

Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira

In the vicinity of the tiger: where life is prisoner

César Guimarães

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG e pesquisador do CNPq. É editor da revista *Devires: Cinema e Humanidades*. De 2012 a 2014 foi coordenador geral do Festival de Inverno da UFMG. Sob o lema do Bem Comum, as três edições do Festival acolheram as expressões artísticas provenientes das culturas afrodescendentes, indígenas e populares. Atualmente desenvolve a pesquisa “Comunidades de cinema”, com apoio do CNPq e da FAPEMIG. Integra o comitê gestor do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. E-mail: cesargg6@gmail.com

Submetido em: 01/07/2017

Aceito em: 26/07/2017

DOSSIÊ

RESUMO

O artigo investiga a combinação e a indiscernibilidade entre os registros ficcionais e documentais pelos quais transitam os personagens de *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014), detendo-se especialmente no modo como a cena fílmica se deixa impregnar sensivelmente pelas formas de vida das juventudes periféricas, ao mesmo tempo que se constrói, de modo compartilhado com os atores, situações encenadas que reconfiguram a experiência da qual eles partem para criar seus papéis.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção; Documentário; *A vizinhança do tigre*.

ABSTRACT

The article investigates the combination and the indiscernibility between the fictional and documentary registers through which the characters of *The hidden tiger pass* (Affonso Uchoa, 2014), focusing especially on the way the scene is permeated significantly by the life forms of peripheral youths, while at the same time constructing, in a shared way with the actors, staged situations that reconfigure the experience from which they depart to create their roles.

KEYWORDS: Fiction; Documentary; *The vicinity of the tiger*.

“Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto.”

Deleuze e Guattari

A vizinhança do tigre (Affonso Uchoa, 2014) se inicia com a leitura de uma carta dirigida a um presidiário. Deitado no sofá, em meio ao ambiente desarrumado, Junim lê a correspondência a ser enviada ao amigo na prisão: “Caro Cezinha, filho da puta, você tá ligado que você é uma cara muito importante para nós?”. Com rasuras e rabiscos, marcada pelo registro coloquial e pela gíria dos jovens da periferia, a carta sofre um pequeno – mas significativo – deslocamento, ao ser lida em voz alta. As hesitações da leitura e as discontinuidades do ritmo fazem com que o texto passe por uma alteração, já separado daquele que o redigiu com seu próprio punho. A leitura em voz alta como que tropeça nos registros típicos da oralidade e dela se destaca. A rudeza do palavrão, empregado com conotação afetiva, e sua estranha composição com o vocativo (de teor formal), além da dicção, que não chega a alcançar o tom interrogativo, tudo isso demonstra que estamos diante de um artefato e de uma atuação que nos distanciam de toda representação ficcional naturalista. Feita de elementos emprestados à experiência de quem a lê, trazendo consigo – propositada e elípticamente – certas marcas da vida do ator, a carta ganha seu valor numa situação construída deliberadamente pelo filme e para o filme. Em sua *mise-en-scène*, feita da mistura entre o que foi combinado com os sujeitos filmados e o que se precipita na situação encenada, o filme jogará com a passagem entre dois registros: os componentes do modo de vida dos atores (um grupo de jovens habitantes do bairro Nacional, na periferia da cidade de Contagem) e a sua expansão e desdobramento na cena. Mas isso se dá sem a necessidade de uma moldura ficcional que exigisse dos jovens uma atuação nos moldes dramáticos tradicionais (com seu ilusionismo realista e sua semelhança fortemente codificada). Se, como propõe este dossiê, as imagens do presente, cada vez mais fugazes, abandonam o passado sem deixar rastros e se precipitam num futuro incerto, este artigo mostra como o filme de Affonso Uchoa – ao adentrar os espaços cotidianos e deixar-se impregnar pela sua duração – alcança a espessura temporal da experiência desses jovens moradores dos bairros periféricos, nela destacando o surdo embate entre as formas de vida inventadas pelos sujeitos e as

forças insidiosas que as ameaçam (desde os efeitos mais sutis e perversos da desigualdade social, até as manifestações mais agudas da discriminação e da estigmatização).

