

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Rosane Svartman

DE DENTRO PRA FORA, DE CIMA PRA BAIXO
A FORMAÇÃO DE AUTORES E A TRAJETÓRIA DO NÚCLEO DE
CINEMA DO GRUPO NÓS DO MORRO DO VIDIGAL

RIO DE JANEIRO
2008

DE DENTRO PRA FORA, DE CIMA PRA BAIXO

**A FORMAÇÃO DE AUTORES E A TRAJETÓRIA DO NÚCLEO DE CINEMA DO GRUPO
NÓS DO MORRO DO VIDIGAL**

ROSANE SVARTMAN

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Beatriz Jaguaribe

Linha de Pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

RIO DE JANEIRO
2008

Svartman, Rosane

De dentro pra fora, de cima pra baixo: a formação de autores e a trajetória do Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro do Vidigal
Rio de Janeiro, 2008. Xf.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação,
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Orientadora: Beatriz Jaguaribe

1. Outros Olhares, Outras Vozes. 2. A Não Pedagogia: uma breve história do Núcleo de Cinema e do grupo Nós do Morro 3. Luciana Bezerra: de dentro para fora, de cima para baixo. 4. Luciano Vidigal : mensageiro da verdade. 5. Gustavo Mello : memórias do subúrbio na favela 6. Três Digressões pertinentes. 7. Conclusão: para onde caminham as coisas . II Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Mídia e Mediações Sócio-Culturais – Escola de Comunicação. III Título.

RESUMO

Svartman, Rosane. **De dentro pra fora, de cima pra baixo: a formação de autores e a trajetória do Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro do Vidigal**. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Há mais de uma década atrás fundei, junto com Vinícius Reis, o núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro, na favela do Vidigal, no Rio de Janeiro. Em meio à onda de visibilidade na mídia que as obras de protagonistas da favela conquistaram nos últimos anos, fica a dúvida se o que importa é a perspectiva inédita trazida por eles, a biografia dos autores ou a qualidade artística de suas produções. E mais, em projetos e experiências nas favelas, responsáveis por muitas das obras que vêm a público, os objetivos sociais são geralmente tão importantes quanto os artísticos. Em um texto que é também uma reflexão sobre a trajetória do núcleo que ajudei a fundar em 1996, analiso artisticamente a obra de alguns dos autores do grupo e tento responder a seguinte questão: afinal, ajudei a formar autores?

Palavras-chave: favela, autor, obra, cinema, professor, aluno.

ABSTRACT

Svartman, Rosane. **De dentro pra fora, de cima pra baixo:** a formação de autores e a trajetória do Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro do Vidigal. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

More than a decade ago, Vinícius Reis and I were responsible for the foundation of the Cinema Center of Nós do Morro Group, in a *favela* called Vidigal, in Rio de Janeiro. During the last few years, the work of the authors from the *favela* has achieved a new wave of visibility within the media. However, there remains doubt as to which is more important: the fresh new perspectives which they bring to the public, the authors' biographies or the artistic quality of their works. Also, these projects are a portrayal of real experiences within the 'favelas' and usually the social objectives are just as important as the artistic. This text is a reflection of the center I helped create in 1996 and also an analysis of the artistic works of film makers of the Nós do Morro Group. Thus, I will try to answer the following question: Did I assist in the creation of authors?

Key-words: *favela*, author, work, cinema, teacher, student.

SUMÁRIO

1. Outros Olhares, Outras Vozes

- 1.1 Introdução
- 1.2 Visibilidade: na página policial e no caderno de cultura
- 1.3 Representação e reconhecimento
- 1.4 O “Eu” e os códigos de verossimilhança
- 1.5 O Autor por diversos Autores
- 1.6 A Arte por trás da obra
- 1.7 Autor, Obra: de dentro pra fora, de cima pra baixo

2. A Não Pedagogia - uma breve história do Núcleo de Cinema e do grupo Nós do Morro

- 2.1 Como o núcleo surgiu
- 2.2 Exercícios práticos e algumas aulas teóricas
- 2.3 Multiplicadores
- 2.4 Redes

3. Luciana Bezerra: de dentro para fora, de cima para baixo

4. Luciano Vidigal : mensageiro da verdade

5. Gustavo Mello : memórias do subúrbio na favela

6. 3 Digressões pertinentes

- 6.1 Eu
- 6.2 Cinco vezes favela – agora por eles mesmos
- 6.3 Cine Pelada : uma alternativa para o fracasso (temporário) do cineclube do Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro

7. Conclusão: para onde caminham as coisas

8. Bibliografia

CAPÍTULO 1

OUTROS OLHARES, OUTRAS VOZES.

1.1 Introdução

Em 1962, no Rio de Janeiro, cinco jovens cineastas de classe média subiram as favelas do Cantagalo, Pavão, Borel, Cabuçu e o Morro da Favela para realizar um filme de episódios que foi um dos grandes marcos do Cinema Novo, o *Cinco vezes favela*. As imagens da favela no cinema naquela época não eram inéditas, mas eram raras, especialmente as que buscavam uma estética realista visando uma proposta de mediação com a favela e de transformação do discurso hegemônico cinematográfico e social. Um desses cineastas, Carlos Diegues, mais de 45 anos depois, apresenta o projeto *Cinco vezes favela - agora por eles mesmos*, em que convida jovens cineastas da favela a contarem no cinema suas próprias histórias. Essa não é uma experiência isolada, muito pelo contrário. Em 2005, no Rio de Janeiro, a primeira edição do projeto Estética da Periferia teve a coordenação da pesquisadora Heloísa Buarque e curadoria do cenógrafo Gringo Cardia, com consultoria de grupos que agem diretamente nas periferias tais como o Afro Reggae, a Central Única das Favelas (CUFA), o Hutuz e o Nós do Morro. O projeto incluiu uma série de seminários, debates, exposições traçando um panorama da expressiva produção artística periférica. Os protagonistas desse movimento são autores da favela – músicos, artistas plásticos, cineastas – que, em uma onda recente de visibilidade, trazem à tona suas visões de mundo.

Será que podemos chamar de obra artística qualquer produção vinda da periferia? Como definimos e diferenciamos as obras produzidas? E seus autores? Qual é a real experiência de autoria desses protagonistas? Existe uma expectativa autobiográfica desses relatos que pode criar uma confusão entre ficção e realidade? Será que há realmente uma estética da periferia sendo construída ou essa é apenas mais uma forma de segregação? Como é que se constroem estéticas do realismo que provocam e atendem às expectativas testemunhais? Qual discurso é legítimo? Que obras são legítimas?

Essas são algumas das questões que pretendo abordar ao longo do caminho.

Em 1996, eu e Vinícius Reis fundamos o Núcleo Audiovisual do grupo Nós do Morro, na favela do Vidigal. Ao longo desses anos, mais de uma centena de alunos já passou pelo núcleo e diversos filmes e vídeos foram realizados. Este texto também é uma reflexão sobre essa experiência e ele explora uma questão central: afinal, formamos autores?

1.2 Visibilidade: na página policial e no caderno de cultura

“Capa de revista
folha de jornal
o terror do Rio
Vigário Geral”

“Grito de guerra” da *galera* de Vigário Geral¹

“Capa de revista
folha de jornal
somos Afro Reggae
de Vigário Geral
é uma nova era
esse é o novo estilo de uma galera
que ninguém segura
dança, capoeira
tambores em fúria
funk, hip-hop
samba e percussão”

Trecho de música do grupo Afro Reggae, de Vigário Geral²

Transformado em letra de música por um grupo que surgiu de um dos projetos sociais mais bem-sucedidos nas favelas cariocas³, o grito de guerra da *galera* de Vigário Geral, utilizado nos bailes funk para chamar para a briga *galeras* de outras localidades, retrata duas das principais formas de visibilidade que pessoas de comunidades de baixa renda e as próprias comunidades têm hoje na mídia: a primeira seria a página policial, representando a violência, a falta de poder público; e a segunda seria o caderno cultural, simbolizando a celebração da produção artística que vem das favelas.

¹ José Junior. *Da favela para o mundo: A história do grupo cultural Afro Reggae*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 108-10.

² Idem.

³ José Junior. *Ibid.*

Na página policial a violência emerge em estado bruto. A favela aparece como um espaço sem lei e as músicas proibidas são a trilha sonora de bailes caóticos, nos quais brigas, drogas, armas, parecem ser rotina. A imprensa nos apresenta traficantes armados que saem esporadicamente das comunidades para queimar ônibus em uma exibição de selvageria ou então vemos os rastros de violentas guerras internas que aterrorizam os moradores. Ou ainda sintonizamos nas imagens de traficantes enfrentando à bala a polícia que entra na favela para combatê-los de forma intermitente. Por meio de reportagens, tomamos conhecimento tanto da falta de poder público nas favelas quanto da substituição do Estado pelo poder paralelo que o desafia diariamente. As matérias, que listam os números de balas perdidas, de vítimas – inocentes ou não –, apreensões de drogas e armamentos, provocam fascínio na mesma medida que despertam o medo e a ansiedade da população. Consumimos avidamente as notícias de uma violência que se renova e que parece superar a cada dia a expectativa de indiferença que brotaria da repetição. Um bom exemplo ocorreu quando em 2000, ações do tráfico de drogas em várias regiões fora da favela, inclusive na sede da Prefeitura no Rio de Janeiro, criaram ainda mais insegurança e, obviamente, as novas manchetes: a violência finalmente transbordava para o asfalto.

A morte do jornalista Tim Lopes, que investigava o consumo de drogas e a exploração de menores em um baile funk, por traficantes do Complexo do Alemão em junho de 2002, inaugurou um novo tipo de relacionamento da mídia hegemônica com a favela. A maior parte dos grandes conglomerados midiáticos passou a proibir expressamente seus jornalistas de entrarem nas comunidades sozinhos para realizarem esse tipo de matéria.^{4,5} O resultado foi uma visão ainda mais tendenciosa e unilateral dos fatos.⁶ Como bem coloca Bill Nichols⁷, o noticiário representa o mundo através de um critério de objetividade, mas também de acordo com uma perspectiva. O que experimentamos é menos o mundo reproduzido e mais o mundo representado. Nichols cita como exemplo as matérias sobre a “fome na Etiópia”, representada como sendo o resultado da seca, da falta de organização e da incompetência. Fatores de longo prazo, como a transformação das práticas agrícolas por

⁴ Cristiane Ramalho. *Notícias da favela*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

⁵ É claro que existem exceções, um exemplo é a reportagem de Mauro Ventura para o jornal *O Globo*, de 30 de março de 2008. O repórter, que acompanhava o dia-a-dia de um pastor evangélico, testemunhou o julgamento de um ladrão da favela pelo tráfico de drogas. A matéria ganhou a primeira página do jornal.

⁶ O Viva Favela, do Viva Rio, site jornalístico que procurava dar notícias da favela em primeira mão, se tornou uma fonte de informação necessária na época.

⁷ Bill Nichols. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 128-30.

pressões econômicas externas e tecnologia importada, ficaram em segundo plano em detrimento da história mais dramática e imediata, a da catástrofe. Da mesma forma, Ivana Bentes⁸ demonstra que na televisão brasileira existe um consumo exacerbado de retratos de pobreza, geralmente descontextualizados, onde a violência é de “geração espontânea” e a reação reacionária. As imagens da violência nos guetos de pobreza urbanos são campeãs de audiência em uma televisão pasteurizada, que se torna repetitiva pela concorrência. De acordo com Bourdieu⁹, basta trocar os canais para perceber como a programação na verdade é a mesma, principalmente no que diz respeito ao jornalismo. Ele se refere à TV francesa, mas, no Brasil, acontece um fenômeno parecido nos canais abertos: as novelas, programas jornalísticos e de auditório tem formatos e conteúdos bem parecidos. E, para Bourdieu, a TV se torna uma espécie de “árbitro do real” na medida em que legitima especialistas nas mais diferentes áreas, sempre alinhados a seus interesses, ou a sua perspectiva.

Na página cultural, experiências e projetos sociais bem-sucedidos são festejados sob o foco do combate à violência; eles trazem uma certa esperança e um contraponto às cenas narradas na página policial. Independentemente da perspectiva do noticiário, da mídia, sempre dotada de um otimismo redentor quando esta é a pauta, as experiências em geral podem ser documentadas em primeira mão, com a presença do repórter na cena. Este traz ao noticiário imagens bem diferentes da mesma favela, quase como se fosse uma compensação, uma possibilidade de esperança para aquele espaço anárquico e uma perspectiva de humanização dos moradores. São grupos de teatro, aulas de vídeo, apresentações de dança, entre outros. Ao longo dos anos, fui entrevistada para inúmeras reportagens como essas, onde os jornalistas subiam o morro para encontrar alunos e professores buscando compreender o que estava acontecendo de tão especial no alto do Vidigal. Em sua maioria, as experiências cariocas estão ligadas a alguma espécie de manifestação artística, que, se por um lado retrata uma certa tradição da cidade, que é também um pólo cultural, por outro denota uma tendência de apoio e patrocínio aos projetos com maior destaque e projeção midiática¹⁰. Enquanto

⁸ Ivana Bentes. *Estéticas da violência no cinema*. Interseções: Revista de Estudo interdisciplinares, ano 5, nº 1, 2003.

