentos no mundo, ou um pêndulo entre a palavra escrita e as suas outras formas. A primeira criava uma utopia do pobre, do acesso do trabalhador à escrita. Não que o pobre não escreva, mas escrever com os objetivos do Cristiano não é comum. A escrita do Cristiano é protoliterária, já flerta com a literatura, e esta, sim, é rara no seu meio popular, que tende a vê-la como coisa de privilegiados. Além dessa utopia da escrita dos pobres, queríamos também mostrar outras formas de eles pensarem

e sentirem pela palavra. Então tem as músicas, as histórias, as piadas, os contos e outras marcas do pensamento. A gente queria colocar cenas dos personagens cantando, se comunicando pela música, como aquela do Cristiano e do Renan em que eles se comunicam através das duas canções que tocam. Num certo sentido, a música é a literatura dos pobres. É a palavra enquanto registro que dura, que resiste no tempo. Depois eu comecei a entender algumas coisas que estavam no *Vizinhança*. Não foi tão refletido, veio do meu pacto de fazer do filme um depositário da vida daqueles moleques. Nesse pacto, colhi algumas formas de expressão deles: o grafite, a pichação, as cartas de prisão, as paródias musicais. E fui entendendo que aquilo é real, a gente não estava viajando no *Arábia*. O *Vizinhança* já deixava claro pra nós que essas outras formas da palavra também condensavam a vida daqueles caras, e, nesse sentido, já preparava o caminho para que o *Arábia* ampliasse o uso da palavra para além do diário. A vida da periferia, a vida dos trabalhadores está na música, no repente, na carta de presidiário, nessas outras formas. Pra mim, que vim muito tocado pela experiência literária, formado pelos livros e pela escrita, fazer os filmes foi uma experiência de questionar o estatuto da palavra. Eu sei para o que ela serve, gosto disso, mas esses caras me mostram que ela pode aparece de outras formas.

Imagem 3: Cristiano (Aristides de Sousa) e Renan (Renan Rovida) em *Arábia* | © Captura do filme, autorizada pelo cineasta.

Na sua dimensão de oralidade, por exemplo, que ganha uma outra importância em *Sete anos em maio*.

Sim, e o *Sete anos* tem uma coisa que está no processo, num ponto culminante disso tudo. Aquele depoimento, claro, não foi gravado de supetão, não era uma entrevista, exigiu muito trabalho para chegar naquela forma, que condensa muitas dessas questões discutidas aqui.

Porque foi um processo que eu e o Fael[6] vivemos juntos. Como a história do filme não era a da minha vida, eu conseguia ao mesmo tempo ser participante e espectador. E pude ver (além de ajudar) o Fael reorganizar sua própria vida pelas palavras, racionalizando, cortando, editando. Transformando sua memória num texto. Isso foi muito forte, ver a elaboração da palavra como memória, mas também como legado. Ela não constituía só a forma do que aconteceu, tinha também de gerar algo para a frente. Este algo estava em jogo o tempo todo. Fael entendeu o jogo e foi muito forte participar disso com ele. Não era só prestar contas do passado, era construir também um legado.

Tem aí uma articulação entre duas exigências que seus filmes desenham e exploram: a exigência da memória e a exigência da imaginação. Sua formulação faz pensar num texto célebre do Antonio Candido (2002, 95) sobre a necessidade da ficção, que no caso dos seus filmes se manifesta das formas mais diversas, na escrita literária, na elaboração de um diário, de um caderno de notas, mas também num grafite, no horizonte que uma canção permite vislumbrar, numa piada (o *Arábia* empresta seu título de uma, sobre a infinitude do trabalho superexplorado). Por um lado, os filmes lidam com essa exigência expandida da imaginação, que não se restringe à literatura em sentido estrito. Por outro, eles exploram a exigência da memória. O *Sete anos*, nesse sentido, se inscreve na problemática que os outros filmes já desenhavam. As duas coisas vão juntas, você estava falando exatamente isso. Os dois gestos, as duas exigências são irmãs. São duas faces de uma mesma moeda. A pessoa precisa lembrar do que ela foi, do que viveu e do que é para elaborar uma identidade possível e tocar a vida nas suas circunstâncias, na adversidade ou na felicidade. Mas ela também precisa, ao mesmo tempo, escapar da prisão da circunstância e isso é a imaginação que permite. São dois impulsos que convivem na vida dos pobres que você filma.

