

## 4 Identidade heterotópica

*“a construção das identidades é um processo que decorre no tempo, é dinâmico, transforma-se e se dá em múltiplos contextos socioculturais e níveis de realidade. Essas experiências, no entanto, não são indiferenciadas. Elas têm pesos, valores e significados específicos que precisam ser analisadas tendo como referência básica os pontos de vista e visões de mundo das categorias sociais consideradas”*  
(Gilberto Velho)<sup>1</sup>

A questão da identidade está no cerne dos estudos culturais que pensam os sujeitos da pós-modernidade há alguns anos. Conceitos como *self* pontual de Taylor (1989) e identidade cultural de Hall (1992) servem de base para a construção do pensamento desses teóricos com relação à construção do *eu* social. Uma concepção de identidade que já era apontada em trabalhos dos campos da antropologia e da sociologia como consequência natural de uma vida em sociedade, onde a interação social faz com que o indivíduo busque formas de se relacionar com o outro, reproduzindo o que no espelho social o torna mais atraente, interessante, aceitável, enfim, que lhe permita ser bem recebido por sua sociedade. Uma eterna preocupação do sujeito em construir um *eu* que contenha o que ele gostaria de ser, de ser visto pelos outros e como ele de fato se apresenta.

Hall (1992) destaca<sup>2</sup>, entretanto, que não há uma identidade fixa, mas sim uma celebração móvel construída de acordo com os contextos culturais que nos cercam. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (2004, p. 13). Não há, portanto, uma identidade fechada, mas sim um constante processo de identificação. Tornando mais claro, o indivíduo elabora um *eu* com elementos retirados do contexto social do qual ele faz parte. Sem esquecer, entretanto, que este processo é feito em camadas, o que permite a existência de um eu superficial.

---

<sup>1</sup> Juventudes, projetos e trajetórias na sociedade contemporânea, Velho, 2006, in Culturas jovens: novos mapas de afeto.

<sup>2</sup>Em *A identidade Cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall faz referência ao conceito elaborado por ele no texto “Minimal Selves”, in *Identity: The Real Me*. (Hall, Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987).

Na exteriorização encontramos a reprodução do convívio social, da comunicação com o outro, sem deixar de lado uma identidade primária, elaborada na infância, a partir do recebimento do conhecimento de uma realidade, um contexto social pré-estabelecido.

Taylor (1989) nos apresenta o conceito de “*self* pontual”, aquele que “nunca pode ser descrito sem referência aos que o cercam” (Taylor, 2005, p. 53). Desta forma o autor indica que o *self* estará sempre ligado a questões morais que têm a ver com a identidade daquilo e com aquilo que devemos ser. Taylor acredita que a elaboração deste *self* acontecerá a partir da união de valores internos a questões externas. Vemos que ele está ratificando o que Goffman já havia apontado em 1959, quando publicou *A representação do Eu na Vida Cotidiana*: “O eu é um produto de todos esses arranjos e em todas as suas partes traz as marcas dessa gênese.” (2007, p. 232). São arranjos, porque são interpretações feitas de improviso e adicionadas ao eu de acordo com os contextos econômico-social-cultural do indivíduo. Eles, os indivíduos, reproduzem o que a sociedade lhes oferece e em contrapartida, a sociedade consiste na reprodução das ações das pessoas (Nisbet, 1970, pg. 58). Desta forma acontece efetivamente uma interação social. São tantas definições, nomeações, que no fundo querem afirmar o que em 1996 os antropólogos Berger e Luckmann bem definiram:

“A identidade é um fenômeno que deriva da dialética entre um indivíduo e a sociedade. Os tipos de identidade, por outro lado, são produtos sociais *tout court*, elementos relativamente estáveis da realidade social objetiva.” (2008, p. 230)

A definição de identidade feita por Berger e Luckmann em *A construção social da realidade* nos ajuda a entender que, para pensar a construção do eu social a partir dos vídeos produzidos por jovens de comunidades populares, é preciso atentar para os arranjos sociais que são apresentados a eles objetivamente e como cada um se apropria individualmente deles, suas singularidades. Se entendemos que os jovens moradores de favelas estão permanentemente buscando mundos possíveis, estratégias de vida que os retirem de uma trajetória de vida pré-determinada, ou seja, que cada um possa elaborar o seu eu social livre de rótulos e estereótipos. Se entendemos, ainda, que esses jovens estão buscando a capacitação no audiovisual como ferramenta para uma consequente inserção no mercado de trabalho, nos interessa pensar neste momento como eles contarão suas próprias

histórias. Se eles querem narrar a si mesmo e ao outro e, também, buscam a capacitação profissional, de que forma esta interação social dá conta de mais um tipo de identidade: a heterotópica, que rompe com o previsível? Uma identidade que deriva de experiências culturais como, por exemplo, em cursos de capacitação em audiovisual formais ou informais, mas que de certa forma contem “elementos relativamente estáveis da realidade social objetiva” como disseram Berger & Luckmann.