⁹ Pierre Bourdieu. *Sobre a televisão*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

¹⁰ Claro que há exceções. O PNVC, Pré-Vestibular para Negros e Carentes, que organiza cursos de apoio ao estudo em municípios como Duque de Caxias, Nilópolis, Nova Iguaçu, Magé, e nas Zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro. O Balcão de Direitos, ligado a ONG Viva Rio, entre 1996 e 2006 atuou em diversas favelas cariocas tais como a Rocinha, Cantagalo, Pavão-Pavãozinho, Complexo do Alemão, Santa Marta, entre outras. Além do

alguns, como o grupo cultural Afro Reggae, tem como agenda combater o aliciamento de jovens pelo tráfico de drogas, mediar conflitos nas comunidades, outros, como o grupo Nós do Morro, da favela do Vidigal, tenta existir, na medida do possível, sem se relacionar com o poder paralelo, buscando prioritariamente a qualidade artística.

1.3 Representação e reconhecimento

Charles Taylor¹¹ descreve como a política atual estimula a necessidade de reconhecimento e a relação disto com a formação de nossa identidade. Nesse sentido, o reconhecimento incorreto pode levar à autodepreciação. Ele cita como exemplo o discurso feminista que trouxe à tona e questionou a auto-imagem depreciativa que as mulheres tinham de si mesmas. Na série de documentários chamada *Não é o que parece* (2001-04) que dirigi para o Canal Futura, produzida em parceria com o Conselho Federal de Psicologia, discutimos, em um dos episódios, a dimensão subjetiva que ajuda a construir um sentimento de subalternidade no Brasil. O programa narrava, por exemplo, como muitas pessoas preferem usar o elevador de serviço porque ali é “o seu lugar”. Esse mesmo sentimento estava presente no personagem Severino, porteiro do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, que veio da Paraíba e foi parar na favela como tantos outros *Severinos*¹². O programa demonstrava, entre outras coisas, como a imagem construída de forma objetiva e subjetiva do lugar onde se vive pode contribuir para que surja o sentimento de subalternidade. Para o morador da favela, esse processo é causado, em parte, pelas condições de moradia, localização, pela mídia e até por um processo de assimilação automática desse sentimento de subalternidade que é transferido de geração em geração. “Minha própria identidade depende, decisivamente, das minhas reações dialógicas com os outros.” (Taylor, 1994, p. 54)

Para Charles Taylor¹³, a noção de honra nutrida pelo antigo regime foi substituída pela noção moderna de dignidade, e um apreço por esta dignidade que é compatível com a

atendimento jurídico, o Balcão mediava conflitos na favela. Mas esse projeto, entre outros motivos, acabou principalmente por falta de patrocínio.

¹¹ Charles Taylor. *Multiculturalismo: Examinando a política de reconhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994, p. 45-7.

¹² Referência ao poema “Morte e Vida Severina” (1966) de João Cabral de Melo Neto.

¹³ Charles Taylor. *Ibid.*, p. 61.

consolidação de uma sociedade democrática. A política de igual dignidade então se baseia na idéia de que todas as pessoas são igualmente dignas de respeito.

A transformação, portanto, dessa representação também é a transformação da forma como cada indivíduo que mora em uma favela se define. Os protagonistas de um novo discurso sobre a favela que tomam para si o desafio de falar do que os cercam na primeira pessoa surgem, geralmente, através dos projetos culturais nas comunidades. Mas como eles transformam a imagem que se tem das favelas e de seus moradores, sendo que eles próprios se incluem em ambas as categorias? Os discursos sobre as favelas, que vêm das favelas, contribuem para as novas definições, para a busca de um reconhecimento positivo?

“Não gosto de gueto. A arte é para todo mundo. Quero falar para todo mundo do meu jardim”, fala Luciano Vidigal, ex-aluno e professor do Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro.

Soldado do morro, que retrata a vida de um traficante não é o único rap de MV Bill¹⁴, morador do conjunto habitacional Cidade de Deus, mas é seu maior sucesso; *Mina de fé* (2004), curta-metragem que narra a vida da namorada oficial do “dono” do morro, não foi o único roteiro escrito por Luciana Bezerra, da favela do Vidigal, mas foi o que finalmente conseguiu despertar algum interesse da comissão de seleção de um edital público, ganhando inúmeros prêmios a partir daí. O romance *Cidade de Deus* (1997), conta as transformações pelas quais passou a comunidade de mesmo nome: da pequena criminalidade dos anos 1960 à situação de violência generalizada e de domínio do tráfico de drogas dos anos 1990. Foi o primeiro livro de Paulo Lins, também morador que, assumidamente, se baseou em histórias reais.¹⁵ O livro teve uma boa repercussão e virou um longa-metragem. Visto por milhões de

¹⁴ MV significa Mensageiro da Verdade.

¹⁵ Em entrevista para a revista *Veja* de 13/08/1997, Paulo Lins explicou: “Era doido. Aconteceu várias vezes de eu estar romanceando um personagem e ele passar na frente lá de casa, em carne e osso. Eu saía correndo, com meu gravadorzinho no bolso, e ia atrás. Comecei procurando personagens amigos, com quem cresci, pois na Cidade de Deus a relação bandido-morador, bandido-cidadão, bandido-não-bandido é distante. Mas à medida que as entrevistas se multiplicavam a notícia do livro correu a favela e o pessoal vinha dar uma conferida. ‘E aí, professor? Você me botou lá?’, ‘Não vai me sacanear, hein?’, ‘Peraí, esse cara não morreu assim’, diziam, ignorando que o que eu estava tentando fazer era ficção. Acabei amalhando uma montanha de histórias reais, ou contadas como reais, sem saber como colocá-las em literatura. Como descrever o estado de alma do marido traído que seleciona a faca com que vai esquartejar o bebê que chama de ‘aquela porrinha’? Os personagens reais freqüentavam minhas noites e o meu dia-a-dia. Na hora de cortar um ou outro, eu tinha pesadelos. Sonhava com todos os bandidos vestidos de Exu. Ao acordar, acabava colocando pedaços do sonho no livro. Como eu não tinha computador, o meu medo era deixar alguém sem final. ... A Cidade de Deus é meu quartel-general. É ali que eu me acho.” Curiosamente, uma das últimas perguntas da revista para o autor é: “Como e por que você virou universitário, poeta e romancista em vez de bandido?”, o que remete ao início deste texto. A perspectiva

peessoas, *Cidade de Deus* (2002), o filme, teve também uma bem-sucedida carreira internacional. Mas será que tanto o livro quanto o filme teriam tido a mesma repercussão se a temática não fosse a do tráfico de drogas e se a violência tivesse sido enfocada de outra maneira?

Alguns temas claramente interessam mais que outros, mas o fato de serem narrados pelos protagonistas da favela tornam tanto os personagens quanto os próprios moradores das comunidades mais humanos perante a sociedade.

Mas será que os principais pólos de visibilidade da favela – violência, cultura e arte – demonstram cada vez mais a conexão transbordante entre os personagens? Mesmo que MV Bill não seja um traficante, que ele apenas conte a história de um “soldado do morro”, o fato de morar na mesma comunidade em que vive o personagem real que inspirou sua obra pressupõe uma associação entre autor e personagem? Será que quando Luciana Bezerra, moradora do Vidigal, filma a história da “princesa do morro” em sua própria comunidade, ela e a personagem se fundem perante o público? Talvez, por isto, estes protagonistas tenham ficado ainda mais fascinantes. E será que é esse fascínio que de alguma forma orienta as temáticas nas obras dos autores de periferia, seja pela visibilidade alcançada, seja pelas possibilidades de produção? Para Bell Hooks¹⁶, a comercialização traz a perda da invisibilidade e a sedução pela promessa de reconhecimento. Mas ela alerta que apropriação cultural não é o mesmo que apreciação cultural.

Mesmo que haja curiosidade e interesse por certos assuntos em detrimento de outros, a explosão do ponto de vista da periferia na música, no teatro, no audiovisual traz também a expectativa de que a experiência pessoal de quem fala esteja retratada na obra e que isso possibilite a emergência de uma verdade social. Talvez este seja o ponto crucial. Neste sentido, até mesmo no caso da ficção – onde os códigos realistas fazem uso da verossimilhança –, a trajetória de vida dos sujeitos do discurso vem antes da criatividade, da imaginação, ou seja, do que recheia o que poderíamos designar como obra artística.

A legitimidade autobiográfica dos personagens da periferia é o carro-chefe que norteia o interesse pelos relatos da favela, a expectativa é de buscar uma perspectiva única, que narre, especialmente, a violência de forma mais real. Isso porque a maioria dos relatos

aqui é que só existem essas duas possibilidades, as mesmas que refletem as duas formas de visibilidade que as comunidades de baixa renda e seus moradores têm na mídia em geral.

¹⁶ Bell Hooks. *Devorar al otro: Deseo y resistencia*. In: México: *Debate Feminista*, ano 7, vol. 13, abr 1996, p. 22.

que são avidamente consumidos tratam desse assunto, já que o estado de exceção da favela é também uma espécie de tendência que norteia esse consumo.

Quarto de despejo, memórias de uma favelada (1960) de Carolina de Jesus, editado pelo jornalista Aurélio Dantas, foi uma das primeiras obras que narra a favela, do Canindé em São Paulo, em primeira pessoa. O realismo do diário, as imagens da autora na favela, legitimam a obra. O livro foi um sucesso, teve sete edições e foi traduzido para 13 línguas, mas não fez parte de um movimento de voz da periferia, nem gerou seguidores.¹⁷ E quando Carolina deixou a favela, sua obra deixou de ter importância para o público, a autora fora de seu contexto não interessava mais. Já o livro de Paulo Lins sobre a comunidade onde morava, *Cidade de Deus*, rende ao autor uma continuidade na sua carreira como roteirista, consultor, palestrante. Paulo já havia sido assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar, autora de diversos textos sobre a comunidade da Cidade de Deus. Além disso, a obra se insere em um movimento que inclui autores como Ferréz e Marcelino Freire, da periferia de São Paulo, que também escrevem sobre a realidade de suas comunidades e se autodenominam como expoentes da *Literatura marginal*. Esses autores dispensam a mediação do intelectual dos anos 1960, seja ele um jovem cineasta ligado ao Cinema Novo, seja ele um jornalista.¹⁸ Talvez isso se deva ao fato de que, atualmente, ao contrário da época de lançamento do livro de Carolina, a demanda pelos relatos em primeira pessoa, de narrativas que retratem a realidade, atinja todos os circuitos midiáticos sem representar uma questão apenas do olhar que vem da favela ou da periferia.

1.4 O “eu” e os códigos de verossimilhança

“Eu sou tudo que vejo.”

Arthur Sherman¹⁹

¹⁷ Beatriz Jaguaribe. *Favelas and the Aesthetics of Realism: Representations in Film and Fiction*. Oxfordshire: Journal of Latin American Cultural Studies, vol. 13, 2004, p. 327-42.

¹⁸ Isabel Diegues em *Escritos e imagens da favela*, de 2008, narra como, durante a década de 1960, os *artistas do asfalto* buscavam a voz dos *artistas do morro* nas favelas. Seja no cinema (os cineastas do movimento Cinema Novo filmando na favela), na música (artistas da Bossa Nova gravando Cartola, entre outros autores da favela), na arte (Parangolés de Héio Oiticica na favela da Mangueira) ou na literatura (Audálio Dantas editando os diários de Carolina de Jesus). Eles atuavam como mediadores e porta-vozes dessa arte.

¹⁹ Arthur é aluno e monitor do Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro.

Existe hoje um sem-número de blogs, fotologs, documentários cada vez menos formais, narrativas escritas em primeira pessoa, autobiografias.²⁰ Estamos seduzidos por memórias consumidas avidamente nas mais diversas formas. Andréas Huyssen²¹, por exemplo, sugere que essa sedução vem em parte da desilusão com o futuro, que não tem mais o mesmo brilho que na era moderna, um futuro um tanto apocalíptico e imprevisível. Beatriz Jaguaribe²² mostra como este *boom* autobiográfico inclui diversas produções que vão desde os relatos best-sellers, passando por livros de “auto-ajuda” – que narram superações de um “eu” voluntarista diante de adversidades, os *reality shows* – ao culto às celebridades e sua vida íntima e assim por diante.