Faz muito sentido. Acho que isso se conecta com outras coisas dos processos dos filmes. Por exemplo, no *Arábia*, a gente pediu para o Juninho[7] escrever um caderno durante o processo. Ele também escreveu um diário, que não foi a base do roteiro (o roteiro é completamente diferente do seu caderno), mas foi uma ótima experiência pra ele organizar pensamentos e lembranças. Para a gente também foi ótimo ler aquilo e sentir a força do que estava escrito. Qual era a melodia da reflexão e da lembrança do Juninho que era um cara como o Cristiano. Depois das primeiras anotações dele, eu e João notamos como era impressionante a recorrência da palavra finado. O Juninho queria sempre lembrar de alguém que morreu, colocar ali nas suas anotações a marca de alguém que morreu e precisava ser lembrado ou a característica de alguém já

[6] Rafael dos Santos Rocha (Fael) é ator e corroteirista de *Sete anos em maio*, onde conta uma história vivida por ele.
[7] Aristides de Souza (Juninho) é ator e corroteista de *Vizinhança*, além de ator principal de *Arábia*.

morto que ele cruzara na rua ou na frente de um portão. A morte e a fragilidade são experiências fundamentais na vida do pobre. Estamos falando de uma situação dificílima, ainda mais trágica neste contexto de pandemia. O pobre se agarra à vida porque é tudo o que ele tem mesmo. Não tem legado, não tem para onde projetar a vida além da própria existência imediata. Esse pêndulo vem de uma percepção política, e aí o enraizamento e a sensação de pertencimento são muito reveladores. Pra mim, a experiência de ter feito todos os meus filmes aqui, no bairro Nacional, é fundamental, porque vem dela essa percepção do mundo real. A percepção da fragilidade da vida da gente do bairro Nacional. O quanto ela parece desprezível, dispensável, para quem não a olha de perto. Só que, pra mim, esse jogo sempre foi duplo mesmo, por existência e por cinema. Não vejo sentido em fazer um filme que reitere o que o mundo já faz com essas pessoas, ou que as torne de fato dispensáveis, ou que as qualifique assim. Não me interessa focar só no drama (real) do dispensável. É preciso oferecer uma contrapartida, e a contrapartida é tudo o que é negado: a projeção, o sonho, a outra coisa, o passo seguinte, o "e depois". Porque parece que nunca tem depois. Para eles, é sempre vender o almoço pra comprar a janta, é sempre sobreviver no dia de hoje para tentar chegar ao amanhã. O que vem depois é sempre uma imaginação, uma possibilidade, uma ficção. Então, pra mim, essas duas coisas caminham juntas, em termos de percepção e de necessidade. Que os pobres também tenham a possibilidade de ter uma vida do "e depois" e não só do "e agora".

Essa presença constante da palavra "finado" na escrita do Juninho, e sua necessidade de trazer os mortos para a presença e para a lembrança também marca alguns dos seus filmes. *Vizinhança* e *Sete anos* trazem dedicatórias a amigos mortos. *Vizinhança* se fecha com a dedicatória "Para Eldo, in memorian". A primeira cartela de *Sete anos* diz "Para o Preto, que morreu cedo demais". É o mesmo gesto que chamou sua atenção na escrita do Juninho.

