

2 Múltiplos Olhares

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio. A primeira mensagem do porteiro foi: "Meu Deus!" A segunda: "O que vocês querem?" ou "Qual apartamento?" Ou "Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?" "Estamos fazendo um filme", respondemos.

Caroline argumentou: "Um documentário". Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto. "Estamos filmando".

Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia-a-dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar. O prédio tem gerente de banco, médico, advogado. Menos o síndico. O síndico nunca está.

- De onde vocês são?

- Do Morro do Pavão.

- Vamos gravar um longa-metragem.

- Metra o quê?

Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordeste é homem. Porteiro é homem ou não é homem? Caroline dialogou: "A idéia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador."

O porteiro: "Entrar num apartamento?"

O porteiro: "Não".

O pensamento: "Tô fodido."

A idéia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.

Foi assim que comprei uma câmara de terceira mão, marcamos, ensaiamos uns dias. Imagens exclusivas, colhidas na vida da classe média...

(Trecho do conto Solar dos Príncipes, Freire, 2005)

O conto de Marcelino Freire suscita uma situação que está longe de ser normal no Brasil: o morador de favela fazer um documentário sobre uma família de classe média. A equipe imaginária de Freire representa uma fatia da população que herdou uma condição de vida que persiste há mais de um século. As desigualdades socioeconômicas no Brasil estão escritas na lógica da ocupação espacial dos territórios urbanos das principais cidades do país. As populações mais pobres se concentram em comunidades afetadas pela falta de estruturas básicas como saneamento, pavimentação, iluminação pública, áreas de lazer e limpeza urbana e, também, pela baixa qualidade da educação, saúde, segurança e lazer. Só na cidade do Rio de Janeiro, em 2009, foram relacionadas 968 favelas. Entre 1999 e 2008, houve uma expansão de 7% na área da cidade ocupada por favelas, um aumento de 3 milhões de metros quadrados, o equivalente ao bairro de

Ipanema inteiro¹. O primeiro levantamento sobre favelas realizado no Rio, em 1948, pela prefeitura da cidade, apontou a existência de 109 delas, com 138.837 moradores².

Diz-se que o termo favela nasceu durante a Guerra de Canudos, no sertão baiano, quando uma cidadela foi construída junto a um morro que era coberto por uma planta rasteira chamada favela. Em 1897, os soldados que foram lutar na região voltaram para o Rio de Janeiro; sem recursos, sem receber seus soldos, eles se instalaram no Morro da Providência em casas improvisadas, junto a outros desempregados, e passaram a chamar o lugar de Morro da Favela. De acordo com o extenso levantamento analítico encontrado no livro catálogo *Pensando as favelas do Rio de Janeiro – 1906 – 2000* (Medeiros & Valladares, 2003), a história contada pelos veteranos de Canudos vigora na literatura acadêmica como elemento fundamental para o mito de origem das favelas cariocas. O estudo resgata 668 referências bibliográficas que ao longo de cem anos trataram do tema favela. Deste total, foram identificados 69 trabalhos focados nos aspectos históricos das favelas. Além de Canudos, esses estudos também se referem à reforma urbana promovida na cidade pelo prefeito Pereira Passos entre 1902 e 1906, que é vista como o primeiro surto dos aglomerados em favelas, e os anos 1940, considerados pelos acadêmicos como o “momento de aceleração da favelização” (idem, p. 20).

As favelas são também chamadas de comunidades, mesmo que muitas vezes sejam formadas por imigrantes, que deixaram para trás suas tradições, deixaram de ter valor dentro de um grupo social e perderam antigos valores em um mundo muitas vezes pautado pelo consumo e pelo mercado, pela competição no lugar da cooperação. Paiva (2003) afirma que o conceito de comunidade tornou-se útil à proposta de colocar em evidência contradições entre sistema econômico e desenvolvimento social. De acordo com a pesquisadora, a apreensão do conceito sob esta ótica, no entanto, não é o suficiente. É preciso conceituar comunidade como base do desejo do indivíduo de ter “êxito no drama

1 Os dados são do texto “Evolução da população de favelas do Rio de Janeiro”, CEZAR, Paulo Bastos, Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos (IPP), 2009. Disponível em: http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/resulta_amz.asp?painel_final=2403

2 Favelas cariocas: a cidade e os morros, assinada por Flávia Ribeiro, disponível em <http://historia.abril.com.br/politica/favelas-cariocas-cidade-morros-435499.shtml>

da existência” (Paiva, 2003, p. 36). Uma percepção que se afirma ao ouvir moradores de grandes favelas, como a Rocinha:

“A solidariedade na favela é por necessidade, não é porque as pessoas são legais e solidárias. É para você conseguir sobreviver naquele ambiente. É a forma que você encontra de sobreviver. Pensa: um monte de gente amontoada, passando uma série de necessidades. Ou elas são solidárias ou elas não conseguem sobreviver. Não é porque elas são legais. É necessidade de sobrevivência” (Sheila Santos, moradora da Rocinha)³