Se o autor não morreu²³, talvez seja porque podemos dizer que somos todos autores quando expomos nossa vida pessoal. Mesmo no dicionário, a palavra “autor” parte de dois significados: o primeiro é a causa principal ou origem; o segundo é o criador de obra artística, literária, científica.²⁴ No caso desses relatos, o autor sempre é a origem, mas será que a segunda definição se aplica? Se nos atermos somente à primeira definição, somos autores quando produzimos a partir de nossa subjetividade, de nossa vida, quando entendemos que *autor é também testemunha?*²⁵

A diferença entre o que é notícia, documentário e ficção se torna difusa, tudo parece reproduzir uma verdade que acaba virando a força motriz de uma estética do real que valoriza acima de tudo o verossímil. Citando Bill Nichols²⁶, “The reality of the news takes precedence over the news of reality”.^{27,28} Mesmo que um personagem legítimo esteja mentindo, mesmo que o livro de Bruna Surfistinha seja ficção, como era ficção o vídeo diário da lonelygirl15 na

²⁰ Paula Sibilia, em sua tese de doutorado *O show do eu*, de 2007, parte da notícia de que a revista norte-americana *Time*, “ícone do arsenal midiático global”, elegeu como personalidade do ano Você, ou seja: *eu, você, todos nós*, para analisar a “celebração dos *eus*”. Para ela a revista colocou um grande espelho diante de seus leitores. Mas conclui que isso pode ser uma boa notícia, dependendo do que faremos com isso.

²¹ Andréas Huyssen. *Seduzidos pela memória: Arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

²² Beatriz Jaguaribe. *O choque do real: Estética, mídia, cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 152-67.

²³ Referência ao texto de Roland Barthes, “A morte do autor.” In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 49-53.

²⁴ De acordo com o Dicionário Aurélio (sexta edição): au.tor (ô) *sm* 1. A causa principal, a origem de. 2. Criador da obra artística, literária ou científica. 3. Aquele que intenta demanda judicial.

²⁵ Essa dissertação também é, de certa forma, um relato testemunhal, que pode ter certo apelo por esta característica (ou assim espero).

²⁶ Bill Nichols. *Ibid.*, p. 128.

²⁷ Traduzindo: “O realismo da notícia precede a notícia da realidade.”

²⁸ Ivana Bentes em *Estética da violência no cinema* (2003), demonstra como ao longo do dia, à medida em que ganhavam trilha sonora e efeitos visuais, de edição, as imagens jornalísticas do 11 de Setembro se tornaram “mais reais”.

internet, o que importa é que se acredite nele, e essa crença está impressa na utilização dos códigos de verossimilhança. Mas se, por outro lado, descobrimos que na verdade tudo era ficção, o relato já não tem mais o mesmo impacto, tal como aconteceu com lonelygirl15, que perdeu uma parcela significativa de sua audiência, caindo de milhões de acessos ao seu vídeo para milhares. Uma obra tem mais valor, é melhor se é verdadeira?

Orson Welles, em 1938, mais precisamente no dia 30 de outubro – o Dia das Bruxas norte-americano –, encenou no rádio uma adaptação de *Guerra dos mundos* (1898) de H.G. Wells, que fazia parte do programa que seu grupo de teatro Mercury Theater promovia. A invasão marciana foi apresentada como uma série de boletins jornalísticos, imitando a estrutura estética do jornal normalmente ouvido na mesma CBS, rádio de Nova York. A invasão foi fictícia, mas a estrutura que Welles utilizou tinha o efeito do real. O pânico, bem real, foi noticiado em diversos jornais que usavam a mesma estética experimentada por Welles, dessa vez para contar o que de fato aconteceu. Inspirados provavelmente por ele, o coletivo Ztohoven²⁹ recentemente invadiu um programa de meteorologia do Canal 2 da República Tcheca trocando a paisagem cotidiana no fundo *chroma-key* pela imagem de um cogumelo nuclear. Como Welles, eles utilizaram a estética da informação jornalística de forma inusitada. Embora não tenham causado o pânico provocado por Welles, eles ganharam um prêmio da Galeria Nacional em 2007 com o vídeo *making of* da intervenção.

O documentarista Eduardo Coutinho lançou em 2007 o excelente filme *Jogo de cena*, no qual atrizes e personagens reais se misturam. O público deve descobrir o que é real e o que é ficção nos relatos narrados em primeira pessoa, ora pelas atrizes, ora pelos próprios personagens. Mas as atrizes contam também histórias pessoais. Para o espectador torna-se cada vez mais complicado diferenciar o que é autêntico do que não é. Procuramos novas evidências do real ao longo do filme nas expressões, vocabulário, olhares e, à medida que nos enganamos, e isso é recorrente e parte do jogo da cena, começamos a questionar o que nos faz pensar que algo é verdadeiro. A espanhola Rosa Monteiro, no livro *A louca da casa* (2004), utiliza um artifício similar. Ela narra histórias biográficas de diversas personalidades entrecortadas por histórias pessoais. O problema é que ela vai contando o mesmo caso de formas diferentes e já não sabemos mais o que é verdade e o que é mentira. Mas ao final do filme, ao final do livro, nos vemos no clássico consultório do analista: tudo é verdade.

²⁹ É interessante ver o *making of* da ação do grupo e sua justificativa no site www.ztohoven.com.

Outro bom exemplo dessa mistura está numa experiência mais recente, tendo agora como veículo a internet: em 2007, um jogo de realidade alternativa (ARG) promocional de um refrigerante, trouxe, por meio de artigos e sites falsos na internet, a ameaça de que uma empresa privada norte-americana, a fictícia Arkhos Biotech, estaria tentando comprar a floresta amazônica. A confusão foi tanta que o senador Arthur Virgílio discursou no Senado, convocando todos a lutarem contra esse absurdo – depois ele voltou a plenário para desfazer o mal-entendido, mas já era tarde.³⁰

Quando as fronteiras entre ficção e realidade ficam menos claras, no que diz respeito à visibilidade da periferia, o caderno de cultura também pode parar na página policial. Na matéria de capa de 15 de maio de 2007, o *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, publicou, na primeira página, uma manchete com o título “Tráfico exhibe poder de fogo pelo Orkut”, acompanhada de uma foto de jovens armados com a legenda, “Doze traficantes com armas e coletes à prova de balas”. Mas os traficantes eram, na verdade, atores flagrados em uma foto de cena de um filme, entre eles estava Luciano Vidigal, que aparecia bem no meio da foto, à frente do elenco. Ele é ator, diretor e professor do grupo Nós do Morro. Em vez de reconhecer o erro, depois de diversos e-mails e ligações exigindo retratação, no dia seguinte o jornal publicou a seguinte manchete, “Atores viram bandidos em página de apologia ao CV”. É claro que existem implicações políticas neste tipo de abordagem, mas, como escreveu Nichols³¹, a notícia é uma representação do real, existe uma perspectiva, um ponto de vista, por trás desse posicionamento.

A combinação entre o que parece ser verdade e o que parece ser privado festeja mais uma modalidade da estética do realismo no qual o testemunho prometido se legitima tanto pela linguagem conhecida dos relatos das experiências pessoais quanto pelo conteúdo.

Afinal qual a diferença entre a autora Bruna Surfistinha e seu best-seller autobiográfico *O doce veneno do escorpião* (2005), em que retrata sua vida como garota de programa, e o festejado autor Paulo Lins, que no livro *Cidade de Deus* conta histórias da

³⁰ A Antarctica divulgou uma nota sobre o episódio: “O Guaraná Antarctica aderiu a uma ferramenta de marketing inovadora e diferenciada, o ainda pouco explorado ‘*alternate reality games*’ (ARGs), jogo que convida os consumidores da marca a desvendar um mistério. A ação gira em torno da fórmula secreta do Guaraná Antarctica. A personagem vilã do jogo é a Arkhos Biotech, uma empresa que declara a intenção de transformar a Amazônia numa reserva sob controle privado. A história é fictícia, mas espelha uma preocupação real do Guaraná Antarctica em relação à preservação da Amazônia, região de origem do fruto do guaraná. Essa é uma ação pioneira no Brasil, realizada em parceria com a Editora Abril” (fonte G1 globo.com 30/03/2007).

³¹ Bill Nichols. *Ibid.*, p. 128.

comunidade onde cresceu? Existe semelhança entre o diário audiovisual da garota solitária lonelygirl15 que fez um sucesso incrível no YouTube – até saberem que era forjado – e o diário de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*, cujas memórias foram editadas e publicadas pelo jornalista Audálio Dantas? A música *Soldado do morro*, de MV Bill, tem o mesmo valor de um funk proibidão composto por um MC anônimo de uma favela? Quem decide? Será que ainda existem formas de diferenciar um simples testemunho de uma obra artística? Será que isso ainda é necessário? Qual teria mais valor?

“Talvez eu reconheça o autor pela angústia de querer mostrar sua autoria. Se mostrar. Veja-me, escute-me, leia-me!”, coloca Luciana Bezerra, ex-aluna e hoje coordenadora Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro.

Assim como a palavra “autor”, a palavra “obra” no dicionário pode significar simplesmente o “efeito do trabalho ou da ação” ou ainda “trabalho literário, científico ou artístico”.³² Assim como no caso do autor, devemos assumir o sentido mais genérico do termo, ou seja, tudo que foi produzido é obra? Em meio aos códigos de verossimilhança que permeiam a ficção, à expectativa de histórias autobiográficas, à legitimidade emprestada pela origem dos sujeitos, será que é possível traçar uma diferença entre a primeira e segunda definição de obra e autor? Vem à tona então a questão do nível de crítica, argumento e reflexão que a obra provoca.

1.5 O autor por diversos autores

A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências.³³

³² De acordo com o Dicionário Aurélio (sexta edição): obra *sf.* 1. Efeito do trabalho ou da ação. 2. Ação humana, sob o ponto de vista moral ou religioso: *Prática de boas obras*. 3. Operação de construção ou reparo de edifícios, estruturas etc. 4. Lugar onde acontece a obra (3). 5. Trabalho literário, científico ou artístico. 6. A produção total de um escritor, cientista etc. 7. Ato ou efeito de obrar ou defecar.

³³ Michel Foucault. *Ibid.*, p. 33.

Para Foucault³⁴ os livros, os discursos passaram a ter autores na medida em que o autor se tornou passível de punição, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores, assim, no final do século XVIII e, no início do XIX, se instaurou um regime de propriedade para os textos.

Citando uma frase de Becket, “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”, Foucault³⁵ menciona a indiferença, que é para ele o princípio ético fundamental da escrita contemporânea. Outro tema abordado por Foucault é o parentesco da escrita com a morte. Ele coloca que, há algum tempo, a crítica ou a filosofia vêm realçando o desaparecimento ou morte do autor.

Ele retira a todos os signos a sua individualidade particular, a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. (Foucault, 1969, p. 36).

Mas será que hoje ainda é possível falar na ausência de um autor, quando sua biografia pode ser quase tão importante quanto sua obra? E mais, quando as duas por vezes se misturam?

Roland Barthes, no texto *A morte do autor*³⁶ enfatiza a questão da não-existência do autor fora ou anterior à linguagem; a escrita seria a destruição de toda a origem. Quando o autor entra na própria morte, a escrita começa. Ele vê o autor como um produto do ato de escrever – é o ato de escrever que faz o autor e não o contrário, já que todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. Para ele um escritor será sempre o imitador de um gesto ou de uma palavra anteriores a ele, que nunca são originais, o único poder do autor é mesclar escritas. Mas mesmo que uma obra seja a colagem de várias referências, seria possível reconhecer o autor por trás dela?³⁷ E uma vez reconhecido esse autor, atribuir a ele características específicas que de alguma forma o definem?

³⁴ Michel Foucault. *O que é um autor?* Vega: Passagens. Trad. Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro, 1992, p. 47.

³⁵ Michel Foucault. *Ibid.*, p. 34-5.

³⁶ Roland Barthes. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 49-53.

³⁷ Na série em DVD *The Directors*, no episódio sobre Martin Scorsese, Jody Foster, atriz e diretora, abre o programa dizendo que Scorsese adora falar que apenas imita pessoas talentosas, mas é uma piada, ele é um dos maiores diretores norte-americanos; para ela todo filme que ele faz é consistente com a psicologia dos personagens.

“Ora, é preciso levantar de imediato um problema: O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos obra? Que elementos a compõe? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa autor?”³⁸

Michel Foucault não só questiona o que é uma obra artística e através dela busca a definição do que seria o autor, como também, uma vez que se tem certeza de que Marquês de Sade, por exemplo, é um autor, se pergunta se tudo que ele produz é uma obra artística. “Como definir um obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?” (Foucault, 1969, p. 38) Nem tudo que ele produz pode ser considerado obra. Parte do que escreve é mero registro do cotidiano, anotações variadas que abrangem desde a lista de compras até o recado anotado no caderno. Onde está a autoria nesses escritos?

Mesmo que um rabisco no guardanapo de um pintor como Picasso, feito de forma aleatória durante uma conversa ao telefone, com certeza valha muito dinheiro, será que podemos designar como obra algo que notoriamente não teve essa primeira intenção enquanto estava sendo produzida?

