

1 Introdução

O presente estudo investiga a autorrepresentação do universo das favelas em filmes produzidos por jovens moradores de comunidades carentes do Rio de Janeiro. O objetivo é trazer novas contribuições para o debate sobre este gênero de produção audiovisual dentro da academia e reforçar o diálogo existente entre duas realidades: a do asfalto e a das favelas. Neste caso, o asfalto é a universidade e a favela, os cursos de audiovisual promovidos por organizações não governamentais que propõem ações que vão além de práticas e discursos assistencialistas.

Como toda pesquisa que pensa o cotidiano está isenta da clausura e permanentemente aberta aos acontecimentos, nosso trabalho necessitou de um ajuste metodológico durante sua realização. A intenção inicial era fazer um estudo etnográfico sobre o Núcleo de Audiovisual da CUFA da Cidade de Deus, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Mas, no decorrer da investigação, iniciada no dia 26 de agosto de 2008 com uma visita ao Núcleo e acesso ao seu acervo, percebemos que algo mais poderia ser visto com atenção na produção audiovisual dos moradores das comunidades populares da cidade: a autorrepresentação. Partindo da noção de representação com a função de tornar presente à consciência a realidade externa (Japiassu e Marcondes, 1996, p. 235), tomamos autorrepresentação como um modelo que legitima uma representação das favelas mais autoral, na medida em que o cotidiano de quem vive nelas é registrado e apresentado pelos próprios moradores.

Para estudar este movimento dos sujeitos da experiência a partir do audiovisual, recorreremos aos modos de observação do documentário contemporâneo. Os pensamentos de três autores atentos ao gênero cinematográfico, Nichols (2005), Bernardet (2003) e Da-Rin (2004), contribuiram para a definição do modo de observação adotado: o lugar da voz do sujeito da experiência. As vozes no documentário organizam, situam, contextualizam, autorizam, autenticam e, por conseguinte, nos permitem identificar quem fala e de onde fala. Elas falam de modos diferentes, são diversificadas como alerta

Bernadert, mas, quando única, são “a interação de todos os códigos de um filme” (Nichols, in 2004, p. 50).

Em *A voz do documentário* (1983, in Ramos, 2005), Nichols orienta que são pelo menos quatro os principais estilos de vozes encontrados neste gênero cinematográfico. De acordo com o autor, cada um deles tem “características formais e ideológicas distintas”¹. O primeiro estilo é classificado como “Voz de Deus”, nos moldes do inglês John Grierson, que entendia o documentário como um modo eficiente para a difusão de valores cívicos e na formação da cidadania. Em síntese, uma narração feita de fora do campo de filmagem, em *off*, com certo tom de verdade absoluta. Um modelo que até hoje é adotado, principalmente, nos noticiários de televisão.

O segundo estilo foi nomeado como “cinema direto”, captando as situações sem intervenções da equipe de filmagem. Os exemplos mais emblemáticos desse estilo são os filmes *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch, e *Primárias* (1960), de Richard Leacock, Albert Maysles e Don Pennebaker. Com a chegada dos equipamentos menores e mais leves, como câmeras portáteis e gravadores de som, os diretores experimentavam o estilo, buscando um “efeito verdade”. O projeto rouchiano, em especial, uniu cinema e antropologia e promoveu a passagem da câmera para as mãos de quem quase sempre estava à frente dela, como objeto de estudo: o homem africano. No que Gonçalves (2008) compreendeu como “a diferença como adição”, o *outro* e sua cultura passaram a ser observados por ele próprio. Rouch realizou 107 filmes entre 1947 e 2002, a maioria em países africanos, onde acabou montando uma equipe de filmagem com moradores locais. A experiência gerou a série *Petit à petit* (1968 – 1972), onde africanos rodaram em Paris três filmes e transformaram os franceses em objeto de estudo. Em *Petit à petit 1: Afrique sur Seine*, por exemplo, a câmera acompanha um pesquisador africano que entrevista parisienses nas ruas sobre seus hábitos alimentares.

O terceiro estilo também está vinculado ao discurso direto e introduz a entrevista como característica principal. Por este motivo, recebe o nome de “filme de entrevistas”. Na década de 70, o estilo virou marca nos filmes políticos e feministas, com a incorporação de testemunhos dados diretamente para a câmera.

¹ *ibid*, p. 47

Nichols destaca que o estilo muitas vezes traz falas reveladoras, mas, também, outras vezes incompletas e fragmentadas. O uso de entrevistas é uma tradição nos documentários contemporâneos.