A identidade heterotópica é consequência das relações estabelecidas em um mundo globalizado, onde a tecnologia e o espaço virtual colocam os indivíduos totalmente flexíveis. Seja territorialmente, seja socialmente. Os jovens nascidos e criados em favelas, que, até então, precisavam aprender um ofício para de alguma forma estar inseridos na sociedade, sem serem taxados de vagabundos ou aspirantes a bandidos, estão tendo a oportunidade de criar, fazer arte, produzir audiovisual. Uma experiência cultural que, de certa forma, era acessível com maior frequência, apenas, para as classes com mais poder aquisitivo da sociedade. Para o jovem de periferia, a possibilidade de usar o conhecimento e a criatividade como instrumento de produção o coloca em sintonia com esta nova realidade. Como pano de fundo desta capacitação profissional está a educação, a formação educacional. Como garante a editora de imagens do *making off* do filme *5 vezes favela – agora por nós mesmos* (2009), Sheyla Santos: “Quando você estuda você é um cidadão diferente”. Sheyla nasceu, cresceu e é moradora da favela da Rocinha. Ela cursou os ensinamentos fundamental e médio em escolas públicas, fez Jornalismo na PUC-Rio e, atualmente, cursa Cinema na mesma Universidade. Ela, assim como Wavá Novais, co-diretor de *Fonte de Renda*, um dos cinco episódios de *5 vezes favela – agora por nós mesmos* (2009), morador da Cidade de Deus e aluno da graduação em Cinema da Universidade Estácio de Sá, mesmo frequentando cursos formais, já participaram também de núcleos de produção audiovisual instalados em comunidade, Sheyla como professora de edição do CAV da CUFA/Cidade de Deus e Wavá, do Cinemaneiro. Segundo Wavá, o importante é explorar cada caminho aberto pelo conhecimento: “O estudo serve para potencializar, não para castrar a pessoa”.

Wavá e Sheyla fazem parte de um grupo de alunos que estão presentes cada vez mais dentro das instituições de ensino superior, públicas e privadas, do país. Com eles, chega às universidades uma nova demanda que já começa a ser

observada como fator de reflexão para o aprimoramento dos métodos de ensino e grades curriculares. Em sua dissertação sobre as conquistas e os desafios enfrentados por alunos do curso de Serviço Social da PUC-Rio oriundos de cursos de pré-comunitários e afrodescendentes, Almeida (2003) conclui que as universidades vivem um momento novo. Uma fase de alinhamento que dialogue eficazmente com este novo grupo de alunos multicultural, que frequenta cada vez mais as escolas de ensino superior.

#### 4.1.

#### **A experiência cultural e o adolescente *em* risco**

Na análise sobre a eficácia da experiência cultural na prevenção do abuso de drogas na adolescência feita por Mourão (2005), a psicologia do desenvolvimento emocional desenvolvida por D.W. Winnicott é o principal eixo teórico absorvido para pensar a redução dos danos aos adolescentes. A teoria winnicottiana, segundo a pesquisadora, sustenta-se na necessidade de um acompanhamento contínuo das fases do desenvolvimento do indivíduo até a vida adulta. Dentro deste contexto, o teórico adota o termo “experiência cultural” para denominar atividades e situações fundamentais para os processos de transição do indivíduo. Ainda na compreensão de Mourão, Winnicott afirma que o impulso criativo é fundamental neste processo, porque apenas criando o indivíduo descobre o *eu* (self) (Mourão, 2005, p. 120). De acordo com os dados obtidos na pesquisa de campo feita pela autora em projetos e programas culturais comunitários que trabalham com adolescentes a partir de atividades artísticas e culturais, existe a meta de valorizar e resgatar a cultura popular das comunidades onde estão instalados. Para isso, oferecem condições necessárias para que eles se integrem ao trabalho proposto e desta forma obtenham total segurança e estabilidade para criar e, por fim, olhar para seus desejos e aspirações.