Por outro lado, se um indivíduo não for um autor, poderíamos chamar de “obra” o que ele escreveu ou disse? “Se Sade não fosse um autor, que eram então os seus papéis? Rolos de papel sobre os quais, durante os dias de prisão, ele inscrevia os seus fantasmas até ao infinito” (Foucault, 1969, p. 38). Ou seja, para Foucault as duas noções, “obra” e “autor”, são igualmente problemáticas.

Existe uma anedota famosa a respeito do diretor de teatro Peter Brook, conhecido pelas montagens *a-tradicionais*, de que quando perguntado por um jovem estudante sobre o que fazer para também se tornar um diretor, ele respondeu que basta ter uma idéia, convencer outras pessoas a ajudar a realizar essa idéia e finalmente realizá-la. Verdade ou não, talvez isso já seja o suficiente para produzir uma obra – a intenção – e por conseguinte se tornar autor (sendo inclusive possível pular a segunda etapa de Peter Brook). Então se definirmos por enquanto como obra artística tudo que é produzido com esse objetivo, ser *autor é ter a intenção de realizar uma obra e realizá-la?* Através dessa intenção se daria o primeiro passo: a escolha e a organização de um argumento. Não estamos mais falando de material bruto ou material elaborado mecanicamente.

³⁸ Michel Foucault. *Ibid.*, p. 37.

Para Foucault³⁹, uma carta tem um signatário, um contrato pode ter um fiador, um aviso em um mural possui um redator, jamais um autor. Portanto para ele em alguns discursos encontramos o autor e em outros não. No caso do audiovisual, seria como diferenciar, por exemplo, o material colhido por uma câmera de segurança, de um documentário, mas muitos discursos ficariam no meio do caminho. E um registro audiovisual de um discurso do presidente de um país? Um institucional para uma empresa? E o registro de um aniversário feito por alguém da família? De uma micro-câmera oculta com o objetivo de denunciar algo ilícito?

Ainda citando Foucault⁴⁰, o nome de um autor, mais do que designar alguém, descreve sua obra, ou seja, explicita um gênero. A questão da autenticidade, levantada aqui por Foucault, acaba por atribuir ao nome do autor um certo modo de ser do discurso. O nome de um autor permite reagrupar um certo número de textos, selecioná-los, opô-los a outros textos. “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 1969, p. 46). Descobrir que uma pessoa que diz ser jovem e loira na internet não é verdade, não tem o mesmo peso de descobrir que Shakespeare não escreveu *Romeu e Julieta*. Ou ainda, se aprendermos que Shakespeare na verdade era baixinho e gordo, não tem a mesma importância de descobrirmos, por exemplo, que ele na verdade também escreveu uma peça cômica formalmente atribuída a Gil Vicente. Ou mesmo que Shakespeare nunca existiu. “O nome do autor não é, portanto, um nome próprio exatamente como os outros” (Foucault, 1969, p. 44). *Autor é autenticidade?*

Assim como acontece nas obras literárias, em outras manifestações artísticas, a crítica (mesmo quando não existe a preocupação de autentificação) define, como aponta Foucault, o autor como aquilo que permite explicar a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, elementos recorrentes, através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projeto fundamental. *Ser um autor é possuir um certo estilo?*

³⁹ Michel Foucault. *Ibid.*, p. 46.

⁴⁰ Michel Foucault. *Ibid.*, p. 42-5.

Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos etc. (Foucault, 1969, p. 53)

Para Roland Barthes⁴¹, por sua vez, a crítica, ao descobrir o autor da obra, fecha a escrita, dotando o texto de um significado último, explicando, dando sentido, de forma que não haveria nada mais a decifrar.

O autor, como indivíduo só pode existir em uma sociedade individualista. Será que seu estilo acaba transcendendo a obra? Então falar do autor não seria apenas falar de uma função do discurso, mas também de uma função social, econômica, política, mercadológica. Seu estilo portanto também se traduz em atitude, aparência, postura, e porque não, em mercadoria. *Será que ainda é possível ser um autor, sem ser em si uma mercadoria?*

Walter Benjamin, no texto *O autor como produtor*⁴², sugere que o autor deveria agir sobre o próprio processo produtivo da obra.

Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção de época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações?" (Walter Benjamin, 1934, p. 122)

Para ele existe uma grande diferença entre abastecer um aparelho produtivo e procurar modificá-lo. Ele cita como exemplo positivo a imprensa russa e o questionamento da distinção convencional entre autor e leitor, que ali se encontram em fusão.⁴³ Outro exemplo seriam as peças de Brecht e o conceito de "refuncionalização". A interrupção da ação, combatendo a ilusão por parte do público, questiona o teatro tradicional. Por outro lado, Benjamin⁴⁴ critica o movimento "Nova Objetividade" que, para ele, na forma fotográfica e na forma literária, transformou em objeto de consumo a luta contra a miséria. O engajamento político então teria uma ligação estreita com a qualidade artística da obra. Para ele, a

⁴¹ Roland Barthes. *Ibid.*, p. 49-53.

⁴² Walter Benjamin, "O Autor como produtor" - Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: *Obras Escolhidas Vol. I - Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução e organização: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁴³ É curioso perceber que isso é hoje uma tendência da maioria dos jornais, principalmente na internet, seguindo o formato interativo da Web 2.0. O *Eu-Repórter*, por exemplo, é a seção de jornalismo participativo do *Globo On-line*.

⁴⁴ Walter Benjamin. *Ibid.*, p. 130.

tendência política *correta* de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* artística (no texto original *literária* especificamente). Ou seja, uma obra só pode ser eficiente do ponto de vista artístico quando for também do ponto de vista político.

Para Benjamin⁴⁵, a classe burguesa pôs à sua disposição, sob a forma da educação, um meio de produção solidário com essa classe e esta, por sua vez, se torna solidária com o valor dado ao privilégio educacional. Mas, de qualquer forma, o que Walter Benjamin propõe é uma forma de diferenciação. Será que a verdadeira obra seria a verdadeiramente engajada, aquela que *visa a transformação*? Assim reconheceríamos por trás dela o verdadeiro autor?

Rolando Barthes, em *Writing Degree Zero* (1953), oferece um contraponto claro a esses argumentos. Ele questiona a obrigação de a obra estar engajada socialmente e realça o papel da criatividade. Para ele, só os autores burgueses é que realmente reconhecem que as obras burguesas estão comprometidas. Pelo ponto de vista de Barthes⁴⁶, a desintegração da linguagem literária, um elemento de transformação, por exemplo, seria causada mais por um ato consciente do que por um ato revolucionário. *Autoria é criatividade*?

Um exemplo que ilustra o que o Barthes queria dizer, hoje, talvez fosse o filme *Tropa de elite* (2007), de José Padilha: a discussão sobre uma faceta fascista do filme – e dar continuidade a ela definitivamente não é o objetivo deste texto – só veio à tona quando ele chegou aos cinemas, freqüentados prioritariamente pela elite. Porém, enquanto milhões viam o filme através de cópias piratas em DVD, isso jamais foi questionado. Curiosamente, em uma palestra da Casa do Saber em agosto de 2007, acompanhado por José Junior, do grupo Afro Reggae, Feijão, chefe do tráfico de Acari até maio daquele mesmo ano, que havia visto o filme em uma cópia pirata, descreveu a obra como realista. Citou inclusive cenas que havia vivido, como a tortura de policiais no morro. Se para Barthes só os burgueses reconhecem o comprometimento das obras burguesas, no caso desse filme, só a elite intelectual que assistiu ao filme nos cinemas entendeu que a posição política do filme, uma obra realizada também por um membro da elite econômica e social deste país, estava comprometida.

No cinema, chamamos comumente de filme de autor aquele que é reflexivo, em que o realizador muitas vezes dialoga com seu em torno, consigo mesmo, como se buscasse as camadas de seu próprio universo. Dos ditos cinemas novos do pós-guerra, por exemplo da

⁴⁵ Walter Benjamin. *Ibid.*, p. 135.

⁴⁶ Roland Barthes. *Writing Degree Zero*. Editions du Soleil, 1953, trad. Jonathan Cape Ltda, 1967. United States of America: Library of Congress, 1968, p. 73.

Itália (neo-realismo), França (Nouvelle Vague), Brasil (Cinema Novo) surgiram vários cineastas cujos filmes são considerados obras deste gênero, e cujos discursos discutem e festejam esse cinema. No Brasil, Glauber Rocha foi um dos principais pensadores. Em 1964, ele escreveu:

*O ser autor de filmes é uma condição mais dramática e absurda – que sofre pressões externas mas é esmagada pelo conflito inevitável do autor: esta forma de olhar o mundo é tão individual que, mesmo nos casos forçados, é impossível disciplinar a visão aos regulamentos dos visores tradicionais, formulados para divertir e dar lucro.*⁴⁷

Para ele, o custo da produção, a dependência dos meios técnicos, as máquinas que transformam idéias em expressão, seriam os grandes inimigos deste cinema, mas de uma forma diferente do que a insinuada por Benjamin, pois não é exatamente um problema da burguesia ou da luta de classes. “No cinema, o autor é um monstro, cuja produção consome as intenções de um sistema destinado a conquistas comerciais e políticas totalitárias” (Glauber Rocha, p. 61). Ele cita como exemplo o cineasta norte-americano Orson Welles e sua luta contra o grande estúdio RKO por uma maior liberdade artística e Eisenstein, cineasta russo, e seu “drama” ante o stalinismo. Para Glauber Rocha⁴⁸, o cinema de autor é um cinema livre, cuja liberdade, fundamentalmente, é intelectual, sem necessariamente possuir um posicionamento político formal, por exemplo, de esquerda ou direita. *Ser autor é ter liberdade.*

Já em um texto de 1971⁴⁹, quando o Brasil vivia o auge da ditadura militar e da repressão política, realidade semelhante a de outros países latino-americanos, Glauber escreve ainda sobre a função do engajamento da produção artística:

Arte revolucionária foi a palavra de ordem do Terceiro Mundo nos anos 1960 e continua nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de *arte revolucionária*. ... O pior inimigo da arte revolucionária é a sua mediocridade. ... *O povo é o mito da burguesia*. ... Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a

⁴⁷ Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 61.

⁴⁸ Glauber Rocha. *Ibid.*, p. 59-63.

⁴⁹ Glauber Rocha. *Ibid.*, p. 248-56.

tal ponto que ele não suporte mais viver nesta realidade absurda”.⁵⁰

Glauber aqui clama por uma arte que rompa com os racionalismos colonizadores, e como, para ele, uma revolução não pode ser racionalizada, mesmo porque – naquele momento pelo menos – combatia uma outra espécie de razão, a opressora, Glauber mais uma vez se afasta da proposta do cinema político clássico e busca uma outra forma de arte transformadora, mais mágica, mesmo que de certa forma também utópica.⁵¹

1.6 A arte por trás da obra

A definição de obra na atualidade – e conseqüentemente a de autor – não pode se resumir a ser aquilo que busca uma transformação, mesmo que no sentido mais amplo do termo, ou seja, mudanças não apenas políticas, mas também sociais, culturais. Mesmo que exista um certo posicionamento político que visa uma transformação de postura, de visibilidade, no grande volume atual de obras vindas da favela, por exemplo. Por outro lado, um registro sem ambição cultural ou artístico, apenas jornalístico, que resume um acontecimento, pode ter mais intenção de transformação que algo que tenha um grande pensamento artístico como princípio. *Falcão – meninos do tráfico* (2006) de MV Bill e Celso Ataíde, vídeo que criou uma grande comoção como parte de um dos programas de TV mais vistos do país, é uma obra de arte ou um registro, material quase bruto de vários acontecimentos?⁵² E a famosa fotografia da menina faminta com o abutre a espreita de Kevin Carter? E a imagem do homem desconhecido que tenta impedir a passagem do tanque na Paz Celestial em Pequim, China, em 1989? Se a vontade de transformação fosse o principal ingrediente de uma obra artística, e creio que não o é, a real fronteira entre o registro jornalístico e o registro artístico teria de ser debatida. O poder de persuasão do jornalismo é evidenciar uma realidade

⁵⁰ Glauber Rocha. *Ibid.*, p. 249.

⁵¹ Ivana Bentes. “Terra de fome e sonho: O paraíso material de Glauber Rocha.” *In: Ressonâncias do Brasil*. Fundación Santillana (org.), Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002.