E a população de favelas não para de crescer. Em 2009, um censo realizado na Favela da Rocinha, em São Conrado, pela Secretaria de Estado da Casa Civil, contabilizou 100.818 habitantes, sendo 51,5% mulheres e 48,5% homens. O último raio-X feito na comunidade pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2000, havia levantado o total de 56 mil moradores.⁴ O crescimento da população na favela é apenas um dos dados levantados pelo estudo, feito com intuito de orientar o governo do Estado na hora de investir R\$ 25 milhões em programas sociais visando melhorias na Rocinha. Para a nossa pesquisa, no entanto, o censo torna possível entender os múltiplos olhares voltados para as favelas de uma forma geral. Elas estão em foco no mundo acadêmico e nos mercados de notícias, entretenimento e até turístico, porque elas reúnem de forma desordenada “grupos etnicamente constituídos das mesmas misturas” que habitam o asfalto (Habert, 2009). Neste caso, serão capazes de driblar a pressuposta invisibilidade, adaptando-se à dinâmica do mundo moderno.

Explicando melhor, as favelas cresceram e seus moradores, voluntária ou involuntariamente, desenvolveram estratégias sociais e econômicas que acabaram por promover uma verdadeira transformação no espaço inicialmente vinculado ao modelo de vida rural. Hoje, elas estão entranhadas nos grandes centros urbanos, se impondo e atraindo aqueles que por vezes insistiam em fingir que elas não existiam e que seus habitantes deveriam permanecer às margens das oportunidades de promoção socioeconômica. Depois de deixarem de lado a

³ Em entrevista concedida para esta dissertação na produtora Luz Mágica, em 16/07/2009.

⁴ O Censo realizado pelo IBGE em 2000 pode ser acessado no site do Instituto: [www. IBGE.gov.br](http://www.ibge.gov.br). Já o link para acessar e baixar o documento *Complexo da Rocinha, Rio de Janeiro – Relatório final* está disponível em: http://observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?id_content=591

referência romântica que norteou o olhar de seus observadores, de que no morro vivia-se mal, mas havia uma felicidade que era entoada, principalmente, em sambas, os moradores da favela parecem decretar o fim do que o jornalista e escritor Zuenir Ventura (2000) denominou de cidade partida. O jornalista se referia às consequências da exclusão que afetou as cidades pela emigração a partir do campo e pela formação de favelas. Agora, elas fazem parte da cidade sem rótulos e seus moradores começaram um movimento para inserção no mercado de trabalho.

Por outro lado, na ânsia de discutir este novo processo de transformação das favelas, surgiram novos olhares sobre elas. Assim como a maioria das favelas do país, as do Rio de Janeiro se tornaram alvo de estudos acadêmicos e produções cinematográficas, por exemplo, que visam, na maioria das vezes, entender a violência urbana gerada, principalmente, pelo tráfico de drogas. Elas também são as estrelas dos telejornais que, com frequência, retratam a miséria e a violência com sensacionalismo. As favelas entraram também para o circuito turístico da cidade mundialmente conhecida como maravilhosa. Com a construção deste cenário, nos acostumamos a ler ou assistir a história dos moradores dessas favelas a partir do olhar de quem, exceto raríssimas exceções, nunca viveu em uma delas. É partir destes múltiplos olhares que propomos iniciar nosso estudo.

2.1. Histórias da Rocinha

O filme *Estórias da Rocinha* (1982), roteirizado e dirigido pelo cineasta José Mariani, reúne, em 12min23seg, oito histórias sobre cotidiano dos moradores da Favela da Rocinha, na Zona Sul do Rio de Janeiro, intercalando os desenhos feitos por um grupo de crianças para uma pesquisa realizada pela antropóloga Lígia Segala, na década de 70, com cenas filmadas nas vielas da favela por uma equipe de profissionais da Andaluz Produções. A edição não indica quando uma história termina e outra começa e, desta forma, expõe ao espectador um cruzamento de relatos, expressões mais íntimas dos ganhos e desejos dessas crianças, que, na época, dificilmente chegavam ao asfalto.

Logo no início do documentário, ouvimos vozes de crianças ao fundo, que nos levam a uma imersão neste mundo infantil dos pés descalços que jogam bolinhas de gude no chão de terra batida das vielas da favela, mas também das mãos pequenas que lavam roupa em um tanque de cimento. A narração em *off*, feita por uma voz feminina, nos causa um estranhamento necessário, já que o filme é um documentário, que se apropria da visão de mundo desenhada por crianças e dá um tratamento poético, abstraindo e estilizando como uma ficção.