Os protagonistas do filme não exibem, simplesmente, suas vidas de modo imediato e espontâneo, nem as encerram em uma história pré-construída segundo as regras de uma verossimilhança que nos levaria a reconhecê-los como aqueles que “encenam suas próprias vidas”. Ao contrário do que poderia supor um espectador desavisado, aqui a semelhança é submetida a uma operação de desapropriação que insere a figura fílmica em um “encadeamento de micro-eventos sensíveis que vem substituir o encadeamento das causas e dos efeitos, dos fins projetados, de suas realizações e de suas consequências” (Rancière, 2012, p. 118). São esses micro-acontecimentos que nos fazem sentir tanto as coerções que pesam sobre as vidas dos protagonistas quanto as possibilidades inventivas que nelas subjazem, invisíveis ou sufocadas.

Depois de falar da preocupação dos amigos com o colega preso e de afirmar que “de ruim, aqui no bairro, só os nória roubando na alta pra queimar na pedra”, Junim despede-se com três expressões que cifram os valores que sustentam o mundo partilhado pelos protagonistas: “Tô aguardando no salmo”/“Paz, justiça e liberdade”/“É nós”. Esses termos entrelaçam uma frágil esperança religiosa (proveniente do neo-pentecostalismo hoje tão fortemente abraçado pelas classes populares), uma reivindicação declaradamente política (proferida por um daqueles que vive sob a mira do poder policial) e a afirmação da identidade do grupo (*ethos* que ampara a amizade frente aos muitos perigos que a ameaçam). Tomado pela escuridão, o plano seguinte traz o cricrilar dos grilos, o barulho dos automóveis ao fundo e o ladrar de um cão, ao longe. Aos poucos, notamos que a superfície da água se agita suavemente. Daí a pouco irrompem os sons de Ali Farka Touré, em meio a nuvens arroxeadas que anunciam a manhã. O plano seguinte mostra uma lagoa e, ao fundo, a paisagem urbana. A alusão à África – ancestral e inalcançável, espelhada nesse alvorecer na periferia – logo dá lugar ao cenário familiar, com sua dura rotina, a começar pelo trabalho.

É justamente no trabalho, como servente de pedreiro, que Junim recebe a intimação judicial que lhe ordena comparecer à Vara de Execuções Criminais para cumprir com as condições impostas pela prisão domiciliar. A partir daí, por meio de uma tênue linha narrativa, o filme acompanha as dificuldades do personagem – que tenta se livrar da dívida contraída com o empréstimo de um revólver para roubar um carro – e o cotidiano dos seus amigos, filmados em situações que prescindem de um encadeamento

temporal e de uma progressão das ações. Estruturado a partir da variação (rítmica e pulsional) dos encontros entre os personagens, o filme acompanha suas andanças e os eventos miúdos da vida ordinária do bairro Nacional e visita – de maneira cúmplice – os universos do trabalho, da música (o rap, o rock e o heavy metal), da amizade e das brincadeiras, das drogas e do crime (com sua violência real e seu apelo imaginário).

Logo nos damos conta de que o filme se vale tanto da combinação quanto da indiscernibilidade entre os registros ficcionais e documentais pelos quais transitam seus personagens. *A vizinhança do tigre* é animado por um duplo movimento: ao mesmo tempo em que, em sua matéria sensível, deixa se impregnar pelas formas de vida das juventudes periféricas – abrindo-se à duração do cotidiano, aos modos de habitar o espaço e à intensidade dos liames afetivos – também lança mão de recursos ficcionais que redimensionam certos aspectos da experiência dos sujeitos filmados, na qual se alicerça sua construção narrativa. Filmada, a pessoa real se divide em duas e “flutua em torno de seu devir fílmico”, afirma Jean-Louis Comolli (2012, p. 422). E o filme, por sua vez, ao combinar a dimensão documental e ficcional, devolve ao espectador um mundo transformado, alterado pelas formas inventadas:

As pessoas que nós filmamos são todas portadoras de uma reserva de ficção – singularidade dos sujeitos e de suas vidas – que encontra seu desenvolvimento no decorrer da filmagem. Não sendo atores profissionais, eles vivem essa filmagem como uma experiência real, que os transforma, que os perturba. Tomados pelo jogo, eles cruzam a linha e se tornam personagens. Sua fala, contanto que seja livre para fazer suas associações, os leva a uma afirmação de si mesmos que eles não podiam supor, que os espanta: a história de cada um ganha uma significação mais universal. (Comolli, 2012, p. 294).