⁵² O estopim para a realização de *Falcão - meninos do tráfico* pode ter sido a busca de um registro inédito, a tradução de um pensamento artístico, ou os dois, ou nenhum dos dois, mais importante do que isso é o fato de que a produção é também o início do Núcleo Audiovisual da CUFA na comunidade Cidade de Deus, que inclui educação audiovisual e produção de mídia. A experiência se caracteriza por um aprendizado que vem da prática e por professores, desde o primeiro momento, da própria comunidade. Hoje eles tem uma parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

enquanto o registro artístico problematiza o próprio conceito de realidade? É preciso lembrar também que da imensa produção de registros audiovisuais domésticos, que reproduzem de forma naturalista os acontecimentos, surgiram imagens que marcaram o Brasil e o mundo. Sejam eles vídeos produzidos por soldados norte-americanos no Iraque, imagens de suborno em uma instituição como a dos Correios ou as imagens impressionantes do tsunami gravadas em câmeras destinadas, num primeiro momento, a registrar as férias de uma família.⁵³

Jean Claude-Bernadet⁵⁴ chama atenção especial em sua análise dos documentários produzidos no Brasil entre 1960 e 1980, para o filme *Jardim Nova Bahia* (1971), dirigido por Aloysio Raulino. Nos créditos do filme temos a informação de que a câmera é dele e de Deutrudes Carlos da Rocha, e que “as imagens da estação do Brás e de Santos foram filmadas por Deutrudes Carlos da Rocha, sem qualquer interferência do realizador”. Raulino é o realizador que entregou a câmera para o personagem. De acordo com Bernardet, esse é um ponto limite na busca da voz do outro, que é o objetivo do modelo sociológico (um instrumento para compreender a realidade através do espírito sociológico) dos filmes que analisa. Para Bernadet, Raulino questiona sua posição como cineasta. “O trabalho de Raulino, Deutrudes nunca poderia fazê-lo. Não basta ter a câmera na mão” (Bernadet, 2003, p. 132). Na filmografia que escolheu, Bernadet conclui que a voz do outro desponta tanto pela força, quanto pela crise pela qual o documentarista passa. Raulino, o autor em crise, Deutrudes, a testemunha que registra seu próprio cotidiano, não mais do que isso. Um exemplo dessa diferenciação seria dizer que uma coisa é saber registrar o casamento da irmã ou uma invasão no morro e outra é fazer um documentário sobre o casamento da irmã ou sobre uma invasão no morro. Uma exige um pensamento audiovisual por trás, uma reflexão artística, a outra não, é apenas um relato da experiência. Na série *Afinando a língua*⁵⁵, MV Bill conta que a música *Soldado do morro* nasceu de coisas que sentia na época e que via da sua janela na comunidade da Cidade de Deus e em cenas semelhantes por todo o Brasil, que documentou em livro e vídeo: *Falcão – Meninos do tráfico*. Ele juntou o que sentia com o registro de cenas que testemunhou e de sua reflexão saiu uma letra de música.⁵⁶

Autor é reflexão?

⁵³ Carlos Diegues. *Agora por eles mesmos*. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro: 12 dez 2005.

⁵⁴ Jean-Claude Bernadet. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 119-42.

⁵⁵ Canal Futura 2008, programa “Saga”.

⁵⁶ O refrão da música diz assim: “Feio e esperto com uma cara de mal; A sociedade me criou mais um marginal; Eu tenho uma nove e uma hk; Com ódio na veia pronto para atirar.”

Bill Nichols⁵⁷ diferencia o documentário do material bruto pela presença de um argumento, que pode ser construído utilizando comentários – elaborados através de diversos recursos narrativos e estéticos; e de uma perspectiva ou ponto de vista. Os comentários trazem uma orientação didática em relação ao argumento, são uma espécie de guia para nosso entendimento da moral, visão política ou do olhar oferecido pela obra. Eles se relacionam diretamente com o discurso, cuja representação no documentário pode ser *expositiva* (comentários na narração), *observacional* (que minimiza a presença do autor), *interativa* (quando o autor e os atores sociais abertamente se reconhecem) e *reflexiva* (quando o autor chama atenção para a realização da obra em si). A perspectiva vem de como experimentamos o mundo representado pela obra, mais do que reproduzido pela mesma. Através dela também podemos identificar a presença do autor. É mais uma vez, voltando a Foucault, o tal estilo. Em linhas gerais, uma perspectiva diferencia uma obra de um mero registro, ou seja, não é algo simplesmente mecânico.

O argumento, portanto, cujas subcategorias são o comentário e a perspectiva, dá a sensação de que existe um autor, ou uma presença em meio àquela exposição – da vida íntima, de uma narrativa, de um documentário etc. Cria assim o contexto para uma visão particular de mundo. Nichols brinca com a idéia de que o documentário é a nova ficção, chamando atenção para a narrativa que permeia ambos os estilos, para depois explicitar as diferenças. O que no documentário é argumento, na ficção transforma-se em narrativa. Para Nichols, as imagens do documentário nos dirigem ao mundo histórico, que é o mundo em que vivemos. O documentário seria uma ficção diferente, particular. Entretanto, quando esse mundo não nos é familiar, essa realidade pode parecer ficção. A ficção, por sua vez, trata de um mundo imaginário, mesmo que esse mundo seja extremamente parecido com o que vemos a nossa volta, e esse é um artifício de muitos filmes clássico-narrativos e realistas – aquilo tudo é criado, fruto da imaginação da equipe. Ainda que seja baseado em fatos reais, existe um cenário, os atores estão representando. Basicamente, alguém mordido por um escorpião na ficção não morrerá. Indo pelo caminho inverso, podemos dizer que cada vez mais a ficção tem a ambição de documentar, ou parecer que está documentando a realidade, uma vez que as representações confundem o mundo histórico com o mundo imaginário. Na

⁵⁷ Bill Nichols. *Ibid.*, p. 107-98.

verdade esse é o grande objetivo de muitos filmes, assim a linguagem audiovisual busca e constrói os diversos códigos de verossimilhança.

Assim, na medida em que a fronteira entre o público e o privado se esgarça, a oportunidade de olhar pelo buraco da fechadura e invadir uma intimidade que desperta curiosidade e sedução se confunde com o argumento da obra documental ou com a narrativa da obra ficcional, ou até mesmo os torna invisíveis. Seja direcionado ao mundo histórico ou ao mundo imaginário, como na definição de Nichols, o testemunho bastaria como obra?

A diferenciação entre registro, relato, obra, no entanto, não está necessariamente presente na forma com que as produções são distribuídas ou consumidas. Roland Barthes termina o texto *A morte do autor* assim, “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor”. Afinal o objetivo de toda obra de arte é um público? Para Barthes, é nesse público que se reúne tudo que compôs a obra. Mas, realmente, como pode o autor estar morto se hoje sua biografia é um dos grandes ingredientes da obra? Paula Sibilia em *O show do eu*, levanta a questão dos autores se converterem em personagens e assim também se transformarem em mercadorias à venda, na medida em que passam a habitar o imaginário midiático. São marcas registradas, celebridades, grifes. E na verdade, no final das contas, compramos a biografia de Bruna Surfistinha na mesma livraria que o romance com influências autobiográficas de Paulo Lins, que os livros de Roland Barthes, Walter Benjamin, Bill Nichols ou Glauber Rocha, autores citados até agora neste texto.⁵⁸

1.7 Autor, obra: de dentro para fora, de cima para baixo,

Autor – Obra

intenção – autenticidade – estilo – mercadoria - criatividade – testemunho verossímil
– transformação – liberdade – reflexão

⁵⁸ O site EGO da globo.com em 26/02/08 publicou a seguinte Manchete: “Celebridades nas prateleiras: biografias ganham espaço entre leitores- Livrarias lotam com lançamentos de Vera Fischer, Mônica Veloso, Tim Maia e outras personalidades populares”

Então, o que se espera dessa produção da *periferia*⁵⁹ é simplesmente uma espécie de catarse consumível como arte, ou não? Existe uma diferenciação dentro desta mesma produção do que é registro e do que é obra? Isto é necessário? E mais, será que o que se espera de quem está por trás dessas obras – diretores, roteiristas, músicos, artistas em geral – são apenas autobiografias sem ambição autoral mais ampla? Será possível qualificá-los como autores? Ao mesmo tempo que interessam por terem o poder legítimo de falar sobre a vida na favela – a sua vida –, se legitimam como artistas em busca de uma linguagem única que expresse de forma crítica seus anseios, emoções e, por que não, sua própria realidade se assim escolherem?

No Capítulo 1 contarei um pouco da história do Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro, que fundei com Vinícius Reis em meados dos anos 90. Ao longo dos três capítulos seguintes escreverei sobre três autores, cineastas, surgidos no grupo, analisando sua obra, discutindo sua trajetória: Luciana Bezerra, Gustavo Mello, Luciano Vidigal. Reservei um capítulo para experiências singulares pertinentes e produções avulsas do grupo. Por fim, teço a conclusão na qual, espero, ter conseguido responder pelo menos em parte algumas das questões propostas. Boa viagem.⁶⁰

⁵⁹ O termo *periferia* como adjetivo para uma obra artística, explicitando principalmente sua origem e geralmente também o tema, foi inspirado no projeto Estética da Periferia, que teve a coordenação da pesquisadora Heloísa Buarque e curadoria do cenógrafo Gringo Cardia, e cuja primeira edição foi em 2005, no Rio de Janeiro. Com consultoria do Afro Reggae, da Central Única das Favelas (CUFA), do Hutuz e do Nós do Morro o projeto, que incluiu uma exposição, seminários e debates além de um catálogo, trouxe um panorama da produção periférica nas artes visuais, na arquitetura, moda e comportamento e no design, através de fotografia, pintura, escultura, graffiti, colagem, estilo, peças de mobiliário, pintura de letras, instrumentos musicais, entre outras expressões.

⁶⁰ É com um “boa viagem” que geralmente me despeço do público após a apresentação que antecede alguma sessão de um filme de minha autoria. Sinto que quando se assiste a um filme é preciso estar aberto, como quando se embarca para uma viagem. De volta à academia após mais de 15 anos, já que escrevo esta dissertação em primeira pessoa, pensei em me despedir assim também nesta introdução.

CAPÍTULO 2

A NÃO-PEDAGOGIA – UMA BREVE HISTÓRIA DO NÚCLEO DE CINEMA DO GRUPO NÓS DO MORRO

2.1 Como o núcleo surgiu

A favela do Vidigal fica na Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro entre os bairros do Leblon e São Conrado. O principal acesso ao morro é pela avenida Niemeyer, na altura do número 314, em que se pode chegar de ônibus. A partir dali, o jeito é subir a pé, de kombi ou de moto-táxi. De acordo com a associação de moradores, cerca de 30 mil pessoas moram na comunidade; a Light cadastrou aproximadamente seis mil domicílios. A ocupação da área, hoje de 7,4 hectares, teve início em 1942.⁶¹

O grupo Nós do Morro, na favela do Vidigal, surgiu quando o diretor de palco Guti Fraga começou a reparar na garotada que morava na favela, que se esparramava morro acima a partir do sobrado onde mora até hoje. Na década de 1970 o Vidigal era um endereço famoso, os prédios ao pé do morro eram a moradia de artistas tais como Gal Costa, Danilo Caymmi, Lima Duarte. Mas todos se mudaram à medida que a favela crescia. Guti não.

Em 1985 ainda haviam poucos projetos em comunidades de baixa renda, inclusive os voltados para a formação artística. A visibilidade da periferia estava em grande parte ainda na manchete da página policial. Guti não vinha de nenhum movimento social, não militava para nenhum partido político, ele trabalhava para Marília Pêra como diretor de palco. Demitiu-se bruscamente após uma espécie de epifania que surgiu vendo os grupos de teatro da periferia de Nova York, cidade onde a atriz estava em turnê. Começou solitário e foi atraindo amigos de boêmia, colegas de trabalho, vizinhos, para o projeto-sonho de um novo Vidigal imaginado, buscando formar um grupo de teatro com filosofia de vida. Traduzindo, mas ainda seguindo suas palavras, não queria formar atores e sim artistas com atitude, que pensassem coletivamente. Buscava uma idéia multiplicadora. Guti sempre achou que a vida lhe deu várias oportunidades mesmo antes de sair de Mato Grosso, onde nasceu; queria agora proporcioná-las também a outras pessoas.

⁶¹ Ver MídiaCom, Laboratório de Pesquisas em Comunicação de Dados Multimídia do Departamento de Engenharia de Telecomunicações da Universidade Federal Fluminense.

“Eu sou um cara que entrei num túnel sem volta”, assim se define. Com a ajuda de amigos diretores de elenco de novelas, filmes e afins, Guti foi sobrevivendo fazendo pequenas pontas como ator e assim conseguiu se dedicar quase inteiramente ao grupo. Seu foco principal sempre foi a qualidade. Ele afirma que

Eu sabia que ia enfrentar uma coisa muito séria em nossa sociedade que era a questão do estereótipo. Já entrei sabendo que ia comprar essa briga. ... Para você comprar essa briga de dar possibilidade, só através da qualidade. Senão vira paternalismo, e paternalismo é um saco. Você não cria oportunidade nenhuma com paternalismo.

Guti começou a convidar jovens da comunidade para serem atores do grupo recém-formado. A primeira peça foi encenada no espaço do padre Leeb, o padre austríaco amigado com uma mulata e que, por isto, foi proibido por Dom Eugênio Sales de celebrar missas. O altar então virou um palco para a primeira peça, iluminada pelas latas de leite que se transformaram em refletores. *Encontros* (1987), do amigo e vizinho Paulo Tatata, era uma peça que falava sobre o cotidiano da comunidade. Ficaram quatro meses em temporada. A trupe ia de casa em casa para distribuir convites.