A voz *off*, que conduz o documentário sem se instalar em um só personagem, mas sim em vários, nos permite ultrapassar os limites enquadrados na cena para reafirmar a homogeneidade do espaço representado (Doane, in 2003, p.462). Temos a favela e todas as características do modo de vida de seus moradores envelopadas pelo aconchego da voz feminina ao invés da autoridade da voz masculina, patriarcal. Ela generaliza a cena e, ao mesmo tempo, retira da locução o peso da verdade do tom de discurso oratório como nos acostumamos a ouvir nos noticiários de televisão (Nichols, 2007, p. 83).

Na primeira das oito histórias há uma intervenção do cineasta, que amplia e aprofunda o que a criança colocou em seu desenho. Percebemos que, ao mesclar imagens de uma casa da favela com as do desenho, o documentário nos faz acompanhar uma história que poderia ser de qualquer criança que vive na favela.

“Minha casa é de tábua. Tem uma casa de tijolo, em cima da minha casa, que não tem coluna e vai cair. Esse sol é porque está de tarde e o sol está na janela. Esse azul é um tapete, para quando a gente sair limpar o pé. Isso em cima da porta é um fogão com panela. Minha mãe está dentro de casa. Ela está cozinhando na panela: ovo, feijão, arroz, carne. Meu pai não está aqui, porque só chega de noite. Eu estou abrindo a porta. [uma longa panorâmica⁵ mostra o único cômodo da casa]. Esse é o umbigo da minha mãe. [a cena mostra a mãe cozinhando e vai fechando na panela, que, ao contrário do que é narrado, está vazia]. (Trecho do filme *Estórias da Rocinha*, Mariani, 1982)

A cena transcrita acima expõe a sutileza do cineasta, que, como um observador que quer mostrar aos outros uma realidade que caminha pela interior da casa de um cômodo e revela um ambiente de capricho e pobreza. A câmera caminha lentamente e mostra uma cama de casal arrumada, com lençol esticado, ao fundo um berço coberto de roupas, como um armário aberto, e a mãe no fogão

⁵ Movimento de câmera a partir de uma posição fixa.

cozinhando. Uma cena familiar, que se esconde no imaginário de uma criança que tem o lar e a mãe como base, mas que denuncia a falta sempre de algo: do pai ausente ou da comida que é pouca. Uma situação confirmada na Pesquisa Nacional por Amostra Domiciliar (PNAD), divulgada pelo IBGE em 2009. De acordo com os dados do levantamento, entre 1998 e 2008 cresceu o número de mulheres responsáveis pelo sustento da família: em dez anos, o percentual de mulheres nesta condição passou de 25,9% para 34,9%⁶.

Para compreender os resultados da observação de Mariani, lembremos aqui a definição de Kieslowski sobre o filme documentário, na tradução apresentada pelo documentarista Eduardo Scorel em aula para uma turma de Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio e graduandos em Cinema da mesma Universidade⁷: “O filme documentário não fala do autor, ele fala do mundo e dos homens do ponto de vista do autor. Seu valor é tributário da pertinência, da expressividade, da limpidez do seu olhar.” O diretor, observador, atua permanentemente com um filtro subjetivo que o auxilia na tarefa de refletir sobre o acontecimento captado pela câmera. Desta forma, quanto mais informação ele tem sobre a realidade que deseja expor, sua observação se torna vigilante em busca de elementos narrativos que lhe permitam documentar com mais eficácia. Tendo em mente esta concepção da observação no documentário, vemos as histórias que não estavam nos desenhos das crianças, mas nas velas da Rocinha durante as filmagens e que não passaram despercebidas pelo cineasta. A cena da mulher maluca, que xinga, dança e é motivo de chacota para as crianças, surge do inesperado como uma oportunidade de apresentar alguns aspectos da cultura brasileira como a capoeira e a macumba. A sequência que mostra um despacho montado em uma clareira de terra cercada de árvores pode ser tomada como sugestão ao espectador de que a macumba faz parte do cotidiano dos moradores da Rocinha. Percebe-se que, com o mesmo intuito, o cineasta desce o morro para mostrar as crianças vendendo tomate nos sinais de trânsito e lavando roupa na beirada da rua, na entrada do Túnel Zuzu Angel, em São Conrado.

⁶ A PNAD 2009 pode está disponível em:

http://observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?id_content=591

⁷ Curso Impasses da Observação no cinema documentário: sobrevivência ou exaustão, ministrado por Eduardo Scorel nos meses de outubro e novembro de 2009.

