



Entre clarões e lampejos: imagens e imaginários dos povos no cinema¹

*Between gleams and
sparkles: people's images
and imaginaries in cinema*



Hannah Serrat de Souza Santos²

¹ Este artigo é fruto da pesquisa de mestrado, defendida em 2016, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e realizada com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

² Doutoranda e mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio/TV pela mesma instituição. Integrante do grupo de pesquisa “Poéticas da experiência”, com atuação nas áreas de comunicação, cinema, vídeo e fotografia. E-mail: hannah.serrat@gmail.com

Resumo: este artigo investiga como o cinema acolhe politicamente os rostos, corpos e vozes daqueles que habitam as periferias urbanas no Brasil. Se “os povos estão expostos”, como nos diz Georges Didi-Huberman, buscamos compreender quais formas de exposição são produzidas e convocadas pelo cinema brasileiro em diferentes épocas e contextos. Para isso, analisamos algumas cenas de filmes realizados no Brasil entre os anos 1970 e 2010. Diante da chegada do cinema nas comunidades periféricas, refletimos sobre a constituição das imagens e dos imaginários dos povos quando estes passam a ser sujeitos de sua própria aparição.

Palavras-chave: cinema; periferia; povos; imagens; imaginários.

Abstract: this article investigates how the cinema politically assimilates the faces, bodies and voices of those who live in urban peripheries in Brazil. If “the people are exposed”, as Georges Didi-Huberman argues, we seek to understand what types of exposure are produced and assembled by Brazilian cinema in different time periods and contexts. For such, we analyze selected scenes of films made in Brazil between the 1970s and 2010. Considering the arrival of cinema in peripheral communities, we reflect about the constitution of the images and imaginaries of peripheral peoples when they become the subjects of their own appearance.

Keywords: cinema; periphery; peoples; images; imaginaries.

Uma questão política que, em grande medida, sempre atravessou o cinema brasileiro – especialmente no campo do documentário, a partir dos anos 1960 – gira em torno de uma oferta que estaria nas mãos do cineasta, em sua relação com o sujeito filmado: como fazer para *dar* voz e visibilidade ao outro? – como bem apontava Jean-Claude Bernardet (2003) em seu livro clássico sobre as relações entre os cineastas e as imagens dos povos, publicado originalmente em 1984. O dizível e o visível colocam-se, nesse sentido, como algo que é preciso conceder. Outra questão, que vai ao encontro desta e que talvez a aloje em seu interior, é apresentada por Georges Didi-Huberman (2011a, p. 41): “como fazer para que os povos apareçam e adquiram forma?”. O outro, então, não corresponde imediatamente a um lugar passivo: ele *aparece, adquire forma*.

Tendo isso em vista, neste artigo, retornamos a imagens do passado e do presente, na história do cinema brasileiro, para reencontrar e identificar os modos de aparição e de enunciação dos povos³ periféricos, tal como as linhas de força que os atravessam. Entre a ofuscante claridade dos holofotes e a escuridão muda da noite, para usar os termos de Georges Didi-Huberman, eles continuam a resistir em suas luminescências. Sua aparição, intermitente, nômade e fugaz, não se dá, no entanto, sempre da mesma forma. Guiados, sobretudo, pela filosofia política de Didi-Huberman (2011a, 2011b), tendo em vista as relações entre o visível e o dizível conforme Jacques Rancière (2009, 2012), buscamos compreender a maneira com que a manifestação da palavra e da imagem, concedidas aos povos ou apropriadas por eles, é modulada pelos filmes, assim como o modo com que o cinema realizado nas (e pelas) periferias é atravessado pelas reivindicações dos sujeitos que as habitam. Nesse sentido, ao contrário de traçar um panorama ou desenvolver uma contextualização histórica abrangente, recuperamos cenas pontuais de filmes e vídeos realizados entre 1970 e 2010 no Brasil, como quem persegue pequenos lampejos. Seleccionadas as cenas, realizamos análises imanentes, atentos às operações de enquadramento e montagem dos filmes, mas também ao que se produz no encontro entre os sujeitos que filmam e aqueles que são filmados.

Apresentaremos quatro cenas de aparição e de enunciação dos povos no cinema. Primeiro, para pensar o modo com que o cinema dá a ver os sujeitos

³ Optamos por preservar a grafia de “povos”, no plural, sem deixar de reconhecer a importância que esse termo grafado no singular (“o povo”) teve no pensamento social brasileiro, ligado sobretudo ao desejo de consolidar uma identidade nacional e de direcionar uma atuação política com as classes populares. Compreendemos que dizer, nos dias de hoje, “os povos”, constitui uma tentativa de restituir àqueles cujos rostos, nomes e vozes têm sido sistematicamente apagados, a possibilidade de serem muitos, em sua singularidade e diferença.

periféricos, a partir de uma aparição afirmativa, mas silenciosa. Em seguida, para analisar como o cinema é capaz de interpelá-los e acolher suas interpelações. Em terceiro lugar, buscamos compreender como, ali onde os sujeitos periféricos desejam exceder as representações que lhes são comumente oferecidas, o mundo (fraturado pelas diferenças políticas, raciais e sociais), muitas vezes interrompe o desejo do encontro e do diálogo. Antes de apresentarmos uma quarta cena que se interessa pela possibilidade dos povos aparecerem em comunidade, recorreremos a análises históricas e teóricas produzidas por pesquisadores e pesquisadoras dos estudos do cinema e do audiovisual no Brasil, aproximando-as de críticas e textos desenvolvidos por jovens periféricos, possibilitando que tanto o olhar quanto o pensamento produzidos nas margens das cidades sejam capazes de tensionar e potencializar nossa compreensão acerca do cinema brasileiro e da relação contínua, mas não linear, entre os cineastas, as imagens e as vozes dos povos periféricos.