Sem dúvida. Tem algo aí que associo à literatura: o desejo humano de permanência, de vencer a morte. A literatura cumpre esse papel. Como ela continua pouco acessível aos pobres, eles encontram outras formas de não esquecer, de lembrar. Quando você lê o diário do Juninho, você percebe que, como todo mundo, os pobres também querem perdurar, também querem lembrar do Preto que morreu. Para que ele não desapareça. E também querem se fazer lembrar. Fazer esses filmes é lidar com essa matéria, com esse desejo de permanecer. Ao fazer o *Vizinhança*, ficou claro para mim que isso se manifesta de diferentes formas, e uma delas é o desejo de imagem. Eu filmei vários meninos, tentei filmar meninas e deu errado. Mas tinha gente que não estava muito na pilha, não era só por talento ou desenvoltura. Os cinco caras que ficaram comigo no *Vizinhança* eram os cinco que tinham um desejo de imagem, e entendiam a imagem do jeito deles. Isso eu percebi, eles sabiam que queriam ser vistos. E a imagem era inconscientemente uma vontade de existir. Aparecer, existir na imagem é uma maneira de não morrer.

Você leva ao limite esse gesto de acompanhar o desejo dos personagens de procurar a imaginação. Isso traz para os seus filmes uma certa ambiguidade política em algumas passagens, quando os personagens exprimem fantasias de violência, por exemplo. O Neguinho em *Vizinhança*, deitado na cama com um cabide na mão, conta pro amigo o desejo de que aquele objeto fosse uma metralhadora AA12 com a qual ele mataria todos os transeuntes da rua em que ele estivesse, aí incluídos os seus próprios familiares. Pouco depois, na série dos retratos, um dos meninos faz um gesto de arma de fogo com as duas mãos que, naquela altura, poderia parecer trivial, mas, dois anos depois, se tornou o gesto emblemático da campanha presidencial de um político neofascista (Jair Bolsonaro), que se tornou, para desgraça nossa e destes mesmos meninos, o Presidente do Brasil. E o filme opta por não excluir isso na montagem, como se quisesse esticar a corda até ao limite para acompanhar a imaginação dos personagens. Mais recentemente, o prólogo do *Sete anos* traz uma excitação evidente dos jovens ao reencenar a tortura policial de que frequentemente são vítimas, mas agora no papel de algozes. Cenas como essas são ruídos, são dissonâncias, numa caracterização do pobre que poderia estar idealizada, mas que você faz questão de assumir e integrar com todas as suas arestas ao fluxo dos filmes. Não sabemos se é um ponto de honra, se é uma questão de princípio muito meditada, ou se isso acabou entrando nos filmes de forma menos programática. O fato é que elas estão lá e são ao mesmo tempo um ruído e uma riqueza dos filmes. Indicam sua recusa em idealizar ou dar um certificado de bondade aos personagens.

Isso veio da convivência com eles. E foi o que o *Vizinhança* trouxe pra mim. Uma intimidade, um convívio com eles, com seus valores e desejos. E sentir ali as contradições, que franqueiam uma imagem mais clara da complexidade. O que enfraquece alguns filmes políticos (brasileiros, mas não só) é esse aplainamento da complexidade dos personagens e até mesmo da luta de classes. A vivência da periferia ensina que a moralidade, a honestidade, o certo e o errado não são tão claros como as pessoas querem crer. É um trânsito e tudo é vivido na prática. Não existe um princípio claro para se aplicar em todas as situações. Isto vale também para o modo como eles lidam com a violência. É todo mundo vítima da violência, o pessoal é violentado diariamente, pela pobreza, pela exclusão, pela marginalidade, mas sobretudo, sendo jovem e preto, na periferia, pela polícia. Todo dia. Todo mundo tem milhões de histórias de extorsão, de achaque cotidiano na periferia. No Brasil, a linguagem da relação com os pobres é a da violência. E essa é uma linguagem que eles entendem, porque sempre foram tratados assim. Esse é um idioma falado com eles. De algum modo isso se reflete na comunicação deles entre si e com o mundo. O Neguinho[8] sabe que está sendo filmado. Mesmo sem saber que filme seria aquele e onde