As desigualdades sociais estão no cerne do documentário de forma instigante, na medida em que este provoca um deslocamento do espectador que assiste, na tela, ao relato de uma parcela da sociedade que, apesar da pouca idade, parece entender o que acontece com ela. Um grupo de crianças que interpreta o seu cotidiano não com demagogia, mas, pode-se supor, até com certa maturidade. Com um esclarecimento necessário para o crescimento como cidadão. A penúltima estória, *Lixeira*, de Antero José de Souza, Rogéria Rodrigues, Renato Ramos Freitas e Sandro Fabiano da Silva, torna mais evidente a realidade de quem vive cercado de lixo e que dele, muitas vezes, tira o que comer.

A montagem da obra audiovisual é sempre resultado de uma posição que define uma situação nos moldes de percepção de quem monta, ou seja, o cineasta. *Estórias da Rocinha* nos leva a pensar a infância nas favelas e apresenta relatos que reforçam o que os estudos recentes das ciências sociais tentam desmistificar, o pré-determinado. Não é porque as crianças nasceram e cresceram em comunidades populares, que estão com seus destinos traçados, determinados. Elas estão sujeitas a acontecimentos, fatos e contatos com outros sujeitos que lhes permitiram construir e reconstruir, enfim, dar sequência às suas vidas. Fazemos esta leitura da situação atrelada ao pensamento de Lazzarato (2006) quanto à filosofia do acontecimento proposta por Deleuze (1925–1995) como uma produtora de desenvolvimento. De acordo com o sociólogo e filósofo italiano, radicado na França, é o acontecimento que permite a continuação do mundo e da subjetividade (Lazzarato, 2006, p. 17).

É importante lembrar que, ao abraçar a filosofia do acontecimento, Lazzarato está calcado nas novas formas de produção inseridas no sistema capitalista contemporâneo e na multiplicidade de relações estabelecidas, principalmente, pela internet. Apoiado nas idéias de Deleuze, o autor nos ensina que há duas formas de pensar e praticar o possível, o que está por vir na vida: o par conceitual possível/realização, que invoca o pré-determinado, e o par conceitual criação de possíveis/atualização, que rompe com as alternativas pré-concebidas e nos apresenta o possível como produção do novo.

“se pensamos na possibilidade dentro do regime de criação de possíveis e de sua atualização, o possível não mais orienta o pensamento e a ação de acordo com alternativas preconcebidas, do tipo ou/ou: capitalista ou trabalhadores; homem ou mulher; trabalho ou lazer etc.; trata-se de um possível que ainda precisa ser criado.

E nesse novo “campo de possíveis”, que traz consigo uma nova distribuição de potencialidades, desloca as oposições binárias e expressa novas possibilidades de vida” (ibid, 2006, p.18).

A última história do documentário *Estórias de Rocinha, Escola*, de certa forma aponta o que nossa pesquisa investiga: a criação de possíveis a partir da produção audiovisual por uma parcela dos jovens que vivem nas favelas e que está disposta a romper com o pré-determinado e demarcar seu espaço na sociedade. Ela termina com uma frase dita em *off*: “Eu fiz eu. Eu vou para escola estudar”. Neste *grand finale* pode-se ler a mensagem de que é na educação que se formata a construção do eu social. Seguiremos o rastro deste pensamento ao longo da pesquisa para identificar as ferramentas efetivamente usadas pelos jovens na apresentação do eu social no audiovisual.

2.2. Para inglês ver

O curta *Para Inglês Ver* (2008), que tem a supervisão do cineasta e professor do curso de Cinema da PUC-Rio José Mariani, é resultado de uma investida feita por um grupo de universitários que, como adiantamos no capítulo anterior, tem histórias de vidas distintas: um é paulista, a outra, carioca e o terceiro, nascido e criado na Região dos Lagos do estado e atual morador de uma comunidade carente vizinha à Universidade. O filme apresenta uma das novidades do turismo no Rio de Janeiro: o *tour* na favela. É o turismo exótico, como indica a camiseta amarela com os dizeres “*Exotic Tour*” e a marca d’água do mapa do Brasil em verde, usada por uma das guias que acompanha um grupo de turistas entre as vielas de uma das maiores favelas da América Latina, a Rocinha.

O filme é todo rodado com a câmera na mão, que por vezes treme, corta a cabeça do entrevistado ou perde o foco da imagem, sem culpa e, principalmente, sem prejudicar a obra. O que interessa não é a estética, mas a informação e as questões sociais e políticas que se apresentam no documentário. Ele é conduzido por olhares múltiplos, com vozes múltiplas e falas diferenciadas sobre as mazelas existentes na favela. São olhares múltiplos porque não são só os dos produtores do documentário (cinegrafista e entrevistador), mas também os dos guias (o que mora em Ipanema e a que vive na Rocinha), dos turistas (brasileiros e estrangeiros), dos moradores e de seus representantes no cenário político. São relatos diversificados,

que não falam a mesma coisa e nem do mesmo modo, mas denunciam um *voyeurismo* autorizado e compartilhado. Autorizado por quem vive na favela e compartilhado por entrevistados e espectadores.

