

O deslocamento fabular presente na narrativa de “Sete Anos em Maio”¹

Daniel da Silva Araújo²
Sylvia Beatriz Bezerra Furtado³
Universidade Federal do Ceará - UFC

RESUMO

Este artigo trata sobre determinadas operações filmicas presentes em “Sete Anos em Maio” (2019), do realizador mineiro, Affonso Uchôa. A partir da observação de uma série de práticas deambulantes que constituem o processo narrativo do filme, seja na forma de deslocamentos, no presente; por meio de relatos que ocorrem pela mediação de eventos rememorados; ou em uma dimensão do ato performativo da encenação constitutiva na obra, realizaremos uma análise filmica tomando como referência a noção de deslocamento de natureza fabular enquanto uma narrativa ficcional cuja manifestação ocorreria, sobretudo, na esfera da fabulação, da rememoração e do pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; deslocamento; movimento; caminhada, affonso uchôa

INTRODUÇÃO

Numa avenida de duas mãos pouco iluminada, um homem caminha a passos lentos. Mas antes que a imagem descrita apareça na tela da introdução de “Sete Anos em Maio” (2019), uma cartela anuncia uma dedicatória: “Para o Preto, que morreu cedo demais”. Agora, ouvimos apenas o som da caminhada do viajante solitário acompanhado da cantoria de várias cigarras que entoam suas sinfonias em meio àquela altura da noite no Bairro Nacional. O personagem em questão é Rafael dos Santos Rocha.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCom) - UFC, email: daniel.sa510@gmail.com.

³ Pós-Doutora em Cinema e Arte Contemporânea pela Universidade Paris III - Sorbonne-Nouvelle. Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com.

Sozinho, ele segue caminho ao encontro da câmera que o acompanha em um movimento de recuo, espécie de travelling frontal no sentido contrário à rota executada pelo protagonista da narrativa. Enquanto ele avança, um carro e, logo mais a frente, uma motocicleta surgem no quadro em alta velocidade no sentido oposto da avenida. Mas Rafael não para ou sai do meio da via. E à medida que seu curso tem segmento, sua própria imagem vai desaparecendo em função da pouca luminosidade em determinados trechos da rodovia.

O interessante nesse prólogo é a atmosfera de estranhamento que a construção noturna e soturna imprimem ao componente imagético. Uma vez que, a primeira impressão que temos é a de estarmos vendo um fantasma se deslocando no meio daquele espaço. Rafael, ali, não é apresentado como um alguém “naturalizado”, dentro do que poderíamos entender a partir das construções do cinema naturalista ou dramático, realista. Ele surge como uma espécie de presença, uma entidade. tipo de sombra que não conseguimos normatizar como sendo um alguém desse mundo ou já pertencente ao campo da sobrenaturalidade.

O DESLOCAMENTO FABULAR NOS MEANDROS DA MENTE HUMANA

No ensaio “Desaparição e Fantasma”, Denilson Lopes (2012) evoca uma reflexão sobre as implicações dos atravessamentos que sofremos e pelos quais passamos em função de um perene processo de desaparecimento e do modo como suas forças incidem no mundo. Sobre a problemática de estamos perdidos de modo contínuo, de forma abrupta. Fala disso a partir de uma chave que correlaciona essa falta à ausência ou perda de nós mesmos, dos outros “daqueles que se importam” (LOPES, 2012, p.185). Evocando uma ideia sobre os fantasmas nesse contexto, ele lança um questionamento sobre o caráter de uma derradeira desaparecimento mantida pela morte.

“Desaparecer é se tornar fantasma. Fantasmas não são apenas traumas, podem ser apenas memórias persistentes que assombram a própria condição precária do presente, a fragilidade do real e da imagem”. (LOPES, 2012, p. 191). Ao evocar o pensamento sobre o desaparecimento, Lopes também reflete sobre essa virada fantasmagórica como um estado de encarnação do homem comum em sua batalha pela

afirmação de sua singularidade, subjetividade e afetividade sobrevivente em meio a um mundo implacável.

Alinhada a uma estrutura que coaduna a estética do documentário e da ficção, a narrativa especulativa de “Sete Anos em Maio” (2019) nos convida a esse mergulho com os possíveis de uma outra forma de problematizarmos tópicos como a violência do Estado no Brasil e o direito à vida das pessoas que vivem nas periferias do país. Verbo Transitivo Direto, a palavra fabular denota o sentido daquilo que poderia ser tomado como uma invenção, ficcionalização de um evento ou ato ocorrido na realidade. Essa parece ser a matéria-prima de onde o filme parte e desenvolve sua premissa.