Quando trazemos o trabalho de Mourão para nossa pesquisa, percebemos que é impossível isolar as experiências culturais pelas quais os jovens moradores de favela estão descobrindo o audiovisual da violência que cerca o cotidiano deles. Para pensar esse jovem, a autora formula o conceito adolescente de risco. Para elencar os adolescentes de risco, Mourão faz uma analogia entre as experiências enfrentadas pelas crianças removidas durante a Segunda Guerra, que

foram observadas em um estudo de Winnicott, com a situação dos jovens adolescentes do Rio de Janeiro contemporâneo.

Em 1951, Winnicott sustentou que as crianças inglesas que eram removidas das áreas de conflito só não viraram delinquentes porque o governo promoveu uma ação preventiva: criou alojamentos próprios para elas. Antes, crianças e adolescentes vitimadas pela guerra eram hospedadas em casas de famílias comuns e tinham um comportamento anti-social, rejeitado pela sociedade. Ao comparar dois momentos tão distintos, a Inglaterra do final dos anos 40 e o Rio de Janeiro do início do século XXI, a autora afirma que vivemos uma “guerra” permanente na capital carioca ocasionada pelo tráfico de drogas. Uma situação que faz com que milhares de crianças, moradoras de comunidades populares, sejam “expostas a todo tipo de cooptação criminosa” e, assim, causem à nossa sociedade o mesmo incômodo que as crianças removidas da guerra causavam aos ingleses comuns que as recebiam. Mourão aponta para a vulnerabilidade dessas crianças e divide esses adolescentes de risco em dois grupos:

“Os adolescentes de baixa renda, para os quais a maior atração das drogas é participar do processo de venda, onde eles ganham bem mais do que os seus pais, e os jovens de classe média/alta em situação de abuso de drogas” (Mourão, 2005, p.42).

Se pensarmos a história de vida da maioria dos jovens moradores de favelas e aspirantes a cineastas, a princípio, todos estariam vulneráveis a fazer parte de um grupo de adolescentes de risco, mas formam na verdade um grupo que entendemos como de adolescente *em* risco e não *de* risco. Eles nasceram, cresceram e moram em comunidades que sofrem as tensões geradas pelos conflitos constantes entre policiais e traficantes. E, ainda, se pensarmos os cursos de capacitação em audiovisual como o desenvolvido na CUFA/CDD, por exemplo, poderíamos pensar sua eficácia como uma ação preventiva. Afinal, para grande parte da sociedade carioca, este é o pensamento predominante. Neste contexto, entretanto, duas questões aparecem e se tornam fundamentais para darmos sequência ao nosso pensamento. Primeiro, a produção audiovisual realizada nas favelas não acontece por incomodar a sociedade, mas sim, por iniciativa dos moradores de comunidades populares. Segundo, o aspirante a cineasta que vive na periferia, sendo ou não um adolescente *em* risco, optou por

desenhar um novo caminho. Ele quer falar de si para os outros, ele quer falar dos outros, pelos outros. Ele quer ter um ofício. Não há, portanto, um sentido de prevenção, mas de compreensão da situação, dos donos das rédeas da carroça que conduz a parcela da população que mais sofre com a “guerra” referida por Mourão.

Dentro desta concepção do adolescente *em risco*, o conceito de identidade heterotópica torna-se ainda mais latente. Esses jovens, que, como todos os adolescentes, vivem o duro momento de amadurecer, deixam de ser crianças para virar adultos que devem ser capazes de obter o seu próprio sustento e, se for o caso, de sua família. Pelo menos é esta a cobrança da sociedade de uma forma geral. Ao buscar seu espaço, o jovem espelha-se em seus semelhantes, ou seja, em outros jovens que transitam, muitas vezes, em outros padrões econômico-financeiros. Lembremos mais uma vez que por heterotopia entendemos um espaço múltiplo, realizável que possibilita a criação de mundos possíveis e a prática da cidadania rompendo com territorialidades fixas. Através da troca de experiências, de relações sociais em territórios virtualmente navegáveis com as ferramentas digitais e a internet, cria-se uma identidade heterotópica, que ajusta o sujeito como tal, sem máscaras, a cada momento ou período da vida.