Cenas para pensar uma aparição política dos povos, com o cinema



Figura 1: Primeira cena – aparências, opacidades. Fotogramas do filme *O homem que virou suco* (1979), de João Batista de Andrade.

Em *O homem que virou suco* (1979), de João Batista de Andrade, Deraldo, um poeta nordestino que chega a São Paulo à procura de trabalho, é confundido com um operário de uma multinacional que assassina o patrão em uma premiação. Em determinada cena do filme, o poeta é procurado pela polícia na favela em que mora para responder pelo crime que supostamente havia

cometido. Sem qualquer documento de identificação que pudesse comprovar o engano e pressionado pela polícia, Deraldo decide fugir pelas ruelas da favela e se esconder. Alguns policiais começam, então, uma busca que acaba sendo malsucedida, pois, sem iluminação pública, o morro apresenta-se tomado pela escuridão da noite e as pequenas ruas, entre as casas amontoadas, dificultam sua movimentação.

Nessa cena os policiais buscam o poeta pela favela com o auxílio de uma grande lanterna. O filme nos mostra o carro dos policiais se movimentar e, em seguida, seu contra-plano: os rostos e corpos dos moradores da favela iluminados pela lanterna por eles empunhada. Sobre o quadro negro do cinema, a cada feixe de luz inscrevem-se olhares e gestos daqueles que, aparentemente indefesos, nada podem diante da perseguição policial. Ao serem iluminados, no entanto, em vez de fugir ou de se esquivar, os moradores permanecem parados onde estão, sustentando o olhar firme em direção ora ao fora-de-campo, ora à própria câmera. Algumas vezes, ao contrário de se sentirem ameaçados pela iluminação em seus rostos, alguns moradores e/ou algumas moradoras parecem se constranger e riem suavemente para a câmera. A luz empunhada pela polícia confunde-se, assim, com aquela produzida pelo cinema (ao mesmo tempo em que dela se descola). Diante do mundo, o cinema não apenas abriga as representações que nele circulam, mas incide sobre elas, as altera e as reinventa. Nessa cena, quando o cinema ilumina os rostos dos moradores e moradoras da favela, eles e elas sustentam afirmativamente seu olhar, mas permanecem calados, emudecidos, deixando-se ver apenas.

Quase dez anos depois, em 1987, pouco após *Cabra marcado para morrer* (1984), Eduardo Coutinho realiza o documentário *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), em que, como sugere o título, o cineasta filma o morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, durante alguns dias. O filme foi realizado com os recursos de um concurso do Ministério da Justiça para a produção de um vídeo sobre violência nas favelas do Rio de Janeiro. Como comenta Consuelo Lins, diferentemente dos cineastas do Cinema Novo, Coutinho registra a favela atento ao cotidiano dos moradores e “recoloca de vez o universo da favela como questão a ser pensada pelo documentário brasileiro” (LINS, 2004, p. 62) – cenário que ganhará bastante atenção a partir de meados dos anos 1990, mas que não havia ainda sido muito explorado pelo cinema documental. Segundo a pesquisadora, *Santa Marta* se recusa a construir tipos que seriam capazes de representar um grupo específico, desfazendo, portanto, as relações diretas entre o particular e o geral, tão comuns em algumas produções dos anos 1960 e 1970 no Brasil.



Figura 2: Segunda cena – interpelações, cerceamentos. Fotogramas do filme *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), de Eduardo Coutinho.

O filme, ao contrário de optar por uma narração em *off* que comenta as imagens, escolhe dar lugar às múltiplas vozes dos moradores que habitam o morro, apresentando-nos uma variedade de rostos, falas e comentários que não poderiam corresponder a uma proposta de identificação ou de representação fechada de um grupo social. Como acontece em outros filmes de Coutinho, a equipe de filmagens aparece nas cenas e contracena com os personagens, dando a ver as condições que possibilitaram o encontro entre eles. A primeira imagem do filme, logo após os créditos, é bastante escura e não permite ao espectador ver quase nada. De maneira semelhante à cena de *O homem que virou suco*, já é noite e é a luz do cinema que vem iluminar os rostos e corpos dos homens e mulheres que, durante o caminho de volta para casa, são interpelados pela equipe do filme.

Na primeira abordagem, ouvimos a voz de Coutinho no fora-de-campo. Ele diz: “Por favor, o senhor podia dar uma chegada aqui só?”. Um homem se aproxima

e a câmera também, recortando um plano mais fechado. Conseguimos ver seu rosto com maior clareza. Coutinho, então, pergunta: “Por favor, o senhor está indo pra onde?”. O homem responde: “Pro trabalho”. O realizador, então, novamente pergunta: “E o senhor trabalha aonde?”. O homem responde: “No Leblon” e é interpelado mais uma vez: “No Leblon? O que o senhor faz?”. Ele responde: “Sou carpinteiro”, e é indagado: “Carpinteiro?”, o homem confirma: “É”. Depois disso, o filme apresenta-nos uma série de rostos, enquadrados quase da mesma maneira, no mesmo lugar e no escuro, montados em sequência. Cada um deles apresenta-se à equipe: faxineiro, obreiro, arrumador, doméstica, cozinheiro, biscateiro, pedreiro, eletricitista etc. Durante o filme, então, acompanhamos algumas entrevistas com os moradores da favela, intercaladas com o registro de seus cotidianos, andanças pelas ruas, assim como algumas músicas cantadas por alguns deles no alto do morro. Entre planos abertos, filmados do alto da favela e planos fechados, mais próximos das pessoas, o filme se faz.