Referenciando as experiências de vida de seu protagonista, o média-metragem vai elaborando uma construção que alia uma toada fílmica especulativa, sobretudo pelo fato de ela considerar tudo o que se poderia reimaginar e reorganizar a partir de eventos pregressos inscritos na realidade de Rafael. Essa é uma proposta que percebemos de modo muito bem demarcado em determinados filmes do cinema brasileiro contemporâneo.

Obras como “Vando Vulgo Vedita” (2017), “Baronesa” (2017), “Mato Seco em Chamas (2022)” e “Cavaram Uma Cova no Meu Coração” (2024) retratam esse recorte em questão. Em “Vando Vulgo Vedita” (2017), de Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, os personagens restituem uma carga de reelaboração desse componente ficcional dentro da própria ficção. Em um momento específico do filme, um jovem que encontrava-se pichando um muro em algum ponto do bairro Barra do Ceará, em Fortaleza, é abordado por um grupo de pessoas que o torturam em função do flagrante feito naquela situação.

De modo similar ao que vemos no primeiro ato de “Sete Anos em Maio” (2019), aqui, a ação do coletivo está circunscrita numa atmosfera de opressão de vários indivíduos a um só sujeito. Tanto no curta-metragem cearense quanto no média-metragem mineiro, o elemento da fabulação emerge a partir desse índice encenado e antinaturalista da própria forma como as sequências são pensadas. Naquele momento, temos a total noção de que estamos assistindo a uma obra fílmica de ficção, vendo uma situação que acontece como que dentro de uma dupla estrutura que coloca o filme dentro do filme.

Sabemos que os garotos de ambas as obras não são policiais, por exemplo. Mas as abordagens utilizadas nos dois casos partem dessa construção de um imaginário e da realidade da dinâmica entre a polícia e a sociedade civil brasileira, sobretudo no embate entre essa força e as pessoas que habitam as periferias do país. A diferença entre os dois exemplos, no entanto, reside no modo como esse elemento fabular se elabora.

Uma vez que, enquanto no filme de Uchôa os personagens que encenam os agentes policiaiscos partem de uma perspectiva identitária, - na oposição àquilo o que Jacques Rancière (2016) entende pelo “nós” inclusivo e aberto que a ação política tende a criar, - pelo uso dos uniformes, adereços e armamentos, no trabalho de Pires e Mouramateus, os algozes da lei não fazem uso de qualquer vestimenta que os classifiquem como esse outro que faz de conta, mas "surge como se fosse".

Não conseguimos, por isso, distinguir a figura do oprimido e a dos opressores. Eles são quase um só em termos de representação imagética, o que torna a estrutura do filme cearense opaca e diretiva. É o filme falando diretamente conosco, não que “Sete Anos em Maio” (2019) não o faça, mas aqui, especificamente, há esse imbricamento entre as partes que gera um estranhamento no modo como tudo é encenado e no entendimento por parte do espectador diante da obra. Se em algumas sequências anteriores todos esses personagens estavam juntos curtindo a vida em coletividade pelas ruas da capital cearense, por que, agora, essa cisão os coloca em lados tão distintos desse polo? É o cinema que manifesta essa prática de um deslocamento fabular falando em suas múltiplas línguas e abordagens.

Figuras 1 a 2: Colagem de frames do filme “Sete Anos em Maio”



Fonte: Affonso Uchôa, 2019

O que constatamos aqui, é que a dinâmica do deslocamento se articula considerando algumas instâncias específicas. Uma primeira delas vinculada a uma estrutura de encenação instituída de modo a se colocar um problema em perspectiva e, nesse caso, notadamente, falamos, mais uma vez, do fenômeno da violência urbana.

Mas, diferentemente do que já pontuamos anteriormente a respeito de parte da filmografia nacional da primeira década dos anos 2010, o trabalho de Affonso Uchôa não busca uma estrutura de reforço da problemática de modo expositivo, singularmente.

A crítica opera em todos os níveis de “Sete Anos em Maio” (2019), mas ela assume contornos que não estão ligados a uma leitura maniqueista em torno dos problemas sociais do povo brasileiro. Mas como o realizador executa essa premissa? Uma resposta possível está na forma com que o média-metragem é arranjado em níveis dramáticos. Estruturado em pelo menos quatro partes, o filme opera, sobretudo em seu segundo segmento, um modo de encenar que coloca no centro da sua discussão a tortura praticada pela polícia de Minas Gerais contra Rafael.