A partir daí fizeram vários espetáculos, procurando alternar textos clássicos com crônicas do cotidiano do morro. As crianças que pediam um espetáculo próprio foram a inspiração do Show das Cinco que imitava a estrutura de um programa de auditório de TV, com direito a câmeras feitas de isopor. O Show das Cinco virou Show das Sete que começava pontualmente às oito. Quase 800 pessoas vinham rir e brincar com as esquetes apresentadas pelos atores da comunidade. O grupo teve de sair do espaço por um desentendimento político com a Secretaria de Cultura do Município, que assumiu o local, e após alguns percalços acabou nos fundos da Escola Municipal Almirante Tamandaré, onde uma diretora leniente fazia vista grossa para as transformações que o grupo fazia no espaço. Depois de tantos percalços, o grupo se viu reduzido, mas a fé de Guti Fraga, Zezé Silva, Paulo Tatata e os que se juntaram pelo caminho permanecia inabalável – ou quase. Começou o longo processo de ensaios e preparação da peça *Machadiando*, e a maioria dos jovens alunos que resistiu e permaneceu no grupo têm ligação estreita com o projeto até hoje, eles se tornaram multiplicadores.

Com o dinheiro dos shows e do documentário *Testemunho Nós do Morro* (1995), sobre o qual escreverei mais adiante, foram feitas as mudanças necessárias nos fundos da escola para finalmente abrigar oficialmente o grupo, que acabou construindo lá um pequeno teatro que existe até hoje. Foi nessa época que conheci o Nós do Morro e fui responsável pela idéia inicial desse documentário sobre o grupo. De certa forma, assim como para Guti Fraga, foi um caminho sem volta. Não que alguém ali procurasse algum retorno. Entrei em contato com eles pela primeira vez no início dos anos 1990, recém-saída da universidade, procurando atores secundários para um filme canadense que seria rodado no Rio de Janeiro e do qual eu era a (última) assistente de elenco e direção – meu primeiro trabalho no cinema. Eu precisava achar atores para papéis como meninos de rua, prostitutas, trombadinhas, e fui informada que no grupo de teatro da favela fecharia o elenco. Obviamente eu achei bem mais que isso por lá.

Luciano Vidigal, aluno da primeira turma do núcleo de cinema, diz:

Eu costumo fazer personagem do povo. O porteiro, jogador de futebol... Lucio Andrey fala que quer fazer isso o resto da vida. O Zé Dumont é assim. É minha maior referência de ator. ... Fiz durante muito tempo traficante, mas minha mãe não deixa mais. Cansou, não quer mais ver isso. Às vezes é bom escutar a mãe.

O contato com o grupo gerou uma admiração extrema à iniciativa e o projeto de um documentário intitulado *Testemunho Nós do Morro*, que eu pretendia dirigir. Estava encantada pela possibilidade de fazer arte em uma comunidade de baixa renda e me identificava mais com aqueles jovens e principalmente com Guti Fraga do que poderia imaginar. O discurso quase hipnótico de Guti sempre vinha recheado de planos e sonhos e acabei por me ver bolando com ele vários projetos e idéias. O potencial de transformação política daquela experiência, e conseqüentemente de um documentário sobre ela, era enorme, mas, ao contrário do que Walter Benjamin⁶² propõe como definição de obra de arte verdadeira, essa não era a prioridade, não era uma questão que vinha a tona. Para falar a verdade, tanto a peça quanto o documentário, são produtos esteticamente até bem formais, que não questionam diretamente os meios produção, a não ser pelo espaço geográfico onde

⁶² Walter Benjamin, “O Autor como produtor” - Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: *Obras Escolhidas Vol. I - Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução e organização: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

estavam sendo realizados. Mas talvez até por ser na favela, na peça pelo menos, havia o esforço de se ter tudo que uma peça tradicional teria, com camarins, refletores, cenário. Até porque a proposta do Nós do Morro desde o princípio era a de um artista querendo formar outros artistas, ao contrário de grupos como o Afro Reggae, que nasceu da vontade política de transformar Vigário Geral como um todo, região que tinha acabado de viver uma tragédia violenta, por um grupo que já atuava de forma engajada, se associando e dialogando com vários movimentos sociais.⁶³ Pessoalmente, eu também me seduzia pela possibilidade de transformação das pessoas, dos indivíduos, que por sua vez poderiam transformar aquele lugar.

A respeito disso, Guti Fraga afirma:

Não sei dizer quantos momentos eu chorei muito, quantos momentos foram tão difíceis na minha vida, mas também não sei dizer tantos momentos de alegria que nunca imaginei viver. Ser um elo de possibilidade para alguém. Quem sou eu para ser esse elo?

Meu argumento inicial para o documentário – utilizando a nomenclatura tão clara proposta por Bill Nichols⁶⁴ – era mostrar que algo incrível acontecia no morro do Vidigal, apenas isso. Talvez, naquele momento, essa postura fosse extremamente similar a dos jornalistas que festejam as experiências culturais da favela, encantados com o contraponto à violência. É que eu ainda não fazia parte do processo.

Parte da verba levantada para o filme iria para a produção e parte para o pequeno teatro que estava sendo construído nos fundos da escola. Por eu estar fora do Brasil por compromissos profissionais, trabalhando em um filme sobre a Copa do Mundo de 1994 como assistente de direção de Murilo Salles, a direção do documentário acabou passando para o cineasta Vinícius Reis, que rapidamente também ficou seduzido pelo projeto. O documentário ganhou corpo, roteiro, contou um pouco da história do grupo que já existia há dez anos, documentou a peça que estavam ensaiando na época, *Machadiando*, e escolheu alguns jovens como personagens. Além dos depoimentos, eles encenaram alguns de seus dramas pessoais e encontraram dois de seus ídolos, os atores Chico Diaz e Claudia Abreu,

⁶³ José Júnior. *Da favela para o mundo: A história do Grupo Cultural Afro Reggae*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

⁶⁴ Bill Nichols, *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

para um bate-papo proposto pela produção. Vinícius define o filme assim: “É um registro bacana mas ingênuo, porém a relação de ouvir e entender, o valor, compensa.”

Foi ele quem observou que uma boa parte dos retratados se interessava mais pelo que acontecia atrás das câmeras do que o que ocorria diante delas. Lúcio Andrey, por exemplo, sugeria as lajes de onde o fotógrafo, Estevão Ciavatta, poderia conseguir os melhores ângulos. André Santinho pedia para ver a pauta. Pierre dos Santos ajudava no dia-a-dia da produção. Os retratados se agregavam à equipe e, depois que ela ia embora, continuavam discutindo o dia. Gutí Fraga, sempre presente, aprovava, dizendo que Vinícius não queria fazer o seu discurso e sim mostrar o deles. A partir dessa constatação, surgiu a vontade de inaugurar, além do núcleo de teatro já existente, um núcleo de cinema dentro do grupo Nós do Morro.

Nosso primeiro passo foi o de simplesmente mostrar filmes que achávamos pertinentes, seguidos de conversas e debates. Paulo Freire⁶⁵ alerta para o risco de o educador tentar impor sua visão ao ensinar; ele aliás foi um dos grandes inspiradores de Gutí Fraga na sua concepção do grupo. Apenas queríamos exibir exemplos audiovisuais que não fossem os que os alunos já tinham acesso, principalmente por meio dos canais abertos de TV, em geral filmes estrangeiros, teledramaturgia (novelas) e matérias jornalísticas. Por outro lado, não podíamos desprezar seu conhecimento prévio, afinal já tinham visto muitas obras audiovisuais. A discussão sobre valor e qualidade dessas obras não era pertinente, seria muito arrogante de nossa parte dizer que uma vida vendo produtos audiovisuais na TV não era uma experiência válida. Acreditávamos que para fazer um filme é preciso ter uma idéia, algo sobre o que se quer falar, isso é primário. Mas para se construir um discurso, uma visão que, como define Nichols⁶⁶, traduz a presença do autor diferenciando a obra do material bruto, é preciso conhecer a linguagem audiovisual. A metáfora com a pintura era comumente utilizada: nós ensinávamos quais eram os (outros) pincéis e tintas disponíveis.

Além disso, era importante que eles entendessem como era construída a linguagem audiovisual na qual eles e sua própria comunidade eram retratados, especialmente nos veículos que assistiam. Ou seja, se a visibilidade conquistada pela favela era bem específica, se eles queriam contar suas próprias histórias de forma diferente, precisavam saber

⁶⁵ Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido*, 44 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. (1 ed. Nova Iorque, 1970; manuscrito em português, 1968; 1 ed. em português, 1974. P. 65-82.

⁶⁶ Bill Nichols, *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991. P. 127.

reconhecer certas técnicas para aprender que existiam outras possibilidades. Soma-se a isso o fato de que muitos dos alunos, também atores, atuavam como elenco de apoio ou figuração em programas de TV e filmes (como o tal Canadense), fazendo na ficção papéis inspirados naqueles personagens que aumentavam a audiência durante o noticiário: traficantes, bandidos, meninos de rua etc. Então falávamos de estereótipos, construção de personagens, conflito narrativo, temas que permeiam qualquer produção.

Existia na época do início do curso uma grande dificuldade em se achar material pertinente em VHS, não existia a profusão de filmes de arte, curtas-metragens, que existe hoje em DVD e na internet. Além disso, entendíamos que era importante a experiência de realmente assistir a alguns filmes em uma sala de cinema. Através de uma parceria com a distribuidora RioFilmes na gestão do crítico Luís Carlos Avelar e com o Centro Técnico Audiovisual (CTAV) na gestão de Roberto Leite, conseguimos algumas kombis que buscavam alunos no morro do Vidigal e os levavam para avenida Brasil, sede do CTAV, que dispõe de um ótimo arquivo de filmes brasileiros, além de equipamentos e dependências que podiam ser utilizados para aulas. Uma vez por semana levávamos nossos alunos até lá para assistirem aos filmes – escolhidos carinhosamente por uma funcionária do CTAV, a Wanda –, debatê-los e conhecer os equipamentos necessários para se realizar projetos audiovisuais – que acreditávamos que precisariam para suas futuras produções. Alguns dos filmes que fizeram muito sucesso foram *Velha a fiar* (1964) e *O descobrimento do Brasil* (1937) de Humberto Mauro; *O dia em que Dorival encarou a Guarda* (1986) e *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado; e *Amor!* (1994), de José Roberto Torero. Vinícius Reis lembra da preocupação deles em verem filmes longos, lentos, antigos, diferentes, “Achei que eles não iriam curtir e todos gostavam muito, tinham questões.” Ali percebemos que podia dar certo.

Vinícius lembra de uma aula sobre chanchada que preparou, mas que não tinha as respostas para todas as questões que surgiram. Na verdade ele não imaginava que surgiriam tantas assim: “Eu suava, teve uma hora que falei, olha, vou anotar as questões e depois eu volto.” Era uma época em que os sites de busca na internet não eram familiares como hoje, então isso significava voltar e pesquisar bastante. Começamos a estudar muito para dar aula, com medo de não saber responder certas perguntas, o que algumas vezes acontecia, claro, e voltamos para casa nos sentindo um pouco incompetentes mais de uma vez. Não tínhamos uma estratégia a longo prazo ou uma idéia clara de qual seria o futuro daquela experiência. Durante nossas aulas, ou diálogos, aprendíamos e ensinávamos, curiosos em saber como

nossos alunos pretendiam utilizar as técnicas que aprendiam, os “pincéis” que proporcionávamos, pois para fazer cinema, audiovisual, é preciso ter algo a dizer. Com frequência perguntávamos: “Qual filme você faria? Sobre o quê?” Então ensinávamos várias versões de como poderia ser feito, pois creio que, da mesma forma que é preciso ler para escrever, é preciso assistir para ser um realizador audiovisual.

Após o término da verba para o transporte que nos levava ao CTAV, depois de um breve intervalo, as aulas continuaram no pequeno teatro, nos fundos da escola. Pegávamos uma VHS emprestada de alguém – até que o aluno Gustavo Mello conseguiu uma para o grupo – e falávamos sobre filmar apesar de não ter uma câmera em mãos.