Na abertura de *Para inglês ver*, um recurso técnico colore detalhes das imagens da cidade em preto e branco que invadem a tela acompanhadas de um som que incomoda e só é interrompido pelo som ambiente, o som da rua, quando, depois de um longo *fade* em preto, aparece na tela a imagem de um Jeep Tour, carro usado para levar turistas pelas ruas da cidade e também pelas vielas das favelas. O espectador assiste à saída de um casal de turistas acompanhado por um guia em direção à Rocinha. Ouve-se uma voz em *off*. É o guia que avisa aos turistas: “Eles vão sorrir e dizer bom dia para vocês”. O cinegrafista/observador oscila entre enquadrar o guia e/ou o casal, o que sinaliza que a construção do documentário que o espectador irá assistir não segue um roteiro próprio, mas sim o que foi elaborado pela empresa de turismo. O entrevistador, que não aparece em momento algum do filme e fala inglês fluentemente, pergunta aos turistas, um banqueiro inglês e uma professora do Uzbequistão, ambos moradores de Londres, sobre o interesse deles em conhecer uma favela. “Descobrir”, respondem. Nesse momento o título do filme surge na tela preta e em seguida desfoca e desaparece por completo. “Favela não é um tour. Nós gostamos de chamar a favela de experiência social”, completa o guia, que é morador de Ipanema, bairro nobre da Zona Sul do Rio. E ele ainda comenta que “é impressionante a quantidade de pais que trazem as crianças para ver a favela, para ser mais agradecido à vida”. Há na afirmação do guia um sentimento soberano de quem está prestes a realizar uma ação nobre: apresentar o cotidiano de quem vive na favela para os afortunados turistas estrangeiros.

Vamos abrir um parêntese aqui para definir que conceito de experiência social consideraremos em nosso trabalho. Se tomarmos o conceito experiência definido por Kant como “um conhecimento empírico, isto é, um conhecimento que determina objetos por percepções” (apud Japiassú & Marcondes, 1996, p. 96), uma “experiência social” acarretaria a experimentação de situações, uma vivência e não uma observação. Se buscarmos a noção de experiência social proposta por Dubet (1994) nos moldes referendados por Silva no artigo *O conceito da experiência social em François Dubet: Possibilidades analíticas* (2009), veremos que o conceito serve como ferramenta antropológica para a compreensão das

ações elaboradas pelos indivíduos, ou seja, os papéis assumidos pelo indivíduo nas relações estabelecidas na vida em sociedade. Uma leitura que também pode ser feita na noção de “interação social” encontrada no estudo em que Berger & Luckmann (1996) elaboram a importância da sociologia do conhecimento a partir do cotidiano das pessoas para a compreensão da construção social da realidade. Comprendemos a "experiência social" anunciada pelo guia do favela *tour*, portanto, como a "interação social" proveniente de uma comunicação face a face com o outro, uma experiência importante para a compreensão e conhecimento da realidade do outro, daquele que não que não faz parte do seu cotidiano. "Na situação face a face o outro é plenamente real" (Berger & Luckmann, 2008, p. 47). Veremos mais a frente, entretanto, que para a pesquisa que se faz, o conceito winnicottiano de experiência cultural amplia o entendimento do conceito de experiência social. Winnicott defende que a brincadeira, a criatividade são necessárias para crescimento das crianças e dos adolescentes.

Voltemos ao curta. Do asfalto, a câmera parte para o alto da favela e mostra o emaranhado de fios e cabos que levam energia e TV por assinatura à população local. Em *off*, ouve-se que a favela é um aglomerado de tudo, sem regras, sem assistência dos governos, e que a associação de moradores da favela funciona como uma ponte entre o cidadão da favela e o Estado. Uma vez dentro da favela, ouve-se o depoimento de Xaolin, secretário geral da Associação de Moradores da Rocinha. Em um primeiro momento, a voz de Xaolin soa como a de um locutor que entoa o saber generalizante, mas logo percebemos que ele é também um locutor auxiliar, que tem autoridade para falar. Assiste-se também ao depoimento de Arley Macedo, fundador da TV Tagarela, uma importante TV comunitária da Rocinha, que denuncia que filmes como *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* e *174* são panfletos do turismo da miséria. O relato dos dois gera uma tensão quanto aos objetivos e consequências do circuito turístico realizado por estrangeiros e, de certa forma, marca uma posição das lideranças da comunidade no que diz respeito às penetrações políticas e midiáticas. Neste trecho do curta pode-se fazer uma reflexão das tensões entre o turismo da miséria e a interação social que se estabelece entre os turistas e os moradores da favela.