Assim como notamos ao longo de todo o filme, a sequência se passa à noite. Um a um, os “policiais”, aqui representados por um grupo de atores, jovens que certamente também seriam habitantes do Bairro Nacional em Contagem, escolhem os trajes e os armamentos a serem utilizados na “missão”, nesse caso, ilustrada pela abordagem que os agentes fizeram a Rafael no ano de 2007. O deslocamento fabular, aqui podendo ser tomado como aquele manifesto pelo seu tom farsesco, acontece principalmente pelo sentido que os diálogos estabelecem no conjunto da mise en scene.

Enquanto os agentes escolhem as roupas, acessórios e armas para a abordagem, algumas falas indiciais da dinâmica movente aparecem em primeiro plano dessa estrutura fílmica. “Sete Anos em Maio” (2019) também concentra a correlação com determinados índices da lógica movente de modo indireto, por vezes não-literal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algo constatado pelo modo como as falas dos personagens induzem certas pistas que nos conduzem a essa relação com um estado movente pontuado pelo/no filme. São termos como “bota”, “botinha” e “pé” que orientam um sentido em torno de uma ideiação movente, deambulatória, que não aparece de maneira isolada, casuística. Elas configuram essa predisposição de um discurso sobre a deambulação que opera em consonância com pelo menos duas vertentes do deslocamento instauradas na sequência.

Uma primeira relacionada a esse gesto de uma movimentação literal que os personagens fazem pelo espaço acidentado daquela região do Bairro Nacional, mas

também uma outra vinculada a um tipo de quebra ou fratura que atinge tanto o corpo físico de Fael, enquanto vítima de agressão e tortura, quanto na dimensão psíquica e suas consequências na vida do personagem violentado.

Um terceiro eixo dessa construção passa pelo próprio ato performativo, até já pontuado ao longo do texto, e na obra assumido pelo grupo dos jovens em seus papéis de agentes da lei. Na modulação entre aquilo o que é encenado “como se fosse” a reavivação do evento traumático e as nuances e complexidades que recobrem a própria experiência de vida desses rapazes na periferia do país, Cláudia Mesquita (2019) complementa:

Eles, que atuam ironicamente ‘como policiais’, provavelmente já foram vítimas do racismo e da truculência da polícia; tiveram amigos, irmãos primos ou vizinhos violentados. Sua atuação, entre irônica e desejante, expõe sobretudo o repertório que manejam, por serem alvos constantes desse tipo de abordagem: gestos abusivos, falas intimidatórias, crueldades ‘de polícia’ (MESQUITA, 2019, p. 179).

A sequência se encerra com uma última caminhada. Rafael é levado pelo grupo a passos lentos, num misto de cumplicidade e reforço dessa memória traumática presente na vida do protagonista. Nesse momento, a câmera, que até então seguia os personagens no mesmo ritmo dos passos divididos naquela espacialidade acidentada, para. Imobilizada, ela apenas observa os jovens que desaparecem em meio a fumaça da vegetação incendiada e à escuridão de uma noite, para Rafael, sem fim.

REFERÊNCIAS

AESCHIMANN, Eric. **Como sair do ódio**: entrevista a Jacques Rancière. Revista Punkto. Disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2016/04/como-sair-do-odio-entrevista-jacques.html>. Acesso em 14 de maio de 2025.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. 224 p.

MESQUITA, Claudia. **Sete anos em maio**: entre a solidão do sobrevivente e a expansão do trauma (sobre filme de Affonso Uchôa). Catálogo Forumdoc.Bh 2019 - 23º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte, n. 23, p. 178-182, 2019. Disponível em: https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_2019. Acesso em: 14 de maio de 2025.

FILMOGRAFIA

BARONESA. Direção: Juliana Antunes. Produção: Juliana Antunes, Marcella Jacques, Laura Godoy. Brasil: Filmes de Plástico, 2017. 1 vídeo (71 min), color., digital.

CAVARAM uma Cova no meu Coração. Direção: Ulisses Arthur. Produção: Alessandra Moretti, Ulisses Arthur. Brasil: Céu Vermelho Fogo Filmes, 2024. 1 vídeo (24 min), color., digital.

MATO Seco em Chamas. Direção: Joana Pimenta, Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós, João Matos. Brasil, Portugal, Estados Unidos da América: Cinco da Norte, 2022. 1 vídeo (153 min), color., digital.

SETE Anos em Maio. Direção: Affonso Uchôa. Produção: Camila Bahia. Brasil, Argentina: Vasto Mundo, 2019. 1 vídeo (41 min), color., digital.

VANDO Vulgo Vedita. Direção: Andréia Pires e Leonardo Mouramateus. Produção: Clara Bastos, Geane Albuquerque, Andréia Pires e Leonardo Mouramateus. Brasil: Praia à Noite, 2017. 1 vídeo (22 min), color., digital.