Eu e Vinícius somos realizadores, nos especializamos ao longo da vida profissional e acadêmica nas áreas de direção e roteiro, mesmo que em 1996 nossa experiência não fosse tão grande assim. Eu havia me formado na Universidade Federal Fluminense em Cinema havia poucos anos, tinha dirigido alguns curtas-metragens e trabalhava basicamente como assistente de direção. Vinícius estava mais ou menos no mesmo pé. Mas éramos incansáveis na busca por referências, assistíamos mostras especializadas e pensávamos em projetos futuros de filmes próprios enquanto ministrávamos as aulas como podíamos. Nunca deixamos de perseguir nossa própria carreira enquanto organizávamos sem muita pretensão o curso. De qualquer forma, como seria previsível, nossas conversas e aulas giravam muito em torno de assuntos para futuros filmes do núcleo (roteiro) e idéias estéticas para a realização dos mesmos (direção). Com esse foco, apresentávamos de forma ainda superficial as outras áreas do cinema e da produção audiovisual. Seria provavelmente o equivalente ao que Paulo Freire⁶⁷ chamou de busca na realidade mediatizadora de universos temáticos, temas geradores, que de acordo com ele são ponto de partida no processo educativo. Sendo assim, então talvez estivéssemos no caminho certo, mas nós não sabíamos disso.

É preciso nesse momento dizer que, em todas as oficinas de capacitação audiovisual que ministrei ao longo dos anos, e não foram poucas, dentro e fora da favela, o primeiro movimento é sempre o contar autobiográfico. Assim ocorre na primeira redação escolar, quando começamos a escrever nosso primeiro diário – ou, atualizando, blog. Existe uma espécie de efeito de catarse, especialmente em alunos ou em comunidades em busca de visibilidade, ou que vivenciam em seu cotidiano algo interdito. Esse movimento

⁶⁷ Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido*, 44 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. (1 ed. Nova Iorque, 1970; manuscrito em português, 1968; 1 ed. em português, 1974. P. 65-82.

autobiográfico não é exclusivo da periferia. Mas na minha opinião talvez seja o primeiro passo – mais uma vez como na redação escolar – para a formação do autor – mesmo que num primeiro momento o relato seja apenas um registro cotidiano.

Líamos roteiros dos alunos em sala de aula, aproveitando que muitos eram também atores, e chamávamos várias pessoas do meio para participar do processo dando palestras, aulas técnicas, uma prática que continua até hoje. Inúmeros diretores, roteiristas, atores e técnicos se dispuseram a ir voluntariamente para dar palestras e workshops rápidos. Aulas de fotografia, figurino, direção de arte foram organizadas de acordo com a disponibilidade e generosidade desses profissionais. Isso porque na época e durante muitos anos, o grupo não tinha qualquer espécie de patrocínio. Desde o primeiro momento, o cineasta Carlos Diegues, por exemplo, foi um dos maiores entusiastas da iniciativa, dando várias aulas inaugurais e assistindo a quase todas as apresentações de final de ano do núcleo.

Outra visita importante foi a de Dib Lutfi, consagrado fotógrafo e câmera do movimento do Cinema Novo que acabou por trabalhar no primeiro filme de ficção em 35mm do grupo – *O jeito brasileiro de ser português* (1999) –, sob direção de Gustavo Mello. Havíamos mostrado na semana anterior à visita o documentário *Dib* (1997), feito por Márcia Derraik e Simplício Neto. A exibição obteve sucesso e então, quando Dib realmente apareceu no morro, com a sua conhecida simpatia e seu carisma, todos ficaram muito impressionados. “Ele era o cara para quem tudo era possível. Ele trabalhava diretamente com a possibilidade. Isso antes das câmeras leves, digitais”, lembra Luciana Bezerra, aluna do núcleo na época. Depois da visita, Dib recebeu o convite para que fotografasse o curta-metragem do grupo e prontamente o aceitou. Gustavo lembra das reuniões na casa de Dib sobre decupagem em que ele dizia simplesmente: “É o que você decidir.”

Luciano Vidigal, que também era aluno do núcleo na época, lembra da visita do diretor Karin Anouiz, que deu uma aula sobre o início de tudo: a elaboração e a apresentação de projetos audiovisuais para a captação de recursos. Ele se identifica muito com o cineasta até hoje, principalmente pelo fato de ele trabalhar humanizando estereótipos como o travesti, o traficante, a lésbica.

A visita de Rui Guerra também foi marcante. Ele deu uma palestra sobre a força política do olhar, de uma forma de ver o mundo. Perguntava aos alunos do morro que o assistiam compenetrados: “Qual é o seu olhar, como você vê o seu mundo?” Deu exemplos na história do cinema, falou de seus filmes, do Cinema Novo. E disse algo como “o mundo

quer ver o seu olhar, esse olhar”, e isso teve muita ressonância, pode-se dizer que até hoje. Um dos grandes ingredientes para a formação do autor é exatamente o exercício de um olhar único perante o mundo, uma perspectiva singular traduzida, no caso do audiovisual, em cenas filmadas/gravadas.

Uma preocupação do Núcleo de Cinema e do Nós do Morro como um todo que foi crescendo ao longo dos anos era a inserção dos alunos no mercado de trabalho. Claro que ao convidarmos profissionais para darem palestras e aulas também procurávamos oferecer nossos alunos como possíveis estagiários ou assistentes. E realmente muitos deles trabalharam com cineastas como Carlos Diegues, Miguel Faria Jr., Kátia Lund, Fernando Meirelles entre outros, além de, é claro, nas produções em que eu ou Vinícius realizávamos. A experiência prática em filmes e programas de TV do mercado trazia um retorno pessoal e também coletivo. Ao mesmo tempo em que se vislumbrava a possibilidade de uma carreira alternativa para o futuro, lembrando que a perspectiva da maioria dos alunos da comunidade nunca foi muito além dos empregos geralmente reservados aos moradores de favelas – basta olhar as estatísticas –, o estagiário também trazia de volta a experiência prática para o grupo.

Em nenhum momento eu ou Vinícius nos prontificamos a contar por eles as suas histórias, o que não seria um problema, mas é que simplesmente não aconteceu. Exceto o documentário *Testemunho Nós do Morro*, origem do curso, eles nunca mais foram objetos de qualquer projeto audiovisual meu ou do Vinícius, o que é curioso, já que convivemos durante anos e ao longo desse tempo tivemos contato com histórias e experiências únicas. E, ao mesmo tempo, não paramos de realizar nossos próprios projetos sobre outros assuntos – Vinícius dirigiu um documentário de longa-metragem sobre a Força Expedicionária Brasileira e eu, na época, estreava um longa-metragem de ficção com uma comédia romântica sobre ser ou não solteiro, em que alguns alunos fizeram parte inclusive do elenco e da equipe. Outros filmes foram feitos com o grupo por diversos cineastas durante os anos que estivemos lá, acompanhamos alguns mais de perto do que outros: *Geraldo Voador* (1994), de Bruno Vianna; *Dadá* (2001), de Eduardo Vaisman; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, entre vários outros.

*Dadá*⁶⁸ é um curta-metragem dirigido por Eduardo Vaisman e com roteiro de Flávia Lins e Silva, produzido em 2001, que mistura ficção e documentário e que vale a pena ser

⁶⁸ Disponível no portal www.portacurtas.com.br.

comentado brevemente aqui. Em um depoimento à imprensa, o diretor define o projeto da seguinte forma: “Queríamos uma história que desse brechas para um documentário. Tanto que fizemos teste de elenco com base não só na interpretação, mas no que os atores tinham a dizer sobre a vida, pois também filmamos depoimentos pessoais deles. Mais do que contar a vida de Dadá, falamos da Thaísa, do Jonathan e do Jésus.”⁶⁹ O filme ganhou, entre outros prêmios, melhor documentário no Festival de Havana, melhor curta-metragem no Short Film Festival de Toronto e no Festival do Rio. Ao analisarmos as mostras e os festivais que fizeram a carreira nacional e internacional do filme⁷⁰, percebemos que a produção é tratada como documentário, mas também como ficção. A mistura está presente não só na narrativa do filme, como também na linguagem utilizada. Eduardo não entrega a câmera para seus personagens e sim o enredo, mas apenas aparentemente, pois escolheu seus atores pelas histórias autobiográficas que poderiam contar e finalizou o filme com isso em mente, e esse é um dos grandes méritos do projeto. Se, de acordo com Bill Nichols (1991), o documentário se diferencia da ficção pelo tipo de representação do mundo, aqui a narrativa (ficção) e o argumento (documentário) se confundem.

Nos créditos iniciais vemos imagens de três amigos na favela, a trilha sonora é informal, violão e vozes parecem ser dos próprios atores que cantam: “Meus olhos não brilham sem você no Vidigal, meus olhos não piscam sem você no meu local.” Depois de uma rápida seqüência em um bar que não introduz muito bem quem são aqueles personagens ficcionais ou qual é o enredo do curta-metragem, ouvimos o diretor pedir aos atores em “off” que contem a história do filme. Thaísa diz que o filme é sobre uma menina que engravida de um traficante, mas acham que na verdade o filho é de um de seus amigos (vividos por Jonathan e Jésus). Jonathan então fala que quer perguntar algo ao diretor, argumentando que não é normal que eles conversem diante da câmera ao final de cada cena. Ele pergunta qual é o objetivo daquilo. O diretor então retribui com outra pergunta em “off”: “O que você acha?” Jonathan acha que o diretor quer informações deles, que além do curta-metragem quer outra coisa. Thaísa afirma ser legal poder se abrir. Jésus diz que as pessoas “lá de baixo” têm uma visão equivocada de quem mora na favela, pois pensam que toda garota é mulher de bandido como a personagem ficcional Dadá. Então Thaísa terá a oportunidade de mostrar quem é a personagem, mas também quem ela é, seu trabalho como atriz. Jésus sabe como a favela é

⁶⁹ Segundo Caderno, Rio de Janeiro: *O Globo*, 17 jan 2000.

⁷⁰ Também disponível no portal www.portacurtas.com.br.

vista pelo resto da sociedade e explicita como desejaria ser visto. Os atores concluem que a produção então será a de um curta-metragem, mas também a de um documentário sobre a vida dos atores. A proposta do filme é descoberta pelos personagens e pelo público, através dos atores-personagens guiados pelo hábil diretor.

O diretor de *Dadá* não esconde sua presença por trás das câmeras. Como em um documentário reflexivo, ele interfere diretamente no que está acontecendo, mas não emite sua opinião abertamente. Ele se coloca como um observador, curioso em descobrir mais sobre aquelas pessoas, sobre aquele universo, e assim nos identificamos com ele. Ciente de que era menos legítimo que seus personagens para falar da realidade deles e do dia-a-dia na favela do Vidigal, Eduardo Vaisman privilegia o documentário, a ficção claramente vem em segundo plano, na montagem final e na força da narrativa, provavelmente desde a concepção do projeto. A câmera é paciente, mesmo sendo um curta-metragem de baixo orçamento filmado em película 16mm, o que encarece enormemente a produção e o custo por minuto filmado. Os planos têm o tempo da espera, o que reconhecemos não pela falta de cortes, ou seja, pela utilização de planos-sequência, e sim pela capacidade de capturar pausas significativas, pensamentos, olhares não planejados que são incluídos na edição – também claramente um dos objetivos do filme.

Dentro da comunidade brasileira imaginada⁷¹, o realizador encontra a favela do Vidigal; seu documentário é também uma forma de entender o que compõe o cotidiano e a sensação de pertencimento dessa outra comunidade imaginada, onde moram milhares de pessoas, separadas menos geográfica que economicamente, socialmente, do resto da cidade. Um lugar em que, como em várias outras favelas, a presença do poder público é intermitente e geralmente repressiva, manifestando-se principalmente pela presença da polícia. Até hoje a experiência de subir semanalmente o morro do Vidigal reforça em mim a sensação de penetrar num universo a parte. Ao deixar a avenida Niemeyer, que liga os bairros do Leblon e São Conrado, sigo subindo a rua Presidente João Goulart e presencio o poder público sendo deixado para trás em poucos minutos. Ao pé do morro a patrulhinha da polícia não reprime os moto-táxis que fazem ponto ali ao lado e que se recusam a usar capacete; à medida que subo o morro não é difícil perceber a presença de homens armados ilicitamente ou do esgoto a céu aberto.

⁷¹ Ver Benedict Anderson, *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983.

Na época em que *Dadá* foi filmado (o roteiro do filme foi premiado por um edital de produção em 1999), o Núcleo de Cinema se firmava aos poucos no Vidigal, mas ainda sem realizadores formados com alguma visibilidade. Como foi dito antes, a maioria dos integrantes do Nós do Morro tinha experiência apenas diante das câmeras e esse era o caso de Jonathan Haagensen, que já participava de séries de TV e se preparava para filmar o longa-metragem *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. O “boom” das autorias dos ditos excluídos, que alguns autores batizaram de “estética da periferia”, pelo menos na esfera audiovisual, estava apenas começando no Vidigal. Mas a curiosidade a respeito da vida “real” dessas pessoas, antecipando o sucesso comercial da série de televisão *Cidade dos Homens* (2002-05) e do filme *Cidade de Deus* (2002), entre outros, trouxeram temas e questões já presentes na mídia jornalística para a ficção de estética verossímil. Mas a favela como tema, objeto de consumo, não é algo atual. Isabel Diegues (2008) demonstra como os anos 1960 foram recheados de experiências que traziam a mediação da favela com o asfalto na música, por exemplo através da Bossa Nova, e no cinema, através do Cinema Novo. Se hoje as memórias, biografias e autobiografias são objetos de consumo, a vida e/ou a obra dos (ex) excluídos, pobres, favelados etc. é parte dessa tendência. A diferença é que hoje os protagonistas da favela não precisam de mediadores.