[8] Wederson dos Santos (Neguinho) atuou em *Sete anos em maio*, *Arábia* e *Vizinhança*, do qual é também corroteirista.

seria mostrado, ele entendeu que estava num filme. Então ali também tem um recado, uma autoexposição e uma vontade de ser visto daquele jeito. O que aprendo naquela cena e em *Sete anos* são essas duas coisas: 1) a violência é uma linguagem, um idioma da relação social. Eles estão devolvendo a linguagem com a qual o Brasil se dirige a eles; 2) mais importante e por vezes mais problemático: a violência se infiltra na imaginação. Quando filmei essa cena, ou aquela em que o Neguinho e o Menor estão brincando naquele descampado, tentei fazer o contrário do que fazem *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles & Kátia Lund, 2002). A gente sabe o efeito que produz colocar uma arma verossímil na mão de um menor de idade. *Cidade de Deus* explora o choque causado pela junção entre a inocência infantil e a violência real, a violência chocante, pornográfica. Só que esse discurso, a relação com o espectador na base da comoção, do choque, da culpabilização, por meio dessa junção, isso eu não quero nos meus filmes. Porque considero essa representação política muito rasteira. Ela não ajuda a entender o que é o Brasil, não ensina, produz em quem está vendo um choque estéril. É uma catarse religiosa, mas não gera reflexão. Pra mim, era mais importante, e até mais forte, ver que um cabide pode ser uma metralhadora. Que uma arma de brinquedo pode ser tratada como arma de verdade. Que a brincadeira também é violência. Isso faz com que a gente entenda melhor o que é o Brasil e em que mundo a gente está vivendo, como a violência opera. Pra mim, isso é mais forte do que botar um revólver na mão do menino e dizer: "Estão vendo o que a pobreza gera?" A pobreza gera várias coisas, ela gera imaginação também. A questão é saber qual é o idioma dessa imaginação, qual é seu vocabulário. Se ela só se molda na violência, temos de pensar o que isso nos ensina sobre o país. Esse gesto vem do respeito à contradição, da recusa da idealização. O pobre não é o bonzinho, o anjo, o coitado. O pobre também pode ser ruim, como qualquer ser humano. A questão é perceber de que maneira a violência, a maldade e a crueldade estão operando, como elas se materializam. Isso é mais elucidativo, faz a gente pensar mais. A contradição sempre é mais produtiva e mais reveladora.

A escolha da música nos seus filmes é sempre muito resoluta. Mas ela vai se aproximando cada vez mais do universo dos personagens, que cantam boa parte das canções presentes em *Vizinhança* e *Arábia*, com as exceções dignas de nota de Ali Farka Touré em *Vizinhança* e da balada "folk" *Blues Run The Game*, de Jackson C. Frank, em *Arábia*.

Acho que isso espelha também um pouco esse jogo criativo e político entre os realizadores e os personagens. Um jogo entre a pertença e a projeção, entre o enraizamento e o sonho. A música nesses dois filmes oscila entre estes dois polos. No *Vizinhança*, as músicas vieram dos personagens, por um respeito à sua vida e à daquela periferia. No *Arábia*, foi uma construção mais pensada por nós cineastas, para espelhar uma polifonia, que resulta deste pêndulo entre o enraizamento documental e a projeção ficcional. Nesse sentido, as músicas revelam a expressão de um certo lugar, uma vida,