O quarto estilo, “auto-reflexivo”, seria para o autor a apropriação de todos os discursos: entrevistas, voz do diretor sobreposta com intertítulos, além de passagens observacionais. O documentarista não se ausenta ao provocar a reflexão do espectador e de alguma forma, recorrendo a algum recurso técnico, conduz o filme. “O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas” (ibid, 2005, p. 49). Acrescentamos a este estilo os recursos de edição como a animação na representação de um testemunho.

Vale ressaltar que classificamos os filmes que compõem o corpus desta pesquisa, mesmo os que são resultado de um roteiro ficcional, como documentário reflexivo, aquele que desafia o espectador a pensar a realidade apresentada a partir de um claro processo de montagem (Nichols, 2007, p. 164). São elencados como documentários porque os tomamos como registros com importância documental do cotidiano das favelas do Rio de Janeiro. O documentário permeia o imaginário da maioria das pessoas como a verdadeira reprodução da realidade. Há, no entanto, algumas questões importantes que cercam o gênero e nos permitem pensá-lo, desde os seus primórdios, sob duas vertentes: uma que tem a intenção do registro do real e outra que questiona este registro do real.

No prefácio de *Espelho Partido* (Da-Rin, 2004), João Moreira Salles afirma que “não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real”. E para confirmar sua tese, Da-Rin vai desde a criação da nomenclatura documentário, até a análise de filmes produzidos mais recentemente. O primeiro ponto proposto pelo autor gira em torno da questão: o que é documentário? Segundo Da-Rin, para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade, ou que é filmado em locações autênticas, ou, ainda, que não usa atores profissionais.

O americano Robert Flaherty entrou para a história do cinema como autor do primeiro filme do gênero documentário: *Nanook of the North* (*Nanook, o esquimó*, 1922). Antes dele, os irmãos Lumière registraram cenas do cotidiano e iniciaram o que foi chamado de cinema de atualidade: uma produção não

ficcional. Por isso, até hoje, às vezes é usado como sinônimo de documentário. As atualidades reuniam, além dos filmes dos Lumière, filmes de viagem e, também, cenas que podiam ser filmadas ao vivo, como cenas de guerra, e logo conquistaram o público norte-americano, porque constituíam uma espécie de jornal na tela (Da-Rin, 2004, p. 32-33).

Com a intenção de retratar a realidade dos Inuit, que habitavam a região do norte do Canadá, entre 1913 e 1916, Flaherty registrou hábitos cotidianos desse povo. Quando a edição do filme já estava praticamente pronta, o material foi todo destruído em um incêndio causado por uma ponta de cigarro. Só depois da guerra, em 1920, ele conseguiu dinheiro e voltou à região para filmar novamente. Flaherty voltou com uma idéia constituída sobre aquele povo, depois de ter vivido anos junto dele, como um etnógrafo, como um observador participante. “Seu filme inova ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía um personagem - Nanook e sua família - e estabelecia um antagonista - o meio hostil dos desertos gelados do norte” (Da-Rin, 2004, p. 46).

Com *Nanook*, Flaherty, que dominava a linguagem cinematográfica, experimentou, pela primeira vez na história do cinema, a possibilidade de reproduzir a realidade a partir de filmagens feitas na mesma região observada e com pessoas do lugar. O cineasta não cria um roteiro a partir da sua observação, mas não avisa em momento algum ao espectador que o filme é uma montagem. O próprio Flaherty, anos mais tarde, confessou que precisou mentir, para captar o espírito verdadeiro da comunidade. Para dar uma “simultaneidade imaginária”, por exemplo, ele filmou duas sequências de planos: uma das crianças brincando e outra do pai trabalhando (Da-Rin, 2004:47 – 48).

Se de um lado existia uma corrente que defendia a dramatização, a interpretação e a intervenção social juntas na produção do gênero documentário com continuidade, de outro, assistia-se ao nascimento da vertente que desejava desconstruir este pensamento. Com o filme *O Homem e a Máquina* (1929), Dziga Vertov levou a câmera para as ruas de Moscou com o objetivo de mostrar “a vida de improviso”. Ele queria propor, naquele momento, uma nova forma de ver a realidade com o cinema. Fazendo uso de uma montagem ininterrupta, um processo permanente de interpretação e organização dos fatos a partir da câmera, Vertov (1929) possibilitava a produção de sentido do que era visto. Tendo como pano de fundo a construção de uma nova sociedade industrial e socialista, a

prática do *cine-olho* de Vertov torna visível o que era invisível para a sociedade e promove a construção de uma das teorias mais importantes na discussão do cinema e realidade: a teoria do intervalo. “Dziga Vertov elaborou a sua teoria do cinema a partir de uma prática inserida num contexto revolucionário. Este é o seu limite, mas também a sua grandeza” (Pereira, 2006).