O empenho de Jaguaribe (2007) em compreender os favela *tours* auxilia na conceituação do turismo da miséria que, paradoxalmente, é comercializado como “experiência social”. A autora identificou o *tour* da pobreza como uma forma

alternativa singular das autoridades da cidade do Rio de Janeiro para expor as favelas como “realidade e não como mitos”. Neste esforço, segundo Jaguaribe, as excursões turísticas “visam mitigar a pobreza, violência e precariedade ao enfatizar como as favelas abrigam uma comunidade orgânica que consegue superar suas adversidades” (2007, p. 138/139). A “pseudo” interação social proposta pelo guia faz parte da estratégia das autoridades competentes em admitir que as favelas façam parte da cidade, eximindo-se, portanto, de alguma forma da cobrança quanto à existência delas. Em outras palavras, o turismo da miséria resgata a favela como uma “comunidade autêntica” (idem, p.126) para justificar como singular a desordem social existente na cidade mundialmente conhecida pela beleza de suas praias e de seus moradores.

Parece-nos interessante, mais uma vez, ressaltar que o documentário é conduzido da mesma forma que a favela é apresentada aos olhares de estrangeiros. A costura da obra é feita com o relato da guia que percorre a Rocinha – favela onde nasceu, cresceu e vive até hoje – apontando suas fragilidades com um estranho bom humor. A guia do filme, nativa daquele lugar, apresenta aos “gringos” o jeitinho carioca de viver em um ambiente visto pelos próprios como, por que não dizer, inóspito. No momento do *tour*, ela cria um distanciamento do próprio lugar onde vive, para apresentá-lo.

No confronto entre o turismo da miséria e a interação social, o turista se torna exótico para quem o observa arregalar os olhos, fotografar e ser fotografado tendo ao fundo a miséria do outro. Um jovem americano, ao ser questionado pelo entrevistador da equipe de produção do curta por que decidiu ver a favela, comenta que a pobreza “é um grande problema e se você está aqui [no Rio de Janeiro], deve ver isso”. Mais adiante, admite o que esperava ver ao longo do *tour* pela Rocinha: “Muito assalto, prostituição, uso de drogas, e eu pensei que iria ver muitas crianças pedindo dinheiro, mas até agora está tranquilo”. A tranquilidade apresentada ao visitante não é a que frequentemente estampa as páginas, tanto da imprensa nacional como internacional, daí o espanto do turista; mas quando ele diz “até agora está tranquilo”, deixa transparecer de alguma forma uma insegurança que a proximidade com o real promove. Uma insegurança que o fascina, que Jaguaribe (2007) chamou de “voyeurismo protegido”:

“O real da *Favela Tour* é o real do espetáculo não porque o *tour* camufle ou mitifique a pobreza, mas porque a relação entre o cenário favelado e o turista é inevitavelmente uma relação de voyeurismo protegido. O glamour da favela consiste na sua aparição como o “real” sem enfeites que depende, por sua vez, da verossimilhança realista de sua apresentação” (Jaguaribe, 2007, p.147).

A observação de Jaguaribe é pertinente e sustenta nossa percepção quanto ao objetivo velado do curta: uma reflexão sobre as condições do palco onde o espetáculo onde é montado, a favela, e como os personagens principais, os moradores, são tratados e apresentados como coadjuvantes. Quem promove o *tour*, assim como quem o faz, não tem o intuito de promover uma melhoria nas condições de vida na favela, mas sim o simples desejo de observar e proporcionar o que o guia chama de “experiência social”. A ineficácia do projeto se traduz nas entrevistas finais. Aos 14 minutos e 34 segundos, o depoimento do turista britânico abre uma questão: a quem interessa esse *tour*? O turista enumera as mazelas a que assistiu e, por fim, diz que eles são felizes e têm companheirismo como forma de ajudar a sobreviver. Ele afirma que ele não viu um sofrimento, uma inveja dos mais ricos, um desejo de viver melhor, mas que devem existir, porque “não é fácil viver ali [na favela]”. O turista diz, ainda, que não entende como os moradores se sentem ao ver estrangeiros entrando na favela. A última entrevista do documentário, com o jornalista Itamar Silva, coordenador do Ibase (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas), serve como resposta ao turista.

“Eu tive toda a minha infância vendo filme de Tarzan. A imagem do Jeep me remete sempre à imagem do Tarzan e aqueles europeus entrando na África no Jeep, com uma bermudinha caqui com coletezinhos, mil máquinas fotográficas, e olhando para aqueles seres humanos, aqueles africanos, da mesma forma como eles olhavam para os animais, os macacos. O desconhecimento, a ignorância era a mesma. A curiosidade também e o tratamento também. Toda vez que eu vejo um jeep subindo uma favela, vejo aquelas pessoas sentadas ali, de imediato me vem essa imagem. Então, eu não consigo admitir esse olhar. Esse olhar estereotipado que acaba reforçando essa coisa de que favelado é algo meio estranho, é diferente do cidadão que circula pelas ruas do Rio de Janeiro. Só porque ele está circulando em outro território da cidade.” (Itamar Silva, in *Para Inglês Ver*, 2008).