Nesse artigo, procuraremos identificar as operações fílmicas que promovem a passagem das pessoas reais para o âmbito de uma ficção que não encobre o quê de real se inscreve no corpo dos atores quando eles atuam em seus papéis. Se, como afirma Jean-Louis Decote, no âmbito das imagens técnicas toda aparição do sensível passa pela configuração do que ele chama de “aparelho” (2007, p. 12), buscamos compreender como se dá a composição peculiar da cena cinematográfica em *A vizinhança*

do tigre, detendo-nos especialmente nas escolhas que guiam a presença dos corpos e dos rostos no quadro, bem como as formas de conversação entre os personagens, acionadas pelo filme.

O filme de Affonso Uchoa produz um retrato de grupo no qual figuram os jovens que, nas milhares de periferias espalhadas pelo país, enquadrados sob o modelo do “suspeito-padrão”, são literalmente caçados pela polícia militar. *A vizinhança do tigre* concede uma espessura à peculiar experiência desses jovens, ao acompanhar, de dentro, suas formas de vida, e ao alcançar as coerções que sobre elas pesam, bem como os pontos de fuga que nelas se escondem. Diante do sistemático apagamento da difícil experiência da juventude nas periferias – como se o seu tempo fosse condenado a desaparecer, em nome das práticas punitivas da criminalização e da “correção” dos “menores de idade” – o filme lança mão dos registros interiores e da prolongada duração dos planos. Tais procedimentos expressivos nos expõem à riqueza sensível que eles retiram dos lugares que habitam. Joguem com esse duplo sentido: por um lado, a vida dos jovens é exposta, reconfigurada pela sua passagem ao filme (o devir que os alcança), pela sua passagem pelo filme (que tem para eles valor de travessia, de prova realizada); e por outro lado, de maneira complementar, os espectadores também são expostos à crueza das formas de vida que se reinventam diante deles, animadas pela performance dos personagens. O filme, matéria de invenção conjunta – entre os atores e a equipe de realizadores – vai inventando também a vida daqueles que nele atuam.

Se aos olhos da polícia e do sistema jurídico esses jovens são costumeiramente designados como uma pequena gangue (ainda que incerta e sem propósito definido), o filme revela como, entre eles, se tece uma ligação imantada pela amizade, atravessada por muitos perigos (alguns mais próximos, outros mais distantes) e que lhes permite compor um novo rosto, para cada um deles e para o grupo, para além do retrato policial e do seu dispositivo de identificação estigmatizadora. Para demonstrarmos como isso se manifesta na *mise-en-scène* fílmica, recorreremos brevemente à discussão que Georges Didi-Huberman empreendeu a partir da obra do fotógrafo Philippe Bazin, ao se perguntar pelas passagens entre o grupo (na sua acepção sociológica) e o retrato. Segundo o autor, trata-se de encontrar aí o *pathos* do rosto, em tensão com a impessoalidade do *logos* que governa o enquadramento próprio do retrato. Em trabalhos dessa natureza, corre-se um duplo risco: pode se perder a singularidade do sujeito retratado, em função da sua personalização extrema (sua redução a um ego), ou, então, submetê-lo em uma generalidade de teor humanista. Esse dilema, entretanto, frisa o filósofo, não pode nos levar

a perder de vista a necessidade de uma *humanitas* nesses sombrios tempos de terror político (Didi-Huberman, 2012, p. 55).

Sem se esquivar desse dilema e sem desconhecer as diversas forças que se apoderaram do retrato – desde a antiguidade, passando pelo humanismo renascentista, até alcançar a clínica psiquiátrica e os métodos de identificação policial, seria preciso imaginar – reivindica Didi-Huberman – maneiras de se aproximar dos corpos singulares para expor os povos numa série ou montagem capaz de sustentar o seu rosto, “entregues a outrem, na infelicidade da alienação ou na felicidade do encontro” (2012, p. 55).

Fotografados ou filmados, os povos tornam manifestos os valores intensivos (plásticos, rítmicos, sensoriais) que dão a ver (e a sentir) os múltiplos atributos dos sujeitos figurados. Podemos dizer que eles trazem consigo os índices dos mundos a que pertencem, e que essa diferença intensiva se inscreve sensivelmente na imagem sob o modo daquilo que Didi-Huberman designou, na esteira de Hannah Arendt, como os quatro paradigmas do aparecer político dos povos:

Rosto: os povos não são abstrações; são feitos de corpos que falam e agem. Eles apresentam, expõem os seus rostos. *Multiplicidades*, claro: tudo isso forma uma multidão inumerável de singularidades – movimentos singulares, desejos singulares, ações singulares – que nenhum conceito lograria sintetizar. Eis a razão por que não cabe dizer “o homem” ou “o povo”, mas sim “os homens”, “os povos”. (Didi-Huberman, 2013, p. 52).