As entrevistas são montadas em trechos curtíssimos intercalando diferentes vozes, de forma bastante fragmentada. Aos poucos, o filme revela uma aproximação maior com alguns personagens, oferecendo uma abertura para que eles falem um pouco mais de suas vidas, sobre questões pessoais, mas também sobre a violência sofrida na periferia. Diferentemente dos trabalhos posteriores de Coutinho, a montagem acaba por fragmentar excessivamente as falas, que se tornam muito breves e conectam-se por meio de alguns temas ou tópicos.

Em determinado momento, o microfone é passado a uma das moradoras do morro. Ao entrevistar um policial que, anteriormente, havia sido entrevistado por Coutinho, ela diz:

deixa eu te perguntar uma coisa, você diz que não tem muita violência, mas, pra gente que mora aqui no morro e nas proximidades, é violento, subir pro trabalho e ter que parar, entendeu? A gente ter que dar uma satisfação, as pessoas perguntam pra onde que vão, porque isso tá entrando na vida pessoal da gente e isso nem é autoridade, sabe? Tá se tornando uma coisa, um poder, uma pessoa que tem o poder de interpelar o outro, não deixando que as pessoas se visitem, se curtam, se namorem. (trecho de SANTA..., 1987)

A mulher com o microfone se coloca à frente do policial dirigindo-lhe a pergunta, mas ao seu lado está Coutinho, ouvindo a conversa entre os dois. O policial, por sua vez, responde um pouco constrangido, talvez pelo cinema, pelo cineasta ou, ainda, pela mulher negra que lhe dirige a questão diante das câmeras.

O que nos interessa pensar, com esse filme, um dos primeiros documentários a abordar as favelas cariocas interessado em ouvir o que seus moradores têm a dizer, é justamente a questão que essa mulher dirige ao policial a respeito do “poder de interpelar o outro”. Sua fala parece retornar imediatamente ao início do filme, à abordagem do cineasta, enquanto os moradores de Santa Marta dirigem-se para seus trabalhos e são parados, interpelados pelo cinema.

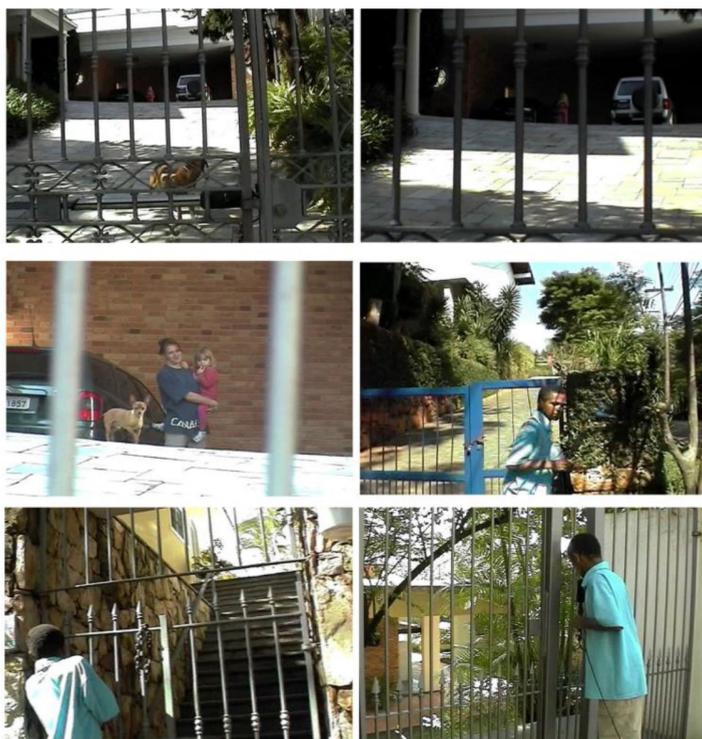


Figura 3: Terceira cena – dispor do cinema, indispor-se com o mundo. Fotogramas do vídeo realizado por jovens de Paraisópolis, *O paraíso não é aqui* (2003).

O paraíso não é aqui (2003) é um pequeno vídeo de pouco mais de 5 minutos, realizado por seis jovens que participaram de uma oficina da Associação Cultural Kinoforum em Paraisópolis, na periferia de São Paulo/SP. São eles: José Lusimar B. de Souza, Lucenilda dos Santos de Santana, Maria Borges, Nelcivam dos Santos de Santana, Renato de Paula Ferreira e Tiago da Silva Neves. O vídeo começa com um plano mais fechado, enquadrando os famosos prédios do bairro Morumbi que se avizinham a Paraisópolis e, em seguida, por meio de um *zoom-out*, enquadra uma pequena ruela da favela em primeiro plano, com os prédios ao fundo. O filme se estrutura por uma

locução de rádio que é montada sobre as imagens e constrói uma pequena narrativa ficcional junto a um personagem que anda de carro pelas ruas, escuta a rádio em casa, visita um evento beneficente etc. A isso são intercaladas algumas entrevistas com os moradores de Paraisópolis e uma única entrevista feita na rua com uma mulher que aparenta ser uma empresária do ramo de venda de imóveis na zona sul.