“Identidade é uma palavra enigmática: por um lado, significa originalidade de alguém, a singularidade que torna cada pessoa incomparável e única; por outro lado, adquire o sentido oposto ao designar a semelhança que aproxima duas pessoas” (...) “Diferenciar-se e igualar-se, mirar-se nos outros e apartar-se deles são duas faces da mesma moeda, dois momentos complementares do jogo de espelhos em que nos formamos” (Soares, Bill & Atahyde, 2005, p. 205)

Os dois trechos acima fazem parte do capítulo “Identidades em obras I: adolescência”, que está no livro *Cabeça de Porco* (2005), que faz uma radiografia das crianças e adolescentes que vivem atualmente no mundo do crime. O artigo faz uma reflexão sobre as dificuldades que se estabelecem na fase da adolescência, quando para crescer o jovem precisa romper com os laços de dependência com os pais e conquistar sua autonomia em um território cercado pela criminalidade. É fato que na maioria das favelas do Rio há a presença do traficante de drogas e com ele toda a rotina de aliciamento de menores para funções operacionais. Sendo assim, entre as imagens que se refletem na metáfora

dos jogos de espelhos usada pelos autores estão sempre se embaralhando referências positivas e negativas.

“A construção de si é bem mais difícil que escolher uma roupa, ainda que a analogia não seja de todo má, uma vez que o interesse por uma camisa de marca, pelo tênis de marca, corresponde a um esforço para ser diferente e para ser igual, para ser *diferente-igual-aos-outros*, isto é, igual àqueles que merecem a admiração das meninas” (Soares, Bill & Atahyde, 2005, p. 206).

Os autores chamam a atenção para a constante dificuldade que tem o adolescente em construir um *eu* que seja singular, mas semelhante àquele admirado, aspirado por ele quando se tem menos condições financeiras. MV Bill, um dos autores do livro acima citado, é também um dos entrevistados da produção coletiva – CUFA, Nós do Morro e Nós do Cinema – *Eleições 2000 e sempre* (2007). O curta mescla três histórias: duas ficcionais, *Sebastião* e *Silêncio*, e uma no formato documentário, *Sou quem sou*, com entrevistas com líderes comunitários e imagens da cobertura feita pelo Núcleo de Audiovisual da CUFA – CDD da visita do presidente Lula à Cidade de Deus. Com o filme, vemos a comunidade apresentar a visão dela quanto a outro lado da moeda na construção dessas tensões do cotidiano das favelas cariocas: a política partidária. Para dar prosseguimento a nossa observação quanto à autorrepresentação a partir da voz do sujeito da experiência, atentemos, principalmente, para *Sou Quem Sou*, produzido por jovens da Cidade de Deus.

## **4.2** **Sou Quem Sou, a voz das lideranças**

O episódio *Sou Quem Sou*, produzido pela CUFA, o primeiro do filme *Eleições 2000 e sempre*, dá voz aos líderes comunitários da Cidade de Deus: MV Bill, Piri e Doró. O primeiro, MV Bill, dispensa apresentações e abre o documentário opinando sobre a vida partidária na comunidade. Os outros dois, no entanto, falam sobre suas vidas, os obstáculos superados, a descoberta da liderança comunitária e a importância de cada um dentro de uma mesma comunidade. As falas são descontínuas e pontuam os roteiros ficcionais que compõem o curta-metragem. Os depoimentos coletados nas entrevistas são

testemunhos, relatos de um passado que sustentam o presente e tornam o futuro esperançoso.

Quando Piri conta que foi abandonado pela família, criado em um orfanato e que a revolta por ser o filho descartado acabou levando-o para a vida do crime, narra uma trajetória de vida que se identifica a de outros jovens nascidos em favelas. Segundo uma missão realizada pela Relatoria Nacional pelo Direito à Educação em outubro em 13 favelas do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, a maioria deles vive em situação de conflito armado e “tal situação se caracteriza por confrontos frequentes entre narcotraficantes e forças de segurança, gerando sofrimento, perdas civis e violações diversas dos direitos humanos desses territórios” (Carreira e Carneiro, 2008, p. 74). Ao narrar passagens de sua vida, seu testemunho reconstrói um passado invisível, retira-o do esquecimento e o transforma no comunicável, no comum (Sarlo, 2007, p. 23-24). O uso do testemunho como verdade jurídica ou, ainda, como recurso de reconstituição do passado e a confiança depositada nele são questões analisadas por Sarlo em *Tempo Passado* (2007). A autora sustenta a tese de que mais importante que lembrar é entender o fato ocorrido, a experiência vivida, o passado sofrido. Sarlo tem como pano de fundo a ditadura militar na Argentina e os escritos sobre guerra de Susan Sontag. Dois períodos distintos, dois passados violentos eternizados na memória de milhares de pessoas a partir da narrativa de quem viveu este período. Segundo a autora, o holocausto, por exemplo, promoveu a monumentalização do passado e tornou obrigatório não esquecer. Sarlo apóia suas análises em Benjamim, outro autor que trabalha a questão da memória, mas com um olhar que nos interessa: a memória daqueles que ficaram de fora da História Oficial. No artigo “Sobre o conceito da história” (1940), Benjamim analisa o quadro *Ângelus Novus*, do pintor suíço Paul Klee, e dele pensa a memória dos esquecidos, aqueles que não tiveram direito a lembrança. Ele vê no anjo o dever de olhar para trás e colher os vestígios da história desses esquecidos.