O jornalista condena o *tour* na favela e o tratamento dado ao seu morador, ao estereótipo desse cidadão como excluído, solidário e exótico. Através do relato de Itamar, do Ibase, de Xiaolin, da associação de moradores, e de Arley, da TV Tagarela, *Para Inglês Ver* organiza politicamente as vozes dos moradores da

Rocinha. O filme percorre a favela e retira dela o mesmo que os turistas que pagaram pelo passeio guiado, ou seja, não há uma troca efetiva, seja essa troca de valores culturais ou não. Existe uma exposição, que nos parece totalmente intencional, da invasão do privado, que, apesar de autorizada, é improdutiva para os moradores da favela. Há no tour a manutenção da apresentação destes cidadãos como coitados, porque vivem em condições precárias, mas, ao mesmo tempo, de alguma forma felizes e conformados com a situação. Como a observação feita pelo cinegrafista se limita a acompanhar o tour, sem dirigi-lo, ela precisa ser interrompida pelas entrevistas já citadas, para que o documentário dê voz aos representantes comunitários.

2.3. Múltiplas intervenções

Estórias da Rocinha e Para inglês ver apresentam múltiplos olhares sobre uma mesma realidade. No primeiro, o cineasta se apropria do imaginário de crianças da favela. No segundo, um morador de comunidade integra equipe de aspirantes a cineastas. O estudo, o aprendizado, o conhecimento, a capacitação aparecem, desta forma, como ferramentas fundamentais no processo de formação de cidadãos e uma consequente e almejada transformação das favelas. Quando pensamos especificamente na utilização do audiovisual como ferramenta presente no processo desta transformação, não é diferente: é preciso capacitação.

“Eu fiz eu. Eu vou para escola estudar”. A frase dita em *off*, que está na última cena do último curta de *Estórias da Rocinha, Escola*, em um único *take* em plano aberto da escola, resume bem o que pretendemos de forma mais específica nesta pesquisa: apresentar a capacitação em audiovisual para a comunidade como uma importante ferramenta para que ela possa se autorrepresentar; não só deixar a invisibilidade, mas construir o seu “eu social” livre do estereótipo do pobre favelado excluído. Ela encerra o filme de Mariani e possibilita o início de nosso raciocínio. Investigamos a trajetória dos jovens moradores de favelas para a construção do “eu social” por meio do uso do audiovisual. Os moradores da favela deixam de ser personagem da representação para autor e sujeito da representação. Uma passagem que exige ajustes pessoais menos utópicos e mais heterotópicos, ou seja, de maior coerência com os meios sociais em que vive e transita.

“Um segmento da personalidade objetiva-se em termos de tipificações socialmente válidas. Este segmento é o verdadeiro ‘eu social’, que é subjetivamente experimentado como distinto do eu em sua totalidade, chegando mesmo a defrontar-se com este” (Berger & Luckmann, 2008, p. 102)

Pensamos o “eu social” como ensinam os antropólogos Berger e Luckman e localizamos a importância do conhecimento adquirido pelo cidadão comum em seu cotidiano para compreender a apresentação do que, para ele, é real. Para os autores citados, todas as tipificações ou, se preferir, todos os papéis, como denominou Goffman (1959), utilizados para dar visibilidade e possibilitar que os homens interajam, são instituições aceitas pela sociedade. Desta forma, tomando o “eu social” como o que estabelece o cidadão dentro do contexto em que vive, que explica a sua convivência com o outro, indagamos de que forma ocorre a passagem das ferramentas necessárias para a capacitação técnica em audiovisual do seletivo grupo produtor do audiovisual nacional para os sujeitos da experiência, os moradores de comunidades.

Entendemos a produção de periferia como uma experiência audiovisual que marca o início de um processo que pode vir a apresentar ao país novos profissionais para o mercado cinematográfico. O cineasta brasileiro Cacá Diegues, diretor de diversos filmes que tratam da realidade brasileira, como *Cinco Vezes Favela* (1961) e *Bye Bye Brasil* (1979), e, também, idealizador do projeto *5 vezes favela – agora por nós mesmos* (2009), do qual falaremos mais à frente, sinaliza que o mundo está vivendo uma “revolução audiovisual”⁸ e que, com ela, acontece uma verdadeira alfabetização audiovisual de todo o povo brasileiro. Concordamos com Diegues e entendemos que a apropriação e o uso do audiovisual pelos moradores de favelas dos grandes centros urbanos do país marcam três importantes momentos: visibilidade da comunidade, autorrepresentação e inserção no mercado de trabalho. Um caminho que só é possível pela capacitação profissional, iniciada para muitos em movimentos sociais, em escolas populares de audiovisual, e, para poucos, com o ingresso em cursos regulares de cinema.