Não é o caso, aqui, de buscar uma aparição dos povos no universo dos jovens protagonistas de *A vizinhança do tigre*. Também não é o caso nem de desconhecer as diferenças entre o retrato produzido nos diferentes meios (pintura, fotografia, cinema) nem de superestimá-las (isolando-as irredutivelmente). Como bem nos lembra Jacques Rancière, um médium não é um meio nem um material próprio, mas

“uma superfície de equivalência entre as maneiras das diferentes artes, um espaço ideal de articulação entre essas maneiras de fazer e as formas de visibilidade e de inteligibilidade que determinam o modo com que elas podem ser olhadas e pensadas” (Rancière, 2013, p. 56).

Podemos, portanto, buscar uma equivalência entre os retratos produzidos em diferentes meios,

a partir de distintos recursos expressivos. A esse título, podemos aproximar a aparição dos rostos dos jovens habitantes da periferia em *A vizinhança do tigre* àqueles retratos feitos pelo artista paraense Eder Oliveira, como este, por exemplo:



Expostos de maneira sensacionalista e espetacularizante nas páginas policiais dos jornais, o rosto dos jovens é deslocado pelo artista para as ruas dos bairros periféricos e devolvido ao universo dos seus semelhantes, em tamanho agigantado, pintado nos muros e nas paredes. Resgatados do aprisionador enquadramento policial e midiático, re-singularizados – sobretudo pela peculiaridade extrema do olhar de cada jovem, único e irrepetível – os rostos reencontram o espaço de circulação das pessoas e a vida (em) comum, outra vez livres, libertos da fisionomia encarcerada nas páginas dos jornais. Em suas intervenções no espaço urbano, ao redesenhar o rosto aprisionado pelo retrato policial e devolvê-lo às ruas, Eder Oliveira promove – para empregar os conhecidos termos criados por Rancière – uma disjunção entre o sensível e a significação, rompendo assim com o *sensorium* da dominação. Como escreve Marie-José Mondzain, as imagens, movidas por uma tentação antropomórfica, sempre se assemelham a nós; mas, regidas pela separação e pela dessemelhança, elas acabam por se assemelhar ao que nos faz diferir: “Elas fazem viver o dessemelhante, elas escapam a toda identidade. Apenas a polícia pode nos identificar pelas imagens”, ressalta a filósofa (2011, p. 66).

Ao falar de um retrato de grupo para caracterizar a aparição dos rostos dos protagonistas de *A vizinhança do tigre*, distanciamo-nos de toda categorização sociológica e tomamos o grupo como uma instância de partilha, dotada de uma coesão interna (mas aberta e indeterminada) entre seus

integrantes, de tal modo que não é a disposição em série das singularidades que nos interessa, e sim a maneira com que ela surge no interior do grupo, a partir das interações entre os sujeitos suscitadas pelo filme. A singularidade emerge, pois, da relação viva entre os integrantes do grupo de amigos, um face ao outro, em cena.

Criado conjuntamente pelos realizadores e protagonistas, *A vizinhança do tigre* é feito, em sua maior parte, de situações vividas dois a dois, alinhavadas com folga, permeadas por poucas sequências nas quais os personagens surgem sozinhos (mas assombrados por um fora-de-campo que os espreita, no qual eles são vigiados e perseguidos). Sob esse ponto de vista, a cena é um lugar de proteção, conquistado pela performance dos atores, cujo sucesso depende sobretudo dos laços já existentes entre eles. Tudo se passa como se o filme combinasse e variasse os encontros e as conversas, entre uns e outros, sem nunca fechar o grupo: entre uma dupla e outra, entre um encontro e outro, algo se passa para além da fina linha narrativa que os perpassa: cada situação possui um ritmo próprio, uma vibração garantida pela interação peculiar entre os personagens, naquele momento específico. A rigor, a linha narrativa mais acentuada é a que indica o percurso de Junim: do recebimento da carta de intimação à tentativa de pagar – vendendo droga – o que deve aos que lhe emprestaram o revólver para roubar um carro (quando então foi preso), até o abandono da casa da mãe, com quem vivia.