Em *Sou Quem Sou* tem a história de vida de Piri, um garoto nascido na favela, egresso da criminalidade, que deu a volta por cima e tornou-se uma liderança afirmativa. Piri olha para o seu passado e recolhe os fragmentos, reconta um passado que não pode ficar esquecido e enfrenta o progresso, a classe dominante, aproveita-se da brecha aberta pelo audiovisual para contar essa história, que havia ficado de fora da oficial.



“Devido ver meus amigos tudo andando bonitinho, indo pro baile, pagode. Aquilo ali eu comecei a fazer coisa errada, saí pá rua pá pegar os negócio dos outros, que não era meu, né? Roubar. Piri hoje é um líder, olha o orgulho, um líder comunitário que ajuda muita gente, graças a Deus, né? Deus dá força, dá condições”. (Piri, em um trecho do filme *Eleições 2000 e sempre*, CUFA/Nós do Morro/Nós do Cinema, 2007)

A narração do passado e a valorização do testemunho de Piri lhe permitem construir um sentido e, por conseguinte, fortalecer-se como sujeito. Baseada em Leonor Arfuch (2003)<sup>3</sup>, Sarlo denomina “cura identitária” o uso dos diversos tipos de narrativas não ficcionais como testemunhos, histórias de vida, entrevistas, autobiografias, lembranças, memórias e relatos identitários. A autora nos alerta para o fato de que a aceitação do testemunho como verdade gera um otimismo teórico que, na opinião dela, pode ser, além de um problema para a filosofia, um problema para a história. Sarlo questiona a garantia da memória e do testemunho em primeira pessoa para a captação de uma experiência. Sem a pretensão de discordar de Sarlo, descartamos a questão do registro histórico, para atentar apenas para a importância deste testemunho do sujeito da experiência como forma dele apresentar a sua versão, a versão do homem comum e não do sociólogo ou historiador. De certa forma, ele resgata a história de outros moradores de favelas, da comunidade, e lhes dá visibilidade.

Seguindo com o foco no testemunho de Piri, em outro fragmento da entrevista, ele reconhece que precisa se aliar aos políticos como, por exemplo, o deputado pelo PMDB do Rio de Janeiro Rodrigo Bethlem, que no filme aparece fazendo campanha na Cidade de Deus. “A gente tem que tá forte pra ajudar essa pessoa. E às vezes, essa ajuda vem tudo [sic] através de um candidato que a gente trabalha com ele”, afirma o líder comunitário. A influência dele é confirmada no filme com o uso de um trecho do discurso do deputado durante campanha na CDD. “Vocês vão ter que me aturar por muito e muito tempo ainda e o Piri idem. Vai ter que me aturar por muito tempo. Ele querendo ou não”, avisa Rodrigo Bethlem. A frase torna pública a estreita relação entre o político e o líder comunitário. Uma relação que visa conquistas coletivas, ou seja, conquistas para a comunidade. Em resumo: Piri é apresentado como um sujeito que, sem deixar de

---

<sup>3</sup> *Identidades, sujeitos, subjetividades*, Buenos Aires, Promoteo Libros, 2003.

lado sua história, seu passado, seu presente, seus desejos, anseios e conquistas, transita por caminhos nem sempre aprovados por seus “parceiros” para ser por fim respeitado por todos.

“Sou conhecido como Doró, me considero uma liderança comunitária junto com o Piri, Arthur e outros demais que fazem pela comunidade. Minha função aqui é mais provar o meu valor que eu tenho para a comunidade. Os governantes quase não faz certas coisas aqui. Eu com poucos conhecimentos que eu tenho, consigo fazer grandes coisas na minha comunidade”. (Trecho do filme *Eleições 2000 e sempre*, CUFA/Nós do Morro/Nós do Cinema, 2007)