Entre alguns planos da favela e dos prédios do Morumbi, há momentos no filme em que vemos um jovem negro segurando um microfone diante das portas das casas dos moradores da zona sul de São Paulo, tentando realizar algumas entrevistas. Em certo momento, o filme apresenta a imagem de um portão de grades de uma casa grande. No fora-de-campo, ouvimos a voz de um jovem que diz: “oi, boa tarde, eu posso falar com a senhora?”. Uma voz abafada responde alto: “não!”. O jovem insiste: “É rapidinho, só” e ela diz: “não, não, não.” Vemos uma criança parada na garagem olhando para a câmera e a mulher, que ouvíamos há pouco, a chama para entrar, aparecendo ao fundo do quadro. O jovem insiste, justificando-se: “É que a gente tá fazendo uma reportagem, a gente queria só pegar, só pra senhora falar sobre...”. O filme corta para um quadro mais fechado em que vemos a mulher com mais nitidez, agora, já com a criança no colo. O jovem continua: “é rapidinho, não precisa nem...”. A mulher, então, interrompe o jovem e repete: “não, não, não, preocupa não, tá?” e segue entrando com a criança para dentro da casa, mas o jovem persiste, um pouco aflito: “não, é rapidinho, a gente só está fazendo um filme, na verdade...”. A mulher, que já saiu do campo de visão da câmera, ainda diz: “ah, tá bom, mas não dá não”. Antes de o plano terminar, ouvimos o jovem gritar atrás da câmera: “é rapidinho, senhora!”, e, mais uma vez, o filme corta para uma entrevista na favela em que dois homens fazem uma denúncia sobre a situação precária do lugar onde eles vivem. Ao fim do filme, logo após os créditos, vemos uma série de imagens do mesmo jovem com o microfone, a cada vez diante de um portão diferente, tentando, sem sucesso, conseguir uma entrevista.

Não se trata, nesse caso, de pensar apenas em quê os discursos dos povos sobre si mesmos alteram-se quando realizadores da periferia fazem seus próprios registros e quando os cineastas do asfalto decidem filmá-los. A questão é, ainda, anterior a essa e diz respeito aos limites do registro e dos encontros, quando um morador de periferia decide sair do morro e buscar outras representações que não as suas. Os cortes, em *O paraíso não é aqui*, a cada interdição que cerceia a possibilidade de diálogo, devolvem-nos imediatamente às ruelas da favela e sugerem que, por mais que portem a câmera, o “poder de interpelar o outro” ainda se localiza do lado de lá dos morros, especialmente quando é um menino negro que se coloca no portão da casa de uma família branca de classe média para pedir por uma imagem, uma fala, uma aparição.

“Falar de mim é fácil, difícil é ser eu”⁴: da produção comunitária de imagens à invenção de imaginários

A atuação de associações e ONG em comunidades periféricas, como essa que resultou em *O paraíso não é aqui*, é tributário, de certa maneira, de um processo que podemos localizar a partir da década de 1980 no Brasil, quando toma forma o chamado “vídeo popular”, intimamente ligado à atuação dos movimentos sociais e populares e pensado sobretudo como instrumento de intervenção na realidade social. Próximo às propostas do vídeo militante que tomou forma no Brasil no final da década de 1960 e que buscava contrapor-se à produção massiva televisiva, o movimento do vídeo popular buscava então possibilitar que a câmera fosse utilizada pelas classes populares que, com ela, poderiam realizar suas próprias imagens.

Os realizadores ligados ao vídeo popular, no entanto, não se compuseram apenas de grupos populares, como aponta Luiz Fernando Santoro (2014), já que, em grande medida, os vídeos eram feitos por profissionais, de maneira integrada com aqueles que participavam dos movimentos sociais ou não. O mais importante, segundo o autor, era que o vídeo fosse uma produção “de interesse dos movimentos sociais”. Assim, ainda que a questão da participação, nesse contexto, fosse fundamental e respondesse por grande parte das demandas desses movimentos, como observa a pesquisadora Clarisse Alvarenga, a efetiva participação das comunidades na realização dos vídeos acabava por não se concretizar e, aos poucos, as produções começam a se enfraquecer, culminando com o fechamento da Associação Brasileira do Vídeo Popular (ABVP) em 1995.

Segundo Alvarenga, a partir dessa década, será junto a profissionais do cinema, da comunicação e da educação, já não mais ligados aos movimentos sociais, que a câmera passará efetivamente para as mãos da comunidade. O vídeo popular, então, dá lugar ao que Alvarenga (2004, p. 63) entende como “vídeo comunitário”, quando “vários projetos que vinham da fase do vídeo popular começam a abdicar da câmera, transferindo-a para as mãos dos grupos sociais”. Oficinas realizadas nas comunidades destinam-se, a partir de então, a explicar o funcionamento da câmera de vídeo e a fazer com que os alunos, quase sempre jovens que dispõem de tempo livre e já não são vinculados a sindicatos ou partidos políticos, realizem suas próprias imagens. Além disso, a autonomia em relação aos movimentos sociais possibilita que os realizadores trabalhem com bastante liberdade questões referentes à linguagem videográfica ou àquelas que concernem seu próprio ponto de vista sobre a realidade por eles vivida.

⁴ Fazemos referência, aqui, ao título homônimo de um texto publicado na Revista do Vídeo Popular, por jovens realizadores da Brigada de Audiovisual da Via Campesina. Cf. Canova, Alvarez e Gomes (2010).