Em parte pré-planejada, em parte dependente daquilo que nasce da relação entre os atores inicialmente dispostos na situação construída, a cena fílmica sofre uma expansão, de tal modo que o quadro (em seu recorte geométrico) se vê preenchido, povoado pela presença dos sujeitos filmados, cuja interação, sem cálculo nem controle, ora precipita pequenos acontecimentos no cotidiano, ora dilata o tempo em zonas semi-mortas. Uma intensidade peculiar anima cada um desses encontros. Acompanhemos mais de perto alguns deles.

Com exceção da breve aparição da mãe de Junim – quando ele lhe faz as unhas, ternamente, no quintal da casa, ou quando ela lhe oferece, para protegê-lo, um copo d'água ungida pelo pastor, pelo rádio (parco recurso com qual contam os desvalidos) –, os adultos estão ausentes desse micro-universo. Provavelmente, o trabalho roubou-lhes os filhos, que cresceram, desde cedo, nos espaços e tempos que podiam ocupar sem a presença (e a vigilância também) dos pais e dos professores. Sintomaticamente, a casa do Menor (Maurício), torna-se, na ausência da mãe (que só chega à noite) o lugar frequentado pelos amigos: Neguim, que chega para o almoço; Eldo, o jovem que se refere às suas aventuras de

pixador como se já fosse muito mais velho, tomado por uma melancolia precoce, e que presenteia o Menor com uma prancha de skate; Junim, que vem lhe confidenciar as dificuldades com o pequeno tráfico que se vê obrigado a fazer. Afora esses momentos, a maior parte dos encontros entre os amigos é tomada por uma “zoação” recíproca, uma troca de xingamentos e pequenos desafios, no qual não faltam palavrões e expressões próprias do contexto em que vivem. Tudo se passa como se a desqualificação do outro, de brincadeira, sustentasse o afeto em um ethos predominantemente masculino (e até mesmo falocêntrico).

Assim se dão, por exemplo, as conversas entre Maurício (o Menor) e Neguim, e entre Junim e Neguim. Estas ganham mais fortemente a configuração de um duelo e de uma provocação incessante, com a troca de “ofensas” de lado a lado, sempre em tom de brincadeira. É o que acontece quando os dois saem à procura de abacates (a serem vendidos) e encontram apenas mexericas. Enquanto chupam as frutas e fumam, Junim diz: “Eu sou bandido; bandido fuma é cigarro de bandido, sô”. Ao que Neguim retruca: “É mesmo, né, Zé? Isso aí é cigarro de moça!”. Em seguida, enquanto um assopra a fumaça do cigarro no rosto do outro, Neguim afirma: “Sua mãe te achou na lixeira...sabia que sua mãe te achou na lixeira?...otário!”. Juninho logo responde: “Seu trouxa”. Frequentemente, os personagens chamam um ao outro de “Zé” ou “Jão”, nomes próprios que, empregados como vocativo, não deixam de designar “qualquer um” e “todos”, o conjunto anônimo no qual eles podem desaparecer, sem rastro. Contra isso ergue-se o difícil trabalho de subjetivação, o de encontrar um outro nome para si, livre do estigma e das marcas da exclusão.



Se, entre os amigos, o duelo em torno de provocações como “o que você sabe?”, “você sabe mais do que eu?” ou “quem é você?” mistura a troça e a autoafirmação, essa disputa lúdica indica também os obstáculos que eles enfrentam para inscrever seu nome em um pertencimento identitário com um mínimo de autonomia, em um aceno de emancipação possível. Assim é que se dá o duelo a céu aberto, próximo a um campinho de futebol, no qual os dois amigos confrontam os respectivos atributos que os distinguem: “Você não falou que era o vida loka? Você não falou que sabia?” – indaga Junim a Neguim, que rebate: “E você não é o gangster de Nova Jérsei?”. Junim, sob prisão domiciliar, pode reivindicar com maior “legitimidade” – frente ao amigo – o pertencimento à bandidagem, e ainda ostentar as marcas de bala nas pernas e no pé. De maneira liberadora, diante do “peso” dessa experiência vivida e do “saber” que ela aufere ao seu portador, Neguim exibe uma cicatriz acima do joelho, resultado de um rele machucado caseiro, além de acrescentar: “Credo, você é todo furado, todo retalhado”. Graças à improvisação e à descontração das conversas e disputas entre os amigos, o filme desliza por entre diferentes registros, longe tanto da gravidade excessiva (desnecessária à encenação) quanto da ingenuidade no trato com o universo existencial e social dos jovens.