O depoimento de Doró, outra liderança comunitária da CDD, também soa como exemplo. Doró mantém uma área de lazer na comunidade, onde promove atividades para os jovens. Um espaço destinado à experiência cultural por meio do esporte. Um trabalho que é respaldado por MV Bill, líder da Cidade de Deus: “A minha maior crença hoje, de verdade, está nos movimentos sociais. Nas pessoas que se juntam para tentar espalhar o bem de alguma forma”. Em outro momento, o mesmo Bill confessa: “Não consigo falar que a política vai modificar e nos trazer o benefício necessário”. Os depoimentos, de alguma maneira, estão apresentando discursos que fortalecem a imagem das lideranças comunitárias da comunidade. Com os episódios *Sebastião* e *Silêncio*, o filme oferece ao espectador a oportunidade de conhecer o posicionamento político do morador da CDD. O curta conta a história da família do desempregado Sebastião, que recebe a proposta de trabalhar fazendo “boca de urna” durante as eleições. A mãe, que sustenta a família como doméstica, incentiva o marido a fazer o “bico”, enquanto o filho mais velho condena a atitude do pai que aceita distribuir santinhos de um candidato a vereador, que mal conhece. Para ajudá-lo, Sebastião ainda chama o filho menor de idade. A ficção traz à tona a tensão entre valores diferentes existentes dentro de uma única família: honestidade, necessidade e ingenuidade. Só depois de dramatizar o cotidiano da comunidade, é apresentado como foi a primeira visita de um chefe de Estado, o presidente Lula, à comunidade no dia 1º de setembro de 2006. Depois de discursar para uma platéia cheia de adolescentes e crianças, Lula falou para as câmeras da CUFA o que os testemunhos dos líderes da comunidade já vinham pontuando ao longo do filme.

“Eu penso que a juventude da Cidade de Deus diferentemente de outros lugares, o pessoal não ficou reclamando as coisas que não conquistaram. O pessoal foi para a luta para conquistar alguma coisa”. (Lula em um trecho do filme *Eleições 2000 e sempre*, CUFA/Nós do Morro/Nós do Cinema, 2007).

Com base nas entrevistas realizadas para este trabalho, vemos que a experiência com o audiovisual tem provocado este movimento em direção ao possível, esse ir “à luta para conquistar alguma coisa” a que o presidente se refere. São experiências que dão oportunidade de errar, acertar, enfim, experimentar para se descobrir e se apresentar para os outros.

### 4.3 Tente outra vez

A produção do *making of* de um curta ficcional do Núcleo de Audiovisual da CUFA/CDD fez transparecer algumas dificuldades enfrentadas por um grupo formado por 25 jovens da comunidade no momento de gravação, e acabou levando os diretores a editarem o documentário *Tente outra vez* (2005). O filme intercala trechos da única cena roteirizada gravada pelo grupo com *takes* de momentos que antecedem à gravação e, ainda, de uma conversa informal com toda a equipe de produção. A cena roteirizada conta o encontro de dois jovens enamorados no interior de um ônibus cheio de estudantes de escolas públicas voltando da escola. São todos atores-sociais da comunidade. Com a montagem do documentário, acompanhamos quando os jovens transitam pelas regiões que Goffman, em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1959), chamou de fachada, o momento gravação, e bastidor ou região de fundo, as imagens captadas para o *making of*. Goffman se apoderou de expressões do teatro para pensar o sutil controle que a sociedade exerce sobre o indivíduo, fazendo com que, constrangido, desempenhe papéis nem sempre desejados. Na época da publicação do livro, o sociólogo foi criticado por definir o ser humano como cínico, mas também forneceu uma série de conceitos que nos ajudam a pensar a representação e apresentação do *eu* do jovem que participa desta experiência específica com o audiovisual.

Em *Tente outra vez*, os adolescentes da Cidade de Deus são ao mesmo tempo atores da cena e plateia da primeira situação constituída: a gravação. São eles que interpretam a cena, mas também os que irão assistir a esta cena. Há ainda

outra plateia constituída pelos espectadores, que não interfere na encenação. Na construção do documentário, os editores, que também são os autores do texto e diretores da cena, se inserem a situação. Na montagem da sequência encenada dentro do ônibus, por exemplo, deixa-se, intencionalmente, o áudio do professor do curso em *off* questionando o aluno, que tem a função de diretor da produção. Na abertura do documentário, que contextualiza a produção, também vemos as autoras narrarem a história da ficção como parte do cotidiano delas.