Vertov não só foi considerado o pioneiro na pesquisa sistemática de uma “sintaxe” cinematográfica especificamente documentária, como também imprimiu a esta pesquisa um carácter antiilusionista, que demoraria mais de trinta anos para ser reconhecida. Ele serviu de referência para vários documentaristas e seus modos de produção, que servem como objeto de estudos teóricos sobre o valor das imagens documentais. No livro *Filmar o Real*, Lins e Mesquita (2008) problematizam a questão do acreditar ou não nas imagens e destacam que existe a possibilidade constante de o espectador estar sendo manipulado.

“O que não quer dizer que a imagem não valha nada: ela pode mentir falsificar, simulando dizer a verdade, mas pode também ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa apreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber. As imagens são frágeis, impuras, insuficientes para falar do real, mas é justamente com todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, que é possível trabalhar com elas” (Lins e Mesquita, 2008, p. 82).

Apesar da discussão em torno do real presente no documentário ainda estar longe de terminar, ela nos ajuda a sustentar, como Nichols (2005), que todo filme é um documentário. “Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social” (Nichols, 2005, p. 26). Na primeira tipologia estariam os filmes de ficção e, na segunda, os de não-ficção. Nos dois podemos pensar a representação do real e, desta forma, portanto, investigaremos a autorrepresentação do universo das favelas em um corpus de filmes indicados a seguir.

1.1. Filmes observados

Foram observados seis curtas de até 20 minutos cada e um longa-metragem durante seu processo de produção, que reúne cinco curtas, também de

até 20 minutos. Em cada um deles, buscamos identificar as vozes presentes para determinar a voz do sujeito da experiência, a voz da favela, contextualizando as apropriações técnicas feitas por seus realizadores. O critério para escolha dos títulos não acompanhou um modelo metodológico e deveu-se ao fato de, aos poucos, no decorrer da pesquisa, eles terem sido introduzidos ao universo acadêmico, ou por ter na equipe de produção um estudante universitário, um professor, um funcionário, ou, simplesmente, por ter sido exibido para alunos do curso de Comunicação Social da PUC-Rio.

Estórias da Rocinha (Mariani, 1987) foi o trabalho final do mestrado em Cinema pela Universidade da Califórnia (UCLA), Estados Unidos, do cineasta José Mariani. O documentarista investiu no tema na década de 80 e, nesta pesquisa, seu filme serviu de ponto de partida para a discussão ampla que propomos: a autorrepresentação no audiovisual de periferia², seus agentes e suas ferramentas de capacitação. O roteiro de *Estórias da Rocinha* foi escrito a partir dos desenhos feitos por crianças moradoras da comunidade, que ilustram uma apostila de alfabetização elaborada pela antropóloga Lygia Segala para uma escola pública da favela.

Para inglês ver é uma produção de alunos do professor Mariani, no curso de Cinema do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. A equipe de realizadores é composta por um paulista radicado em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro, e dois cariocas, uma jovem nascida no Méier, subúrbio da cidade, e moradora da Ilha do Governador, e um jovem nascido em Búzios e que vive, atualmente, na Comunidade Parque da Cidade, na Gávea. Os jovens ingressaram no universo das favelas com o objetivo de denunciar o turismo exótico na Favela da Rocinha.

Cidade do Pan (CUFA, 2007) é uma produção do Núcleo de Audiovisual da CUFA / Cidade de Deus em parceria com o Ministério do Turismo. O

2 Um dos significados encontrados para a palavra periferia no *Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa* é: “Região distante do centro urbano, com pouca ou nenhuma estrutura e serviços urbanos, onde vive a população de baixa renda”. O termo começou a ser usado em São Paulo, onde as comunidades com menor poder aquisitivo estão na periferia da cidade, para se fazer referência à música produzida nelas. Atualmente, algumas fontes se apropriam do termo, acertadamente ou não, para falar das comunidades que vivem em favelas, mesmo que estejam no centro da metrópole, como é o caso do Rio de Janeiro. Expandindo o sentido da distância do núcleo urbano.

documentário apresenta os jovens de periferia que foram voluntários nos Jogos Panamericanos do Rio de Janeiro. A equipe de produção anuncia, no início do filme, que o objetivo é fazer o caminho inverso da grande imprensa, que acompanhou os atletas e as competições.

O episódio *Sou Quem Sou* produzido pela CUFA para o filme *Eleições 2000 e sempre* (2007), uma co-produção da CUFA, Nós do Morro e Nós do Cinema. *Sou Quem Sou* reproduz as entrevistas feitas com líderes comunitários da Cidade de Deus antes, durante e depois da visita do presidente Lula à comunidade em 2006. O documentário abre o filme que conta ainda duas outras histórias, *Sebastião* e *Silêncio*.