Cada vez mais, é possível perceber um desejo de autonomia em relação aos mediadores do processo de democratização da produção videográfica nas comunidades. Esse aspecto torna-se evidente em um trecho de um *e-mail* que a pesquisadora Rose Satiko G. Hikiji recebe de um desses jovens realizadores e cita em um de seus textos. Ela comenta:

Em diversos momentos, ouvi questionamentos acerca do lugar do antropólogo/documentarista que quer falar *sobre* eles [os jovens realizadores moradores de periferias], *sobre* o movimento que protagonizam. Nesses momentos, eles defendem a posição de que podem falar, e, de fato, falam por si próprios. Essa postura – na qual o diálogo é por vezes impossibilitado – remete ao que Bill Nichols identificou como “os filmes em primeira pessoa”, autorrepresentações produzidas por aqueles que foram tradicionalmente objetos de estudos antropológicos. (HIKIJ, 2014, p. 154)

Se, como ressaltamos, a questão que acompanhava os documentários produzidos a partir da década de 1960 no Brasil era “como fazer para dar voz ao outro?”, hoje, ainda que essa pergunta continue a ressoar, ela parece ganhar novas modulações. Em grande medida, o “nós” e o “outro” dos discursos já não são mais os mesmos. Quando os jovens dizem: “queremos falar por nós mesmos” ou “a quebrada um dia não precisará mais de intermediários”, a afirmação do desejo de serem eles mesmos portadores de suas próprias palavras é premente e remete ao desejo de, inclusive, ser capaz de exceder a possibilidade exclusiva da autorrepresentação, como observamos em *O paraíso não é aqui*.

Em texto publicado no livro *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, Francisco Elinaldo Teixeira (2004) comenta uma resposta concedida por João Moreira Salles quando perguntado sobre “a cara dos documentaristas no Brasil” que nos interessa nesse sentido. Segundo Teixeira, o argumento de Salles foi o seguinte:

De um modo geral, o Brasil que aparece nos documentários é sempre um Brasil muito diferente daquele em que mora o documentarista. Com exceção de *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, o documentarista brasileiro não se filma. Até porque, no fundo, é mais fácil filmar o que é diferente. Isso é uma pena, porque o documentário brasileiro ainda precisa falar da classe média e – por que não? – da elite. (TEIXEIRA, 2004, p. 65)

Do lado avesso ao dos documentaristas bem situados no seu ofício, confortáveis em encontrar o que lhes é diferente, aos jovens moradores de Paraisópolis e tantos outros, parece restar apenas a possibilidade de voltar a câmera para si

mesmos. Se passamos, como comenta Teixeira (2004, p. 64), “pelo imperativo do ‘falar pelos que não têm voz’ ao do ‘dar a voz ao outro’”, ainda parece haver um longo caminho no que diz respeito não apenas às possibilidades de representação, concessão ou restituição de alguma coisa que falta, mas também à necessidade urgente de que haja uma tomada de palavras e imagens, como um gesto ou uma ação afirmativa e consciente daqueles que decidem se apropriar de algo que nunca foi, “legitimamente”, seu. Ao invés de “dar voz ao outro”, como uma formulação que destina uma posse e uma concessão, talvez seja o caso de pensar o que efetivamente significa uma “tomada de palavras”, no cinema contemporâneo brasileiro, como uma apropriação dos povos que, muitas vezes, precisam tirá-las à força.

Em um texto escrito por realizadores de vídeos comunitários e publicado no livro *Audiovisual comunitário e educação: história, processos e produtos* (2010), em que eles são bastante críticos em relação à atuação das ONG que oferecem oficinas na periferia de São Paulo – caracterizando bem a zona de conflito em que o vídeo se instala quando percorre outros espaços –, os jovens André Luiz Pereira, Daniel Fagundes, Diego F. F. Soares e Fernando Solidade Soares, do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), comentam:

A nosso ver, o advento do vídeo nas periferias de São Paulo assemelha-se à chegada das parafernálias portuguesas nas comunidades indígenas: um espelho em troca de um lote de terra; uma câmera em troca de propaganda. O machado que cortou o pau-brasil decepcionou e, muito, a tradição e os valores ancestrais. [...] Das ocas aos barracos, dos espelhos às câmeras de vídeo, o processo se repete, as comunidades crescem, e, para quem vive no extremo, a extremidade é o que se tem (da sobra de comida ao lixo tecnológico). (PEREIRA et al., 2010, p. 331)

[...] é preciso avaliar o trabalho realizado pelas ONGs com o audiovisual nas periferias. No caso de São Paulo, percebemos que, ainda que tenham nos possibilitado produzir imagens, não nos possibilitaram a produção de imaginários. O discurso mais recorrente é o de autorrepresentação: “vamos possibilitar aos carentes que mostrem sua comunidade como a mídia não mostra”. Mas a grande questão é: basta que alguém habituado com a miséria pegue numa câmera e grave seu cotidiano para que ele seja modificado? (PEREIRA et al., 2010, p. 335)

Em *Cinco Vezes Favela, agora por nós mesmos* (2010), de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais, alguns jovens participantes de oficinas em favelas do Rio de Janeiro assinam a direção do filme que, por uma variação de perspectiva, deveria contrapor-se ao longa-metragem

de 1962 ao qual ele faz referência direta. O filme *Cinco Vezes Favela* (1962), de Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e Leon Hirszman, realizado pelos cineastas do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), retratava a periferia carioca a partir de uma ótica externa e socialmente situada: aquela dos jovens realizadores brancos e de classe média. Agora, os moradores das favelas seriam responsáveis por produzir suas próprias imagens ou, ao menos, eles seriam os responsáveis pela direção dos cinco episódios que compõem o filme.