“Um garoto que se acha gostosão, que recebe cartas anônimas [de amor], fica se sentindo gostosão e depois descobre que foi a gente [as próprias narradoras]. Aí uma menina deu mole para ele, saiu e contou tudo. Ficamos com raiva dela”. (Trecho do diálogo entre as adolescentes Mariana Campos e Patrícia Braga em *Tente outra Vez*, CUFA, 2005)

Diante deste depoimento inicial, é possível pensar que elas reproduzem no texto roteirizado uma realidade vivida por elas, ou seja, elas apresentam na ficção uma cena do cotidiano dos jovens da Cidade de Deus. A análise mais detalhada do diálogo gravado entre os personagens principais do curta, Júnior e Gislaíne, indica o uso sistemático do vocabulário que circula por entre os jovens daquela comunidade. Seja na *região de fachada* (encenação) ou nos *bastidores* (ensaio gravação e reunião da equipe) a forma de falar, ou seja, as palavras escolhidas pelos adolescentes fazem parte do mesmo vocabulário. Na fachada, percebe-se que os adolescentes estão concentrados em seus textos e tentam ao máximo que a gravação dê certo. Entretanto, nos bastidores, durante o ensaio, alguns jovens se revelam distantes da rotina da produção. Em outras palavras, observa-se que permanentemente os autores-atores-narradores estão transitando entre a representação e autoapresentação. No primeiro momento, existe um cuidado com o que está sendo apresentado ao outro, enquanto no segundo não existe a preocupação com essa exposição.

É importante ressaltar ainda que na experiência da produção fílmica também transparece a aspiração de alguns jovens de deixar a invisibilidade e comandar a situação. O mesmo Júnior, que é o protagonista do curta ficcional, optou também por ser diretor do curta, por exemplo, para dar ordens aos outros. “Se eu não gostar vou mandar cortar”, avisa o jovem. “A função do diretor é mandar e desmandar, concordar e *desconcordar*”, afirma. Por último, arrisca: “Quak [professor], diretor pode bater?” Vemos, por conseguinte, que a saída

encontrada na montagem para efetivamente dar voz ao sujeito da experiência, ou seja, permitir a autoapresentação dos desejos e anseios do jovem, foi fazer uso do som direto captado pela câmera enquanto a equipe se preparava para gravar a cena roteirizada. O jogo estabelecido pela montagem permite que o jovem transite, mesmo que na ficção, por um universo de um “poder”, que lhe permitiria “mandar” e “desmandar” ou “concordar” e “desconcordar [sic]”, ou seja, ele pode experimentar esse poder, brincar com ele. A experiência cultural parece ser para ele, portanto, um momento extremamente lúdico, tal como priorizava o conceito de Winnicott.

### **4.3 Flor na lama**

Em *Flor na Lama* (Spectaculu, 2008), encontramos mais um modelo de apresentação do morador de comunidade com base no testemunho na primeira pessoa. No curta assistimos a quatro histórias que apresentam a traje(his)tória de jovens que encontraram um sentido de vida na Escola de Artes Spectaculu. Interessa-nos fixar na primeira delas: *Esperança – Meu direito a vida*. O curta começa com o narrador em *off*, Thiago Ortega, apresentando sua história. Mais uma vez recorremos a Sarlo (2005) para compreender o testemunho de Thiago como a interpretação de sua experiência, cercada de subjetividade. A mãe biológica, Verônica, nasceu em Esperança, Paraíba, Nordeste do Brasil, e, segundo Thiago, não teve condição de criá-lo, “não teve condição de nada”. O vídeo mescla desenhos em preto e branco com a atuação de atores para transitar na vida da mãe do jovem, que não estudou e engravidou na adolescência. Foi expulsa de casa, deu a primeira filha para adoção e, ao voltar para a casa dos pais, novamente engravidou e, mais uma vez, foi banida do convívio familiar, desta vez, levando com ela o filho Thiago.

Este trecho do documentário reúne, em 4 minutos e 10 segundos, imagens, em desenhos ou de cenas roteirizadas, que recorrem à Literatura de Cordel, na concepção do figurino e maquiagem. De alguma forma fala das tradições do nordeste brasileiro, resgata traços da identidade do povo nordestino. A filmagem em preto e branco nos remete ao lado sombrio da vida, marcado por dificuldades, por privações que se assemelham ao cotidiano de uma parcela da população

brasileira que deixa o Nordeste em direção ao Sul e ao Sudeste do Brasil em busca de uma mudança de vida. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2008, o Sudeste é a região que mais recebe imigrantes nordestinos. Dos 9,8 milhões de imigrantes que vivem na região, 7 milhões nasceram no Nordeste. Entretanto, o que mais nos chama a atenção são as relações sociais estabelecidas por Thiago com sujeitos que o rodeiam como atores coadjuvantes na trajetória dele.