Tente outra vez é resultado de um curso de audiovisual (CAV) do Núcleo de Audiovisual da CUFA / Cidade de Deus, ministrado em 2005 a 25 jovens da comunidade. O documentário foi produzido para mostrar por que os alunos não conseguiram realizar o filme idealizado por eles e como podem, e devem, continuar trabalhando. O roteiro mescla o material encenado com as imagens gravadas durante uma reunião onde o grupo avalia o trabalho e se organiza para editar o documentário. Tanto *Tente outra vez* como *Cidade do Pan* tiveram a coordenação de Anderson Quak, ex-funcionário do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Flor na lama (Spectaculu, 2008) é um documentário produzido por alunos da Escola de Artes Spectaculu para o Projeto Marco Universal sobre Direitos Humanos, realizado pela Organização das Nações Unidas. São quatro histórias, mas nossa pesquisa observa apenas a primeira delas: *Esperança – Meu direito à vida*. O curta conta a história de Thiago Ortega, um jovem paraibano que foi entregue pela mãe para uma família que o trouxe para o Rio de Janeiro, onde mora no Complexo da Maré, uma comunidade que reúne 16 favelas, na Zona Portuária da cidade. Perto de lá descobriu o audiovisual na Escola de Artes Spectaculu. *Flor na lama* fez parte da Mostra Marco Universal, organizada por alunos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, no dia 30 de outubro de 2008.

O filme *5 vezes favela, agora por nós mesmos* (2009) é o único longametragem de nossa observação. O projeto idealizado pelo cineasta Cacá Diegues e sua sócia na Produtora Luz Mágica, Renata Magalhães, reúne cinco curtas roteirizados e realizados por jovens de favelas cariocas capacitados em oficinas ministradas por profissionais do mercado durante três meses, na sede da Rio

Filmes. Como, no momento de produção deste estudo, os cinco curtas estavam sendo realizados, fizemos um trabalho de campo durante todo o mês de julho de 2009, mês em que foram feitas as filmagens. Visitamos o set de gravação de um dos curtas na Cidade de Deus e entrevistamos jovens que participaram do projeto, os diretores dos curtas, a produtora executiva Tereza Gonzalez e o cineasta Cacá Diegues. *5 vezes favela, agora por nós mesmos* tem na equipe de produção uma aluna do curso de Cinema da PUC-Rio.

1.2. Organização da pesquisa

No segundo capítulo, observamos os múltiplos olhares sobre as favelas do Rio e, a partir deles, identificamos as vozes presentes quando os filmes tratam da apresentação deste universo por quem vive nele, por quem lucra com ele ou, ainda, por quem simplesmente se interessa por ele. Com *Estórias da Rocinha* identificamos que a voz do sujeito da experiência é apresentada em um texto sempre na primeira pessoa lido em *off* por uma voz feminina, que narra o imaginário das crianças que moram na favela retratados em desenhos feitos por elas. A montagem do documentário abre espaço para cenas do cotidiano da Rocinha que não foram roteirizadas, planejadas pelo diretor do filme. Já em *Para inglês ver*, o recurso da entrevista torna-se fundamental para que as lideranças comunitárias opinem sobre os impactos do turismo na favela na comunidade e na vida de seus moradores. O espectador é levado a acompanhar o *tour* da miséria e refletir sobre a realidade da favela, da mesma forma que ela é apresentada aos turistas. Neste exercício recorremos a mestres da sociologia como Berger e Lukmann (2008) e ainda, a autores contemporâneos como Lazzarato (2006), Negri e Hardt (2006). Com eles, amparamos o pensamento quanto à autorrepresentação no audiovisual produzido por moradores de favelas, dentro de um contexto de uma sociedade totalmente aberta às transformações propostas por avanços tecnológicos permanentes.

No terceiro capítulo, investigamos a capacitação audiovisual proposta por organizações não governamentais instaladas em favelas cariocas. O objetivo não foi avaliar o desempenho dessas instituições, mas, a partir do trabalho delas, pensar as contribuições para o aumento da visibilidade comunitária. Com Paiva

pensamos o conceito de comunidade não mais com o peso das tradições e valores de um grupo, mas como uma forma do indivíduo sobreviver às mazelas do lugar onde vive. Para compreender como a apropriação de ferramentas tecnológicas pelos moradores de favelas possibilita a produção audiovisual como um poderoso dispositivo de saber e poder, nossa pesquisa observou *Cidade do Pan* (2007). Nesta etapa, recorreremos ao pensamento filosófico de Foucault (1966) e outros autores, como Parente (2007).