No entanto, *Cinco Vezes Favela, agora por nós mesmos* parece pouco atender às demandas dos jovens do NCA que citamos anteriormente. Daniel Fagundes, um dos integrantes do grupo e que também assina a autoria daquele texto, escreveu uma crítica veemente ao filme, publicada na revista do Vídeo Popular, que se chama “5x mais do mesmo: seria engraçado se não fosse triste, seria triste se não fosse caricato”. Ele diz:

Mais uma vez a favela preferiu caricaturar suas mazelas ao invés de discuti-las do ponto de vista político. E o mais ridículo é querer contrapor essa releitura à bela obra de Leon Hirszman, em 1962. [...] o formato, a linguagem, a estética propôs inovações, ou seja, nada que o Fernando Meirelles não faria. E isso não é o que entendo por trabalho qualificado construído pelo povo morador de favelas no Brasil. (FAGUNDES, 2010, p. 8)

As principais questões criticadas por Fagundes são a falta de originalidade e a persistência da produção e da circulação de uma imagem que responde às demandas dos espaços de exibição hegemônicos. Ao ser filmado e montado por profissionais com experiência no campo do cinema fora das favelas, o filme apaga as marcas que deveriam identificá-lo a seu contexto de produção e, de certa forma, cerceia a inventividade dos diretores. Como são cinco episódios, dirigidos por jovens diferentes, era preciso que uma homogeneidade estética fosse construída pela equipe técnica do filme, dando coesão a ele como um todo. Como comenta Cezar Migliorin (2010):

A favela, que no discurso do filme, pretende se distanciar dos estereótipos e não ser determinante deste ou daquele modo de ser, é determinante de um lugar de fala, num paradoxo intransponível [...] O problema da política, como sabemos, não é a legitimação desta ou daquela identidade como lugar de fala, mas a possibilidade dos sujeitos e grupos fazerem escorregar seus lugares de fala, podendo enunciar nas brechas em que eles deixam de ser iguais a eles mesmos – seja este

um “eles mesmos” que lhes é imposto pelos preconceitos, seja pelo “eles mesmos” que os legitima. A política é justamente esse escorregar, essa passagem do que alguém diz que sou, ou que devo ser, para outra coisa, para outro espaço ainda não mapeado. Nas reivindicações que o filme apresenta, não há nada que não esteja dado na sociedade. (MIGLIORIN, 2010)

A formulação precisa de Migliorin, inspirada claramente pela filosofia política de Jacques Rancière (1996), vai ao encontro das demandas dos jovens do NCA. Não basta que eles tenham acesso às câmeras se aquilo que, com elas, se pode produzir apenas os devolve a uma reiteração identitária suficiente para legitimar seus atos de fala ou, ainda, se a construção de um gesto autorrepresentativo sempre se elabora a partir das imagens e das palavras que lhes são oferecidas, de fora para dentro das comunidades. Nesse sentido, o que esses jovens reivindicam aproxima-se daquilo que Rancière (1996, p. 48) denomina “subjetivação política”, a que Migliorin faz referência, indiretamente, em seu texto.

De acordo com Rancière, uma “subjetivação” é algo que difere, substancialmente, de uma “identificação”. Ela é, justamente, o que inscreve uma diferença entre um corpo e uma voz, o que se constitui no intervalo entre duas ou mais identidades. Quer dizer, uma “subjetivação” produz diretamente uma desidentificação entre, por exemplo, *aquela* que fala, reconhecido por meio dos nomes que lhes são atribuídos, e *aquilo* que se fala e que, supostamente, deveria ligar-se a essas nomeações. Conforme Rancière:

“Operários” ou “mulheres” são identidades aparentemente sem mistério. Todo mundo vê de *quem* se trata. Ora, a subjetivação política arranca-os dessa evidência, colocando a questão da relação entre um *quem* e um *qual* na aparente redundância de uma proposição de existência. [...] Toda subjetivação política é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela. (RANCIÈRE, 1996, p. 48-49)

Ser definido a partir de uma identidade fixada e de um nome exclusivo (“operário”, por exemplo) poderia desativar uma possibilidade de fala, ou seja, define alguém que não merece ser escutado e, portanto, incapaz de ser interlocutor. No entanto, ao fazer circular muitas palavras (“operário”, “cineasta”, “rapper”, “ator” e “analfabeto”, por exemplo), as distribuições dos lugares de fala e das ocupações no espaço podem ser reconfiguradas e tornam mais difícil o

trabalho da contagem e da classificação instaurada pela ordem policial⁵. A questão sobre a “contagem dos incontados” ou da “divisão do sensível” (RANCIÈRE, 1996, p. 48) constitui a base de seu pensamento e funda o próprio litígio que, para ele, institui a política.

A contagem das palavras que são ouvidas e que deixa de lado aquelas que são percebidas apenas como barulho refere-se ao que Rancière entende como o dano constitutivo da política: uma contagem das “partes” da comunidade que se funda no erro de cálculo, numa falsa contagem que dá lugar a um suplemento. O que se entende a partir disso, portanto, é que a linguagem não é concebida como um instrumento de que o animal político se vale, mas é aquilo que está no centro da disputa política, é aquilo por que se luta. Assim, não basta que aqueles que, até então não tinham acesso à linguagem, por exemplo, passem a tê-lo, sem que isso os retire de uma identificação com uma identidade pré-definida.

Dança do desejo formando comunidade⁶



Figura 4: Quarta cena – aparecer em comum. Fotogramas do filme *A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós.