O reiterativo jogo das pequenas ofensas revela a dificuldade que os jovens encontram para definir o seu lugar de sujeitos (feitos, necessariamente, da desidentificação com os lugares e funções que lhes são outorgados). Como as instâncias de identificação a que acedem são sempre instáveis, eles acabam sendo expulsos dos espaços comuns que lhes permitem um mínimo de sustentação subjetiva (a casa, o trabalho, a escola), pois o laço social (feito à força) é apertado em demasia para a sua existência. Empurrados para zonas de exclusão e de invisibilidade, eles se desidentificam com os lugares aos quais deveriam se conformar – que os obrigam a abandonar as diferenças que portam consigo para se integrarem à ordenação das instituições – e imaginam outros modos de existência no delicado equilíbrio entre o cerco que o *socius* constrói em torno deles e as linhas de fuga que traçam, como expressam os versos iniciais do rap “Eu queria mudar”, do grupo “Pacificadores”:

Eu queria mudar, eu queria mudar, eu queria mudar, eu
queria mudar...

O meu mundo me ensinou a ser assim, fazer a correria
os cana vim atrás de mim.

Aprendi a ser esperto, aprendi a meter fita,
no meio da malandragem solto fumaça.

Cresci numa quebrada onde não pode dar mole,

Onde amigo e confiança com certeza não há!

Eu queria mudar, eu queria mudar, eu queria mudar, eu
queria mudar...

Há uma sequência, entretanto, em que o refrão desse rap é propositadamente rasurado, e a vontade da mudança (apesar de todas adversidades) é trocada pela exacerbação da violência, como canta Neguim em determinada passagem, sobrepondo sua voz ao rap que toca no celular: “Eu queria decepar/eu queria esquartejar/pega a guilhotina pro Fernandim/põe a cabeça dele/e deixa ele cortadim”. Logo em seguida, cantando juntos, Neguim e Junim substituem “Fernandim” pelos nomes de um e de outro, dando continuidade à “zoação” recíproca. Mais de uma vez, a violência comparece sob o emblema do riso, mas sem que ele possa evitar que ela venha espreitar os personagens, moradora que é da sua

vizinhança. Já no primeiro encontro entre Maurício e Neguim, este, deitado sobre dois grossos pedaços de espuma, faz de um cabide de plástico uma arma, e brinca de atirar, imitando os barulhos dos tiros com a boca. Observando a cena pela janela, Maurício pergunta: “que viagem errada é essa que cê tá arrumando, Jão?”. Neguim responde que o cabide bem que podia ser sua “12”, que lhe permitiria explodir a cabeça de alguém, fazendo saltar os miolos para fora (logo depois ele acrescenta que esse alguém podia ser um policial).

Maurício ri da fantasia do amigo, que parece extrair um pequeno gozo ao expressar – sem precisar fazer cara de mau – o desejo de aniquilação brutal de qualquer um (ele fala, em seguida, de uma arma carregada com um número infinito de balas, com a qual atiraria nos passantes, a esmo, na rua). O outro questiona: “e se passa um parente seu na frente das balas e cê mata eles?”. Continuando o seu faz-de-conta, Neguim responde: “ah, fôda, sô, mato todo mundo, tô nem aí não”. Trata-se, menos, é claro, de imputar esse imaginário de *serial killer* ao personagem, colando-lhe, à força, uma caracterização psicológica (totalmente incongruente com a feição de menino do ator), do que de reconhecer, nesse jogo, a vizinhança da violência, que assedia os jovens com seu charme mortífero. Além do mais, sabemos muito bem o quanto os crimes cometidos pela polícia são, tantas vezes, bárbaros e sanguinolentos, contribuindo para “naturalizar” a presença dos assassinatos nos morros e favelas.

Bem diversa é a sequência na qual Junim e Neguim sobrepõem novamente suas vozes à letra do rap “Bactéria F.C.”, do grupo Facção Central: aqui, trata-se de uma virulenta crítica social, na qual as gritantes desigualdades de classe no Brasil são submetidas a um duríssimo confronto simbólico, de tal modo que as distinções, os privilégios e o poderio dos ricos são postos por terra. Servindo-se de um pequeno funil de plástico para amplificar o som do celular (colocado sobre o livro de um plano de saúde), os dois amigos entoam:

Não adianta blindar carro, por vigia na porta,
seu pior inimigo ataca via onda sonora.
Os decibéis da nossa dor vão estourar seu tímpanos,
vim pra por estricnina
no seu whisky envelhecido.