O quarto capítulo da pesquisa trata diretamente da autorrepresentação. Com os filmes *Sou quem Sou*, da CUFA, *Tente Outra Vez*, do Núcleo de Audiovisual da CUFA/CDD, e *Flor na lama*, da Spectacullu, pensamos a representação audiovisual da comunidade, o novo autor-narrador-personagem e a construção do “Eu Social”. As apropriações dos conceitos de identidade cultural de Hall (2004) e *self* pontual de Taylor (2005) serão o ponto de partida para alcançar um caminho coerente dentro do nosso pensamento da formulação de uma identidade heterotópica, calcada no conceito de heterotopia formulado por Foucault no prefácio do livro *As palavras e as coisas* (1966). Ao escrever sobre um texto do escritor Jorge Luiz Borges, que fala sobre uma enciclopédia chinesa, Foucault apresenta a possibilidade de refletir sobre os fragmentos de outras ordens possíveis, que estão além da classificação estabelecida pelo ocidente. Estão além das utopias que impregnam as palavras.

“As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruínam a «sintaxe», e não apenas a que constrói as frases mas também a que, embora menos manifesta, faz «manter em conjunto» (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. É por isso que as utopias permitem as fábulas e os discursos: elas situam-se na própria linha da linguagem, na dimensão fundamental da fábula: as heterotopias (como as que as encontram tão frequentemente em Borges) dessecam o assunto, detêm as palavras sobre si mesmas, contestam, desde a sua raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem os mitos e tornam estéril o lirismo das frases” (Foucault, 1966, p. 6).

No texto *Outros Espaços* (1967), Foucault organiza seu pensamento quanto ao conceito de heterotopia, relacionando-o ao acontecimento simultâneo, à justaposição, ao lado a lado, à criação de espaços múltiplos. O autor acredita que existam lugares que, mesmo sendo diferentes daqueles em que o indivíduo se

reflete, dos quais ele fala, fornecem uma espécie de “experiência mista” (2006, p. 415). Em suma, parece-nos que, ao pensar os sujeitos no século XX, precocemente, Foucault antecipou o que as tecnologias e, principalmente, a internet reservariam para os sujeitos no século XXI.

No capítulo cinco, a partir do filme *5 vezes favela, agora por nós mesmos* e das entrevistas feitas com diretores dos curtas, com o cineasta Cacá Diegues e com a produtora Tereza Gonzalez, pensamos a chegada ao mercado de um novo profissional de cinema que não quer ser rotulado como cineasta de periferia, e sim apenas cineasta. O “cinema de periferia” faz parte da traje(his)tória desses profissionais, mas eles aspiram contar todos os tipos de histórias. A pedagogia do oprimido de Paulo Freire (1970) serve de base para a reflexão sobre o pressuposto de uma alfabetização audiovisual levantado por Cacá Diegues.

No último capítulo geramos algumas conclusões e entre elas, propomos pensar a formação acadêmica popular, integrando efetivamente o asfalto à favela, ou seja, integrando a academia aos cursos ministrados dentro das comunidades. Desta forma apresentamos uma alternativa que atenda a anseios como o do ex-coordenador do Núcleo de Audiovisual da CUFA / CDD, Anderson Luiz Alves de Oliveira, conhecido como Quak: “É preciso que as ações tenham continuidade, para irem além de práticas e discursos assistencialistas”. Quak foi auxiliar técnico do Departamento de Comunicação da PUC-Rio durante cinco anos. Enquanto circulou pelo o universo acadêmico como funcionário, frequentou, também, “aulas de cinco minutos” dos cursos de jornalismo, publicidade e cinema. Toda vez que um professor o chamava para resolver qualquer problema no equipamento instalado na sala de aula, ele resolvia o problema e permanecia na sala, aproveitando para absorver o conteúdo que estava sendo oferecido aos alunos. O que aprendeu; os contatos que fez; a experiência que teve, enfim, levou tudo para a Cidade de Deus, como um multiplicador. Sem o diploma formal, mas com uma pequena bagagem que ajudou a fundar o primeiro CAV da CUFA, que depois virou modelo para a criação de outros que estão espalhados pelo Brasil. A existência de uma universidade popular permitiria a criação de uma grade curricular heterotópica. Construída por profissionais do mercado, como Cacá Diegues, da academia, como o professor Mariani, e da favela, como Anderson Quak, ela percorreria todos os espaços, saberes e valores desses sujeitos heterotópicos da contemporaneidade.