⁵ Fundamentalmente, o autor faz uma distinção entre aquilo que ele entende por “polícia” e “política”. A “polícia” trata de um ordenamento engendrado pelas relações de poder, que determina certas maneiras de ser, de dizer ou de ver que são compreendidas de maneira consensual. A “política”, por outro lado, é o que rompe e redistribui os ordenamentos policiais.

⁶ Inspiramo-nos, aqui, na formulação de Didi-Huberman (2011b, p. 55), compreendendo sobretudo o desejo comunitário de emancipação política.

A luz que ilumina as ruas sem asfalto e os rostos e corpos dos moradores de Ceilândia, na periferia de Brasília, já não é empunhada por aqueles que, mesmo com generosidade, poderiam anunciar: “eis, aqui, os povos que habitam as margens da cidade”. Ao contrário de ser-lhes oferecida uma visibilidade que vem de fora (de um antecampo⁷ que, a princípio, não lhes pertence), os homens e mulheres filmados nesses espaços passam a emitir seus próprios lampejos, afirmando-se enquanto sujeitos de sua própria aparição. Como gostaria Didi-Huberman (2011b, p. 155), trata-se, assim, de

formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da noite que nos ofusca.

Como sugere o filósofo francês:

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antifrase – alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* – as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis [...]. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contra-informação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmarem seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 155)

Se vivemos no mínimo entre dois mundos, um “inundado de luz” e outro “atravessado por lampejos”, o que *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, propõe é que essas cintilações que vêm da periferia sejam capazes de incidir no mundo, a princípio, plenamente iluminado. Nas bordas de Brasília/DF, a cidade planejada, tão filmada e fotografada por artistas, fotógrafos, cineastas e jornalistas, encontra-se Ceilândia, a cidade satélite mais populosa do Distrito Federal, conhecida também

⁷ Referimo-nos, na esteira de André Brasil (2015, p. 91), ao “fora-de-quadro em que costumam se situar o diretor, a equipe e os equipamentos de filmagem”. Para uma análise cuidadosa, dedicada à relação que o filme estabelece com o seu antecampo, cf. Brasil (2015).

como a mais violenta. A periferia de Brasília e seus moradores aparecem, então, não apenas por meio da incidência de novas fontes de luz, cujo antecampo constitui-se na própria periferia, mas também a partir da articulação entre sua aparição e uma tomada de palavras que, afirmativamente, produz relatos, testemunhos e encenações, ligados sobretudo à experiência histórica que os atravessa e os constitui.

Sentados ao redor de uma fogueira, os personagens de *A cidade é uma só?* relembram antigas canções sobre a Ceilândia. Esse breve encontro lhes permite retomar as memórias e os cantos do passado. Reunindo-os como uma pequena comunidade de partilha e de desejo, a fogueira acesa no quintal de casa é o que ilumina os rostos dos personagens diante do cinema. O que antecede essa imagem, logo depois do título, é outra cena noturna. Desta vez, as ruas da cidade, quase sem claridade, são iluminadas pelo farol de um antigo Wolksvagem Santana. A câmera registra, do interior do veículo, as ruas de chão batido. Algumas residências são apanhadas nas bordas do quadro. Algumas vezes, vemos moradores andando pelas ruas, a pé ou sentados na porta de casa. Na faixa sonora, ouvimos o som do rádio, que é brevemente sintonizado, e escutamos a voz de JK, que anuncia:

deste planalto central, nessa solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais... lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo essa alvorada com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites em seu grande destino⁸. (trecho de *A CIDADE...*, 2010)

Inicialmente, a maneira com que os espaços da Ceilândia e seus moradores tornam-se visíveis pelo cinema apresenta-se ligada aos modos de habitar e de vivenciar a cidade. Seja de dentro do veículo ou junto à fogueira, a câmera coloca-se ao lado dos personagens para apanhar uma experiência no espaço periférico que se articula às forças do presente e às inscrições do passado e da memória. O espaço filmado se vê constituído pela experiência dos personagens e atravessado por outros tempos. Quanto aos sujeitos, eles são filmados a partir do modo como elaboram sua relação com o território – traduzida nessas cenas, por exemplo, na reprodução das antigas canções sobre Ceilândia ao redor da fogueira, que nos remete ao trabalho da memória, da invenção e da colocação em cena de uma situação coletiva, compartilhada entre eles.

⁸ Célebre frase de JK, proferida em sua primeira visita à Brasília, no dia 2 de outubro de 1956. Essa frase encontra-se, inclusive, gravada no mármore do Museu da Cidade, na praça dos Três Poderes da Capital Federal.

Como sugere César Guimarães (2015, p. 47), na esteira de Jean-Luc Nancy, não se trata de idealizar ou sonhar com uma “comunidade perdida”, em que residiriam as conotações ligadas à interioridade, exclusividade e identidade, mas de “abrigar novas modalidades de existência em comum: descentradas, longe de toda unificação e de todos os apelos que clamam pela fusão”. De acordo com ele:

A perda da intimidade de uma comunhão, a recusa da imanência absoluta em favor da exposição a um fora, de uma relação com o exterior, com outrem; o não fechamento em um território; a negação da consubstancialidade de um “sangue” ou de uma “terra natal”: esses são os traços constitutivos da comunidade inoperante ou desativada, que não se erige como obra. Comunidade paradoxal, cujo ser-com ou ser-em-comum recusa tanto o motivo de uma interioridade comum concebida como uma fusão quanto um ajuntamento pelo exterior, em favor de uma exposição (ao aberto, aos outros) das singularidades que a constituem. (GUIMARÃES, 2015, p. 47)

A comunidade que aparece, nos filmes de Queirós, nesse sentido, constitui-se em sua multiplicidade e pluralidade, sem optar por qualquer nostalgia ou idealização do passado e sem buscar identificações, fusões ou determinações que poderiam recair sobre os sujeitos filmados. Uma comunidade esburacada, rachada, impossível de constituir-se a partir de reconciliações e entendimentos. A retomada de uma história esquecida, dos depoimentos e desejos silenciados não vem, então, costurar ou recompor o que antes estabelecia-se de maneira fragmentada, cindida.