um modo de existir. De algo que gerou o filme. No caso do *Vizinhança*, gerou porque elas vieram dali. No do *Arábia*, elas vieram dos espaços escolhidos como locações: o interior, a periferia, os lugares pobres por onde um Cristiano trafegaria. A música marca esses lugares. Ao mesmo tempo, é o lugar em que nós (no *Arábia*) e eu (no *Vizinhança*) nos projetamos também e promovemos uma conversa, um diálogo meio whitmaniano (de Walt Whitman). Gosto da ideia de "Panfavela", do Hermano Vianna, que permite perceber a conexão entre Joanesburgo e Contagem, e ampliá-la para outros lugares: o interior de Minas também é o Arkansas, e pode ser o Kentucky. A música nos filmes vem explicitar esse diálogo subterrâneo, mostrar como essas vidas se conectam. Chamei isso de whitmaniano porque, no final das contas, esses personagens são vários, são multidão, são legião. A música nos ajuda nisso. Ela enraíza e identifica (o que é importante e forte), mas se ficasse restrita a isso, resultaria pobre. Assim como a ficção, a música também deve projetar, levar para outro lugar. Isso começou no *Vizinhança*, quando decidi incluir Farka Touré. Levei na montagem e a gente decidiu junto. Quando o Adilson está se barbeando, colocamos ali no radinho *A Change Is Gonna Come* do cantor de *soul* Sam Cooke, para sugerir este tipo de conexão. O Ali Farka Touré também toca no início. Eu me lembro de ter lido uma entrevista do Eduardo Coutinho contando que ficava puto ao ouvir em todos os documentários sobre a periferia de São Paulo um *rap*, que o cineasta botava pra anunciar "lá vem a periferia de São Paulo". Esse tipo de anúncio muito evidente parece trilha de novela. Transformar a relação da música com os personagens num clichê é algo nefasto, que eu definitivamente não queria. Fazendo um filme de periferia, de molecada pobre, vou colocar logo o *rap* pra começar, vou colocar o *hip hop* paulista mais uma vez? Não. Propus, então, colocarmos uma música do Mali, que nos transportasse para outro lugar. Contagem também pode ser o Mali, uma favela brasileira pode ser uma *Township* da África do Sul, porque também é, porque se conecta. Embora não tão pensado, isso também está no *Arábia*, cuja abertura recusa de cara a Ouro Preto tradicional: o plano inicial na estrada vai se afastando do centro histórico da cidade. Se a gente recusa a própria cidade que abriga o filme, podemos recusar também essa localização tão clara, e fazer esse menino transcender a história brasileira, abraçando uma outra história mais vasta, que acontece em toda parte.

Periferia de Ouro Preto, protagonista percorrendo a periferia de Minas Gerais... Nenhum filme seu mostra o centro da cidade, ou a capital do Estado. Talvez a ideia mesma de centro esteja ausente dos seus filmes.

É verdade. E o curioso é que *Mulher à tarde* foi filmado no centro de BH, embora não chegue nunca a mostrá-lo...

Imagem 4: Fael (Rafael dos Santos Rocha) em *Sete anos em maio* | © Captura do filme, autorizada pelo cineasta.

Gostamos muito do *Sete anos em maio*, seu filme talvez mais veemente, que tem uma força extraordinária. E queríamos pensar junto contigo a função dos dois blocos que emolduram o depoimento em que Fael elabora a experiência da violência sofrida. Ele é precedido por um bloco muito lúdico, com a reencenação da violência pelos amigos do Fael agora como algozes, que os meninos interpretam com evidente prazer (à diferença do Fael, que não revela prazer algum), e sucedido pela sequência final do jogo coletivo do morto/vivo. Nela, o plano final em que Fael se recusa a morrer é muito forte. O jogo também tem uma dimensão lúdica, e uma certa negociação com a figura da autoridade: a voz do personagem que comanda o jogo no extracampo parece a de um policial, conferindo-lhe uma conotação militar evidente. Quem participa dos blocos emoldurantes do filme tem um pé na violência, tornando sua estrutura geral particularmente curiosa. Ela começa com uma encenação de uma violência lúdica, depois traz um relato pungente de uma violência sofrida, encadeada com uma conversa também muito forte (cuja solenidade chama a atenção), seguida, por fim, de uma nova sequência lúdica. O personagem do Neguinho, interlocutor do Fael, parece um sábio, como se tivesse vivido cinquenta anos desde *Vizinhança*. O *raccord* entre a sua convocação final dos mortos ("Um dia, essa pilha de mortos terá direito à voz") e a subida imediatamente posterior de uma legião de jovens faz supor que os mortos terão ali o seu momento de desforra. Mas essa sugestão inicial não se confirma e eles aparecem de novo num jogo, num momento lúdico de submissão a uma figura militar que os comanda. E a reviravolta final é quando o Fael se recusa a aceitar a morte imposta pela voz. A gente queria pensar junto com você o sentido dessa curiosa estrutura. Era preciso emoldurar o depoimento do Fael para criar um contraponto de tom?