É preciso saber para fazer. A partir desta premissa é possível também pensar que a capacitação audiovisual por esta parcela da população brasileira nos parece estar de acordo com o pensamento desenhado por Lazzarato em *As*

Revoluções do Capitalismo (2006). Segundo o autor, “um outro mundo é possível”, mas de alguma forma, não está mais vinculado à luta de classes e à tomada de poder, mas sim à experimentação e realização de possíveis. *Para Inglês ver* nos serve de exemplo. O curta produzido por jovens universitários, ao apresentar o favela *tour*, promove uma reflexão quanto ao turismo da miséria e a experiência social e encontra brechas para que as lideranças comunitárias da Rocinha opinem, questionem e sinalizem para que outras ações são possíveis para obtenção de uma melhor condição de vida. Todo o pensamento de Lazzarato acompanha o conceito de Império de Hardt e Negri (2006), que, de alguma forma, é revolucionário porque entende o capitalismo não mais como um modo de produção, mas como produção de mundos. Os autores tomam o Imperialismo como um modelo esgotado e apresentam o Império como o ordenamento global temporário.

“O Império faz referência, sobretudo, à nova forma de soberania que veio após a soberania do Estado-Nação, uma forma ilimitada de soberania que não conhece fronteiras ou então conhece somente fronteiras flexíveis” (2003, p. 116).

Admitindo esta nova realidade, compreendemos a inexistência de um poder soberano impenetrável, o que nos permite supor, assim como os autores acima citados, que não existem mais obstáculos pré-determinados que impeçam os jovens moradores de comunidades de circularem pelo mercado cinematográfico. Em outras palavras, aproximando este pensamento ao nosso objeto de estudo, vemos com a capacitação audiovisual da periferia um movimento de criação de possíveis vinculado à inserção no mercado de trabalho.

Dá a importância de se conceituar comunidade nos moldes propostos por Paiva (2003), como base do indivíduo de ter êxito em meio ao drama da existência. Com o audiovisual, o jovem morador de comunidade desenvolveu uma estratégia de olhar para o seu cotidiano, para os amores e solidariedade que os cercam e, também, para a violência e as mazelas da sobrevivência e transformar sua criatividade em produção. Abriu-se para ele um fenda no mercado de trabalho, um espaço sustentado pelo fato de ele ser de comunidade.

⁸ Expressão dita pelo cineasta em entrevista concedida na produtora Luz Mágica, em 03/07/2009.

Parece-nos importante, aqui, aprofundar outro conceito de Hartz e Negri, que inserem um olhar novo sobre os sujeitos da pós-modernidade, o de multidão. Segundo os autores, este conceito substitui o de povo, que faz uma média da população e a transforma em unidade, servindo como um produto de representação. “Em contraste com o conceito de povo, o de multidão é uma multiplicidade singular. O povo constitui um corpo social, a multidão não, é a carne da vida” (2003, p. 126). Ela põe em xeque a representação porque é múltipla, composta por sujeitos singulares e autônomos.

Voltando ao trabalho de Lazzarato, nele nos interessa a lógica do acontecimento. Para Lazzarato, “um acontecimento não é a solução de problemas, mas a abertura de possíveis.” (2006, p.13) Uma lógica que nos permite pensar o indivíduo como uma associação de coisas, fatos e pessoas, que vive um permanente agenciamento de acontecimentos. Lazzarato se ampara no devir de Deleuze e nas mônadas de Tarde para explicitar seu raciocínio, que afasta qualquer dualismo, ou seja, formalizações paralelas que indiquem um caminho concreto. A compreensão empreendida por Lazzarato sobre a obra de Tarde é de mônadas como tudo que constitui o mundo. “Cada mônada (não importa se inerte, viva ou humana) tem, em maior ou menor grau, forças “psíquicas” (desejo, crença, percepção, memória)” (Lazzarato, 2006, p. 17). Simplificando: tudo e todos vivem a se relacionar, agregando ou desprezando, por exemplo, valores, crenças e conhecimentos de outros.

No momento em que as comunidades populares entendem que é no encontro com o outro que as ferramentas do saber se manifestam, elas começam a se capacitar para registrar o seu imaginário, registrar sua traje(his)tória, a junção entre a trajetória e a história das comunidades populares. Como observa Certeau (1990) ao investigar a cultura popular brasileira, “uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhe o espaço” (1994, p.79). Certeau percebeu o que ele definiu como “trampolinagem”, tendo como referência a arte do saltimbanco em saltar do trampolim e conseguir modos de driblar os “contratos sociais” e criar. Certamente algumas experiências audiovisuais realizadas por moradores de favelas do Rio de Janeiro ajudam a aprofundar nosso pensamento nos capítulos seguintes.