Considerações Finais

Ainda que tenhamos optado por selecionar, aqui, apenas algumas cenas de filmes apresentados em sequência (dos anos 1970 até 2010), não se trata, no entanto, de afirmar uma progressão linear das formas com que o cinema lança suas luzes sobre os povos filmados. Acreditamos tratar-se, propriamente, de uma intermitência: um aparecer e um desaparecer em meio aos holofotes do espetáculo e da História. Nessa esteira, não acreditamos que seja o caso nem de anular o potente trabalho dos cineastas que filmaram os povos nas últimas décadas, com bastante afino e engajamento, nem de superestimar, de imediato, a possibilidade de os povos realizarem seus próprios filmes, uma vez que lhes foi oferecida uma câmera de vídeo, como se, apenas assim, o cinema pudesse acolher registros mais potentes. Além disso, bem sabemos que o cinema, especialmente o documentário, é irrigado também pelas diferenças, pelas

relações de alteridade que podem ser por ele engendradas quando o cineasta filma o “outro”, mesmo que isso seja ainda um privilégio dos cineastas do asfalto.

Ainda assim, ressaltamos que novos vetores vêm modular essas aparições na atualidade, sobretudo a partir da popularização do acesso às tecnologias de produção de imagens – das câmeras de vídeo a, mais recentemente, câmeras de celulares. Se as luzes que, por vezes, incidem sobre seus rostos, permitindo-lhes uma breve aparição, como em *O homem que virou suco*, os iluminam em sua nudez ou, em *Santa Marta, duas semanas no morro*, a partir de uma interpelação, de um convite à escuta, em *O Paraíso não é aqui* percebemos a necessidade de que os povos possam exceder sua própria representação, quando eles tornam-se também realizadores. O desejo e as reivindicações dos homens e mulheres, negros e negras, trabalhadores e trabalhadoras, de se tornarem sujeitos de sua própria imagem são acompanhados de um gesto afirmativo, de uma apropriação das cenas, dos espaços e das palavras para que seja possível aparecer em comunidade, como acontece no cinema de Adirley Queirós. Nesse gesto, como queriam os jovens do NCA, é preciso, portanto, inventar formas próprias, fabricar novos imaginários e ficções que não possam aderir com facilidade às costumeiras e perversas disposições da vida social.

Referências

ALVARENGA, C. M. C. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.

BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRASIL, A. “Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em ‘A cidade é uma só?’”. *Revista Negativo*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 87-99, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2G35GYp>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

CANOVA, F.; ALVAREZ, S.; GOMES, T. “Falar de mim é fácil, difícil é ser eu”. *Revista do Vídeo Popular*, São Paulo, n. 4, p. 6-7, jul. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2EslBhs>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. “Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural”. In: SILVA, R.; NAZARÉ, L. (Org.). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011a.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

FAGUNDES, D. “5x mais do mesmo: seria engraçado se não fosse triste, seria triste se não fosse caricato”. *Revista do Vídeo Popular*, São Paulo, n. 5, p. 8-9, dez. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2Qn3Nuf>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

GUIMARÃES, C. “O que é uma comunidade de cinema?” *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 45-56, jun. 2015.

HIKIJ, R. S. G. “Os filmes da quebrada e o filme da antropóloga – encontros”. In: VICENTE, W. (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Prceu USP, 2014. p. 147-175.

LINS, C. “Santa Marta, duas semanas no morro: a favela, o vídeo e o cinema possível”. In: _____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema, vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 58-74.

MIGLIORIN, C. “5x favela: agora por nós mesmos, de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais (Brasil, 2010)”. *Revista Cinética*, [S.l.], 27 set. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2rsygs8>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

PEREIRA, A. L. P. et al. “Para reinventar o vídeo e a periferia: vídeo popular, cinema de quebrada, vídeo comunitário, audiovisual periférico... ser ou não ser?”. In: LEONEL, J.; MENDONÇA, R. F. (Org.). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 330-339.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTORO, L. F. “Vídeo e movimentos sociais – 25 anos depois”. In: VICENTE, W. (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Prceu USP, 2014. p. 39-56.

TEIXEIRA, F. E. “Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre”. In: _____. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 29-65.

Referências audiovisuais

A CIDADE é uma só? Adirley Queirós, 2011.

CINCO vezes favela: agora por nós mesmos. Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais, 2010.



O HOMEM que virou suco. João Batista de Andrade, Brasil, 1981.

O PARAÍSO não é aqui. José Lusimar B. de Souza, Lucenilda dos Santos de Santana, Maria Borges, Nelcivam dos Santos de Santana, Renato de Paula Ferreira e Tiago da Silva Neves, 2003.

SANTA Marta: duas semanas no morro. Eduardo Coutinho, 1987.

submetido em: 29 jun. 2018 | aprovado em: 30 out. 2018.