A montagem em *Sete anos* reflete o processo do filme, cujo objetivo principal era dar a palavra ao Fael. Seu testemunho era, desde o início, o coração do filme, que sempre resisti, porém, a reduzir a um depoimento ou a uma entrevista. Porque pra mim, e isso retoma algumas coisas de que já falamos, é importante que o cinema ajude a redimensionar as experiências, para além do registro ou da captura. Eu não queria fazer do filme apenas um registro de uma memória dolorosa. E não ficaria feliz com o que isso provocaria no espectador. Não me agradava tampouco a ideia de fazer um filme de choque, de comoção imediata. Era preciso expandi-lo formalmente para outros lugares, e fazer da linguagem do cinema uma forma de pensar essa tragédia. Um modo de refletir, e não só documentar um acontecimento trágico. Hesitei entre vários registros, entre várias formas da linguagem para lidar com esse acontecimento. Conversando com o Fael, eu dizia: "Isso é um pesadelo, é um inferno você ter passado por isso." Claro que não é o mesmo inferno de ter morrido, mas também é infernal ele ter sobrevivido. Para mim, é tão trágico morrer dessa violência quanto viver com ela, que marca fundo e dificilmente desaparecerá. Fica ali uma espécie de lembrança constante do que você vale para o país. Para aqueles policiais que te encontraram. É gente que se acha dona do corpo dos outros. Isso é terrível, e foi terrível pra ele ter vivido isso. Quando comecei a escrever o filme, a sequência inicial estaria no fim, para evocar aquele pesadelo. Pois, mesmo quando o Fael está no bairro com seus amigos, aquilo permanece, aquilo volta. Mas ao longo do processo, percebi que precisava de outro desfecho. A cena do morto/vivo me veio quando andava aqui pelo bairro e vi esse jogo acontecendo numa escola infantil. Me veio à cabeça esse aspecto militar do jogo, me pareceu estranho colocar a criançada para ficar obedecendo alguém. Quando exibi o filme fora do Brasil, descobri que o jogo existe em outros lugares, mas não com essa conotação. A gente no Brasil chama de morto/vivo, lá fora é *up/down*, e remete mais a uma postura física, mas não com essa morbidez. Minha inspiração para subverter um pouco o jogo foi o Elia Suleiman, foi uma cena do *Intervenção divina* (*Yadon Ilaheyya*, 2002), em que ele pula o muro que separa Israel e Palestina com uma vara de esporte olímpico. Gosto muito do Suleiman e essa cena sempre ficou na minha cabeça como um jeito lúdico de falar de coisas pungentes e de situações políticas dramáticas. De promover pelo choque humorístico o encontro de coisas muito diferentes, de universos muito distintos. Um jogo infantil também pode elucidar uma realidade política e uma tragédia social. Pensei então em subverter o que vi e fazer esse final. A cena não fazia parte do projeto, mas reescutando repetidamente o depoimento do Fael, percebi que ela caberia bem, porque me ajudaria a fazer algo fundamental: espalhar a história do Rafael na multidão. Construir essa ponte do individual para o coletivo, mostrando que aquela história não era só a dele. Reduzir o filme ao seu relato pessoal acabaria particularizando sua história, como se ela resultasse do extremo azar de alguém que foi confundido pela polícia numa situação excepcional, que aconteceu só com ele. Mas, na verdade, isso acontece com todo mundo. Isso não é azar pessoal, é