O testemunho em *off* de Thiago, assim como o de Piri de *Eu sou quem Sou*, nos alerta para duas questões: a primeira, como Benjamim alertou, são depoimentos que recolhem fragmentos, vestígios de histórias que estavam fora da história oficial, que estavam esquecidas; a segunda, que a traje(his)tória de cada um não está vinculada apenas a seus parentes consangüíneos. O jovem de periferia está ligado a outras relações que o inserem de vez no “dentro” proposto por Hardt & Negri (2005, p. 282). A história de Thiago poderia ser a de João, de Severino e de tantos outros jovens migrantes que, até então, rotulados como excluídos, tiveram poucas oportunidades de contar suas vivências. São sujeitos históricos que a partir de suas singularidades se inserem na lógica do capitalismo contemporâneo, que absorve o que cada um tem de especial, de diferente, de melhor para formular uma dinâmica rentável de cooperação não mais só entre máquinas, mas entre indivíduos. Por conseguinte, crescimento profissional dentro desta indústria audiovisual que tem o “poder da captura da cooperação entre cérebros” (Lazzarato, 2006, p.220).

Mais uma vez vale lembrar que *Flor na Lama* é resultado de uma ação educativa de organização não governamental, a Escola de Artes Spectaculu. E foi produzido, especialmente, para o projeto Marco Universal – Direitos Humanos, que reuniu documentaristas, profissionais e amadores, na missão de, por meio da linguagem do documentário, buscar a compreensão e a mobilização da sociedade sobre o tema Direitos Humanos. “Circulando, a multidão se reapropria de espaços e constitui-se como sujeito ativo” (Hardt & Negri, 2006, p. 421). Em outras palavras: neste projeto, assim como em outros filmes observados neste trabalho, os jovens aspirantes a cineastas de periferia têm a mesma projeção que os demais documentaristas e, mesmo sem a bagagem profissional que a maioria, estão conquistando seus espaços, contando suas traje(his)tórias sem demagogia, sem pena deles próprios. São sujeitos que circulam por espaços e conhecimentos

múltiplos sem utopia, mas com o objetivo de realizar o possível. Um possível que permite criar, contar sua versão e ser inserido no mercado de trabalho.

No próximo capítulo, voltaremos a pensar a autorrepresentação, desta vez enfocando a autorrepresentação da favela, a partir da produção do primeiro longa-metragem roteirizado e dirigido por moradores de comunidades, mas finalizado por profissionais renomados do cinema nacional. Pensaremos com *5 vezes favela – agora por nós mesmos* (2009) sobre o que esses jovens querem falar e o que querem apresentar de suas comunidades.

FOTOS: Lilian Saback (Cidade de Deus – 09/07/2009)



Foto 1: As cenas de *5 vezes favela*, agora por nós mesmos filmadas na Cidade de Deus agitaram a comunidade no início do mês de julho. Acima, a equipe mista, composta por profissionais e alunos das oficinas filmam cena de *Deixa Voar*



Cadu Barcellos, diretor de *Deixa Voar*, ao lado (Foto 2) e abaixo (Foto 3) em ação no set de filmagem na Cidade de Deus. O jovem da Maré contou com a assistência de Janaína Diniz, filha do cineasta Rui Guerra e da atriz Leila Diniz





FOTOS: Lilian Saback (Cidade de Deus – 09/07/2009)



Foto 4: A figurinista Dandara Rodrigues, do Grupo Nós do Morro, escolheu o figurino típico da comunidade. A jovem quer seguir na carreira, mas avisa que não quer só produzir filmes que falem de favela

Grasi Siqueira (Foto 5, abaixo) e Renata Atahyde ao lado (Foto 6), do Núcleo de Audiovisual da CUFA, CDD, trabalharam como assistentes de



FOTO: Lilian Saback (Cidade de Deus – 09/07/2009)



Foto 7: Wavá Novais e Manaira Carneiro, diretores de *Fonte de Renda*, acompanharam as filmagens de *Deixa Voar*, na Cidade de Deus. Wavá atuou como figurante e Manaira ficou de



Imagem 1: Wavá e Manaira aparecem ao lado do diretor Cacá Diegues em foto na matéria sobre o projeto, na capa do Segundo Caderno do Jornal O Globo de 27/07/09. A outra imagem retrata uma das cenas do episódio *Fonte de Renda*, dirigido pelos dois, filmada na Comunidade Cesar Maia, em Vargem Pequena, Zona Oeste

Imagem 2: [www.5xfavela.com.br](http://www.5xfavela.com.br)



Foto: [www.5xfavela.com.br](http://www.5xfavela.com.br)



Foto 8: O cineasta Cacá Diegues, idealizador do projeto, posa com a equipe de realizadores dos cinco episódios do filme