Minha calçada da fama tem cadáver com jornal,
 o flash não é da *Caras*, é do repórter policial.
 A coletiva não é pra *Veja, Istoé*,
 é pro choque que quebra o cacete na sola do meu pé.
 Meu camarim não tem frutas da época, toalha branca,
 tem enforcamento pra ter mais espaço na tranca.
 Sou a trilha do ambulante com os Free contrabandeado, em fuga do rapa na 25 de Março.
 Da mulher que sonha com um bolo da padaria,
 pra cantar parabéns pra sua filha.
 Da tia iluminada pelo giroflex da polícia,
 com o corpo do marido esperando a perícia.

Balanceando essas passagens que permitem aos sujeitos em cena “brincar com fogo” (como se diz às crianças, alertando-as do perigo que correm), o filme se vale também de momentos quase introspectivos, que exibem outras facetas dos personagens e da pequena zona da vida que eles coabitam. Um desses momentos começa, justamente, com uma daquelas tentativas de subjetivação mencionadas mais acima. Um plano aproximado exhibe, nos tijolos do muro sem reboco, o M (a letra inicial de MIX, a outra identidade de Maurício, o Menor), com a tinta cinza a escorregar, enquanto na passagem para o plano seguinte escutamos a voz dele, que canta: “na batalha contra mal, sê valente”. Em seguida vemos o garoto com um livro nas mãos, cantando – entre risos, desafinado – o hino religioso que recomenda pelejar por Jesus. Por contraste – mas sem ironia – os planos seguintes mostram Maurício espiando pela janela, inquieto (para ver se ninguém chega), preparando o “cachimbinho” e queimando a pedra de crack. Depois de fumar um cigarro, ele se queda no sofá, absorto ou ausente (não podemos saber).



O Menor reaparecerá em outra sequência, também sozinho, depois de receber a visita de Junim, que lhe contara as dificuldades de pagar a dívida contraída. (Finda a conversa, em um plano de pouquíssima luz, o rosto do amigo vai desaparecendo aos poucos, lentamente, em meio à lassidão que a droga traz ao corpo). Com um caco de vidro (retirado da parte superior da moldura de uma janela ou de uma porta quebrada), ele inscreve seu duplo nome (Maurício e MIX, imitando o traço dos pixadores) na superfície leitosa do vidro, próximo de outra inscrição: “Deus reina”. Vidro contra vidro, esse estilete improvisado assegura a frágil permanência de um nome em meio às identidades e vidas ameaçadas, como um resto de escrita. No bilhete deixado para a mãe, na noite em que abandona a casa, saindo às escondidas, Junim escreve: “Eu nunca vou esquecer de você/eu te escrevo quando puder/Fica com Deus/Tudo tem quem mudar”. (Na carta que abre o filme, Junim escrevera ao amigo preso que estava tentando mudar a vida para melhor).

Na periferia, as noites e as madrugadas se repetem, inumeráveis: muitos somem, muitos morrem. Passos ecoam na noite deserta, constelada pela luz dos postes, mas não vemos ninguém. Não vemos os que somem. Solitário, Eldo observa os que passam pela noite. Ônibus e motos cortam as ruas. Alguém ateou fogo numa lixeira. Desta vez, no lugar de Ali Farka Touré, é o som (quase nostálgico) da gaita de Eldo que vai trazer o dia, e com ele, o grupo de skatistas que percorrerá as ruas do bairro com

uma liberdade que só eles conhecem. O Menor está entre eles. Quando eles retornam para suas casas, já ao entardecer, ninguém sabe se a mudança virá, de qual direção, e a quem ela alcançará.

Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. L'oeil de l'histoire, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

_____. Coisa pública, Coisa dos povos, Coisa plural. In SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org). *A República por vir*. Arte, política e pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, p. 52.

DÉOTTE, Jean-Louis. *Qu'est-ce qu'un appareil?* Benjamin, Lyotard, Rancière. Paris: L'Harmattan, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre*. Cinéma, éthique, politique. Lagrasse: Verdier, 2012.

JDEY, Adnen (org). *Politiques de l'image*. Questions pour Jacques Rancière. Bruxelles: La lettre volée, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. *Images (à suivre)*. Paris: Bayard, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.