um projeto. A cena do morto/vivo amplia algo que o diálogo anterior já havia adiantado. A ideia do depoimento que vira diálogo é um princípio do filme: partir da forma mais básica do documentário, que é a entrevista, para a forma mais básica da ficção, que é o contracampo. Isso era, desde o início, algo fundamental. A conversa seria um antídoto para o mero relato. Compartilhar a experiência evitaria que o seu saldo ficasse só com o espectador. Sabendo o tipo de filme que faço, sabendo onde ele seria exibido, o saldo ficaria para o espectador de classe média, de festivais, só para a branquitude que os frequenta. Pra mim, era importante o filme gerar uma reflexão interna sobre aquilo de que estava tratando, trabalhar ele mesmo este saldo, de modo a realizar a utopia de promover um debate entre iguais. A entrada em cena do personagem do Neguinho (um moleque negro de periferia, sujeito o tempo todo a essa violência) transforma o filme numa arena de reflexão também, para além da mera exposição. Pra mim, é a ficção que cria essa instância de reflexão sobre a história do Fael. Criei o personagem do Neguinho pensando nisso, como se ele fosse uma espécie de sábio e não se limitasse a ouvir a confissão do outro. Eu queria alguém que pegasse Fael no contrapé. Era o cara que não iria rebater o testemunho. Ele deveria seguir a direção contrária. Questionando até a pungência do relato, ele deveria ter outra energia, outra vibração, de quem já sofreu muito e não se comove mais com o sofrimento alheio. Ele está preocupado com o que gera o sofrimento. Isso era um dado para construir o personagem. Pra mim, era a ficção da conversa que poderia rebater a confissão documental do Fael, pensá-la, ampliá-la, refletir sobre ela. E a cena do morto/vivo levaria isso à última potência, explicitando a ideia do filme da multidão, espalhando essa experiência no coletivo, generalizando o que aconteceu com o Fael. Resumindo, o que me levou a emoldurar o relato era essa vontade de fazer da linguagem de cinema uma reflexão sobre a confissão documental, de explorar através dos diferentes registros, das diferentes posturas, outras possibilidades de refletir sobre um acontecimento trágico, e ao mesmo tempo ampliar, coletivizar o sofrimento para evitar que ele fosse tratado como um episódio casual de má sorte. E isso reflete o que conversamos sobre *Vizinhança*. Gosto da formulação de um crítico italiano segundo o qual no início de *Sete anos* a brincadeira é violenta e que no morto/vivo a violência é brincadeira. Acho interessante pensar que essas são duas formas de conectar a ludicidade com a violência, mas, por mais que se conectem, elas são diferentes. E a diferença está justamente nisso: em uma você vê, na outra imagina (pela forma dos corpos se comportarem) uma herança ancestral de violência.

Esse núcleo duro do *Sete anos* nos faz lembrar de uma marca dos seus filmes que é a ausência da família, e sobretudo do Pai (*Vizinhança* mostra a mãe do Juninho, *Sete anos* inclui a mãe de Fael em seu depoimento). Tal ausência, porém, é compensada pela fraternidade da amizade, numa experiência comum da vida na periferia.

É verdade. Eu ainda não tinha pensado nisso. Não tem inspiração biográfica, a não ser por contraste. Aqueles meninos todos vêm de famílias menos estruturadas do que a minha. A falta do pai nos filmes vem talvez da percepção desse aspecto da vida deles. No *Vizinhança*, isso fica muito claro no caso do Menor (Maurício), que é o personagem mais desamparado, e essa ausência paterna é muito forte. Isso me lembra experiências da filmagem e da convivência com ele, que foi de fato abandonado pelo pai. E isso gerou situações difíceis, como o momento em que ele precisou fazer matrícula numa nova escola, mas não tinha nenhum responsável para assinar, e precisou que eu assinasse a matrícula. Não sei porquê, me veio à cabeça o nome de um disco que eu amo do Tom Waits, *Orphans: Brawlers, Bawlers & Bastards* (2006), que traz já no título a palavra "órfão". Podemos associar a orfandade à vida e ao universo desses meninos, que precisam se virar desde cedo, e para sobreviver acabam pulando essas etapas tradicionais que costumam estruturar nossa vida – a proteção familiar, os ritos de iniciação, os caminhos da aprendizagem. Eles são deixados às suas próprias responsabilidades e ao seu próprio risco desde cedo, por mais que tenham uma relação forte com a mãe (como o Juninho e o Fael, o único aliás que também a teve com o pai). Uma espécie de orfandade social, que talvez traduza um pouco essa experiência da desproteção desses meninos todos, empurrados para a vida e obrigados desde cedo a conhecê-la sozinhos. Sem amparo nem arrimo.

Essa dimensão da amizade parece, de resto, a condição mesma dos filmes existirem. Você costuma trabalhar com os mesmos parceiros. O *Arábia* foi correalizado com o seu (e nosso) amigo João Dumans, a maioria dos personagens são interpretados por seus amigos, que também compõem suas equipes. Os filmes repousam, portanto, numa certa comunidade.

É isso mesmo, eu estava esquecendo essa segunda parte. A amizade é o antídoto, e pensando nela existem esses dois aspectos: como cinema e como forma de vida. Enquanto motivo dramatúrgico, ela está ligada a uma percepção clara da vida desses caras na periferia. A amizade é o que substitui a ausência dos arrimos, dessas estacas sólidas de que o pai é o emblema. Mas é isso mesmo, o pobre só pode contar um com o outro. Não tem amparo, não tem instituição, não tem sociedade. A lógica e a dinâmica do mutirão são predominantes na periferia. Um ajuda o outro a levar algo à cadeia, a esconder alguém da polícia, a bater laje junto. Alguém empresta uma grana, uma droga, uma comida. A solidariedade se torna um modo de sobrevivência. E é o antídoto a essa orfandade social criada pelo poder. O desamparo gera a necessidade de outro amparo. A amizade é uma alternativa clara a tudo isso. Isso se espelha na minha forma de fazer cinema. Nesse aspecto, posso reivindicar uma herança periférica, esse é meu jeito de fazer um cinema periférico. Fazer um cinema com amigos que me amparam, e para os quais também sirvo de amparo. Um cinema de mutirão. Tem também um outro lado, o da minha admiração pelos métodos de trabalho de outros cineastas. Quando comecei a fazer o *Mulher à tarde*, eu era muito encantado

com o modo de fazer cinema do Cassavetes e do Fassbinder. Eu me lembro de um livro do Thierry Jousse sobre o Cassavetes, que dizia numa entrevista que não montava equipe, mas formava bandos. Essa é uma frase que nunca saiu da minha cabeça, e, quando vou montar uma equipe para fazer um filme, gosto sempre de pensar que estou formando um bando. Já sei também como serão os filmes que vou fazer, sei que a experiência não será simplesmente profissional e redutível a uma iniciativa capitalista. Não é só uma conexão de mais valia, é uma conexão afetiva o que meus filmes exigem. Isso se reflete nessa relação com as equipes, com os parceiros, com o pessoal que está fazendo junto. O que busco com eles é o que eles buscam comigo, porque também participo dos filmes dos outros, do Warley Desali, do João Dumans, do Maurício Rezende, do Luiz Pretti. A gente forma, de fato, um bando cinematográfico para retratar um pouco dessa vida em que só a amizade consegue compensar o desamparo.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Candido, Antonio. 2002. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34.

César, Ana Cristina. 2013. "Encontro de assombrar na catedral". In *A Teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 95.

FILMOGRAFIA DE AFFONSO UCHÔA

Arábia. Dir. Affonso Uchôa & João Dumans. Brasil: Katásia Filmes / Vasto Mundo, 2017.

Desígnio. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2009.

Mulher à tarde. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2011.

Ou a noite incompleta. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2006.

Sete anos em maio. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2019.

A vizinhança do Tigre. Dir. Affonso Uchôa. Brasil: Affonso Uchôa, 2014.