Um episódio marcante na história do Nós do Morro foi o intercâmbio internacional financiado pela Comunidade Européia ainda no início da vida do Núcleo de Cinema, em 1997-98. Por intermédio de um contato com o Chapatô, um centro cultural em Lisboa, um encontro entre jovens de experiências teoricamente similares às do Nós do Morro se realizou no Rio de Janeiro e em Lisboa. O objetivo era de filmarem juntos em 16mm um roteiro de criação coletiva, no Rio de Janeiro, que posteriormente seria editado e sonorizado pelos participantes em Lisboa. Mais uma vez tivemos o apoio do CTAV e da Riofilmes. O presidente da distribuidora, Luís Carlos Avelar, deu o dinheiro dizendo ter quase certeza de que o filme gerado pelo intercâmbio seria ruim, mas que isso não era a prioridade de uma experiência como essa.

Os alunos do Núcleo de Cinema do Nós do Morro já vinham tendo aulas há alguns anos e já haviam realizado um pequeno documentário chamado *Retratos do Vidigal* (1997), em 16mm com uma bolex emprestada. A forte mobilização e o trabalho em equipe marcaram o exercício, mesmo que o resultado não tenha sido o esperado: no copião perceberam que o negativo estava com dupla exposição, ou seja, fora filmado duas vezes antes de ser revelado.

Mas aprenderam a trabalhar juntos, a expressar suas idéias através da linguagem audiovisual de forma organizada, mobilizando para isso uma equipe e a comunidade. Gustavo Mello lembra que tinham a sensação de já saber mais que os outros que vinham de fora, mas mesmo assim se sentiam ameaçados, principalmente pelos europeus. Luciano Vidigal não participou diretamente do intercâmbio, mas lembra de aprender que os jovens de outros países eram iguais a eles e que o cinema havia provado isso: “Nem melhor nem pior. Lembro deles dentro da nossa favela, dançando, filmando. Preocupados com plano, ator, história.” Luciana se recorda da sensação de uma distância enorme, de que o tal Primeiro Mundo estava chegando. Os portugueses, por exemplo, tinham celular, algo ainda raro no Brasil; um dos alemães trouxe uma incrível câmera Sony portátil.

Os países envolvidos eram Alemanha, França, Portugal, Colômbia e Brasil. Mas logo descobrimos que, à exceção de Brasil e Colômbia, a maioria dos jovens não era necessariamente oriunda de experiências em bairros ou comunidades de baixa renda. Alguns eram simplesmente alunos de cursos oferecidos pelos institutos ou centros culturais. Outros, jovens que quiseram participar do projeto. Além disso, os professores que vieram da Europa estavam acostumados, em intercâmbios como esse, a exercer também a direção artística dos produtos finais, idéia que eu e Vinícius rejeitamos prontamente. Queríamos formar autores! Até porque julgávamos que alguns de nossos alunos já estavam mais capacitados como realizadores do que os próprios professores que vinham ao Brasil. Em suma, as realidades eram bem diferentes. Se essas evidências poderiam sugerir o fracasso do projeto, o que aconteceu foi justamente o contrário. Stuart Hall⁷², ao discutir formas de mediações entre pessoas com identidades diferentes, prova que pode-se viver na diferença e com ela. A troca entre os participantes, de países e origens bem diferentes, talvez tenha sido a melhor parte do processo, a mais enriquecedora. José Carlos Avelar, da Riofilme, estava certo. Uma das conclusões de Boaventura de Souza Santos⁷³ em seu texto sobre a globalização é que temos o direito de sermos iguais quando a diferença nos inferioriza e de sermos diferentes quando a igualdade nos descaracteriza. E assim foi. Onze integrantes do núcleo de Cinema Nós do Morro foram a Portugal finalizar o filme produzido no Brasil. Uma vitória. A distância entre o Primeiro e Terceiro Mundo realmente ficava cada vez menor.

⁷² Stuart Hall, *Da diáspora: Identidades e mediações culturais / Stuart Hall*; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

⁷³ Boaventura de Souza Santos *A Globalização e as ciências sociais*. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2005.

O projeto mobilizou o grupo, divulgou o Núcleo de Cinema na comunidade e atraiu muitos outros alunos para as aulas. Aliás, é o que acontece em toda produção do grupo. As pessoas querem se juntar à equipe e assim o filme se torna uma espécie de campanha do Núcleo de Cinema.

O filme realizado, *Mala macaca* (1998), tem a cara do processo do intercâmbio: é fragmentado e com vários problemas técnicos, mas seu vigor, as muitas cores, línguas e formas que o compõe, falam muito do que acontecia por trás das câmeras. Nesse sentido, talvez o *making-off*, um pequeno documentário em vídeo dos bastidores das filmagens, seja inclusive mais interessante que o filme em si, em todos os aspectos. Ou seja, mais que a expressão de um autor, a experiência de troca audiovisual foi o que de mais importante teve nesse caso, é o que está realmente impresso no material feito de retalhos riquíssimos de identidades e subjetividades dos indivíduos da equipe. De todo modo, essa experiência com certeza contribuiu na formação de nossos autores, emprestando segurança aos realizadores e ensinando como trabalhar em equipe. Em 2008, Arnaud, um dos franceses participantes, resolveu vir ao Brasil comemorar os dez anos do intercâmbio. Mesmo morando fora, ele chegou a produzir um curta-metragem com Gustavo Mello, de imagens filmadas em Super-8 editadas por ele, chamado *Tangerina do Vidigal* (2000).

De certa forma, o intercâmbio já vislumbrava uma tendência razoavelmente recente no grupo. Se antes as aulas gratuitas de teatro e cinema, com raras exceções, eram ministradas somente para moradores da comunidade, ao longo dos últimos anos isso se modificou gradativamente.

Em abril de 2002, alunos de outras comunidades similares, da periferia urbana ou de outras favelas, também começaram a ser aceitos. Finalmente, em 2003, alunos de classe média, ou alunos que até poderiam pagar um curso privado, também foram recebidos pelo grupo. A idéia é de que haja exatamente o tipo de troca que o intercâmbio proporcionou. Trazer essas pessoas para a favela é modificar a imagem que elas têm daquele ambiente, é uma forma de modificar também, progressivamente, a imagem de seus pares, ou seja, pessoas que nunca pisariam em uma favela normalmente e que têm muitas vezes uma imagem distorcida do lugar: amigos, parentes etc. Da mesma forma que muitos cursos pagos, privados, oferecem bolsas para alunos que não podem pagar suas mensalidades, o Nós do Morro trabalha na direção contrária, também extremamente importante e democratizadora.

Será que isso dilui ou enriquece a estética da periferia atribuída aos autores da favela? Talvez seu desaparecimento como algo segregador não seja algo de todo mau.

O Caldo Cultural, organizado por pessoas ligadas ao grupo acontece uma vez por mês no teatrinho. É possível presenciar poesia, teatro e música para um público que se transformou em um verdadeiro caldo social. É um evento-metáfora do processo que ainda vive o grupo. Para Guti Fraga, “Estamos vivendo outros tempos. Essa relação de a gente trocar idéias, essa é a transformação que o país está vivendo é a revolução que estamos vivendo”.

Talvez a idéia de comunicação horizontal, assim atualizada, perpassa por uma dialogicidade que deve ser trabalhada não apenas na relação educador-educando, como sugere a leitura de Freire⁷⁴, ou na existência de lideranças e multiplicadores um dia “oprimidos” e sim, também, na própria relação e diálogo entre alunos de diversas origens e classes sociais, que precisam buscar, mediados pelo mundo, seus temas comuns e, mais ainda que isso, sua vocação artística e, através dela, seu discurso. Afinal, existe um velho jargão que diz que “cinema se faz em grupo”, e na maior parte dos exercícios práticos dentro e fora da sala de aula, os estudantes precisam criar e trabalhar juntos – como no intercâmbio.

Em 2001 surgiu o patrocínio da Petrobras e o grupo pôde abrigar literalmente centenas de alunos no casarão que é hoje sua sede. O lugar, que fica umas duas ladeiras acima do teatrinho nos fundos da escola Almirante Tamandaré, foi arrematado em leilão público por uma ONG que resolveu apoiar o grupo. O presidente da ONG, um holandês, foi apresentado a Guti Fraga por José Júnior, do Afro Reggae. A segurança de ter uma sede, unida à segurança financeira, fez o grupo deslanchar. Para se ter uma idéia, no final do ano de 2007, foram encenados 22 espetáculos de final de ano das turmas de teatro. Isso sem contar com as apresentações da companhia oficial e os filmes produzidos em sala de aula e fora dela. Além disso, o Nós do Morro viajou para a Inglaterra como único representante brasileiro em um festival sobre Shakespeare, com o aval da própria Royal Shakespeare Company. Hoje existem sedes do Nós do Morro também em Itaocara, Saquarema, Japeri e em três bairros de Nova Iguaçu.

Com a mudança para o casarão e a entrada de patrocínio, mais alunos puderam ser atendidos (aproximadamente duas centenas deles agora passam pelo casarão todos os dias) e

⁷⁴ Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido*, 44 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. (1 ed. Nova Iorque, 1970; manuscrito em português, 1968; 1 ed. em português, 1974. p.79-80.

outras aulas se somaram às aulas de teatro e cinema: Capoeira, Impostação de voz, História do Teatro, Dança, Arte, entre outras. O grupo agora tem uma grade de aulas impressionante, salas razoavelmente equipadas, uma equipe administrativa (pequena mas dedicada) que elabora relatórios e presta contas dos gastos aos patrocinadores. Não que o grupo tenha se tornado de uma hora para outra uma espécie de cornucópia da abundância. Os professores e profissionais em sua maioria são remunerados, mesmo que abaixo do mercado, mas de forma alguma o espírito voluntário se foi.

O Ponto de Cultura audiovisual, em 2006, uma iniciativa do Ministério da Cultura, também foi um grande marco na história do Núcleo de Cinema. Mesmo que tardia e limitada, a participação do Estado na busca e apoio de iniciativas e experiências culturais de inclusão é fundamental. Em primeiro lugar, o aporte financeiro gerou a possibilidade de uma estrutura mínima para o curso – uma sala equipada, material de uso, uma ilha de edição. Alésio, um montador experiente italiano que surgiu há alguns anos espontaneamente no Nós do Morro e por lá ficou, agora supervisiona a turma de edição do grupo. Além disso, o Ponto de Cultura trouxe a possibilidade da contratação de multiplicadores do próprio grupo para cuidar de sua coordenação, o que fortaleceu enormemente o Núcleo de Cinema. E por dois anos tivemos verba para chamar professores de outras áreas – historiadores, fotógrafos, produtores etc. – que permitiram uma especialização melhor aos alunos e uma organização de uma grade curricular mais completa dentro do núcleo audiovisual, uma ambição antiga. Finalmente, no espírito de democratização e convivência com as diferenças dentro da sala de aula descrito acima, o Ponto de Cultura também fez com que fosse possível a entrada de diversas realidades para o grupo de alunos, alguns que jamais haviam pisado em uma favela, apesar de morarem a vida toda na cidade.

É inegável que a chegada do patrocínio de empresas a esse tipo de experiência, ocupando, como bem observou Milton Santos⁷⁵, o lugar que deveria ser do Estado, é parte e consequência de uma nova onda de visibilidade que os trabalhos de grupos e entidades que atuam na periferia e em favelas estão vivenciando. Como bem observaram Jaguaribe e Lissovsky⁷⁶ em relação às imagens contemporâneas de projetos comunitários de “inclusão digital”, a apropriação dos meios técnicos (através por exemplo de cursos como o nosso, que

⁷⁵ Milton Santos, *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Cap. *As empresas globais e a morte da política*.

⁷⁶ Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky, *O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social* [s.n.], 2006. Cap. *Inclusão visual*, 2005.

hoje se proliferam em várias comunidades), a difusão dos trabalhos na própria comunidade e para o terceiro olhar (do público em geral) ratifica uma nova agenda de direito à representatividade, mesmo que isso não signifique o fortalecimento do Estado, a previsão de projetos futuros ou a solução da desigualdade imensa deste país. E finalmente, como coloca Zezé Silva, uma das diretoras do Nós do Morro: “Não dá mais para ficar sem patrocínio, o grupo cresceu muito. Mas não dá para ficar dependendo de patrocínio. Precisamos ter produtos e oficinas de sustentabilidade.”

As aulas sempre aconteceram uma vez por semana com algumas exceções: momentos de produção interna – quando aumentávamos o número de aulas e chamávamos professores específicos para as necessidades técnicas – e durante as paralisações por motivos de força maior – geralmente ligadas à violência. O Nós do Morro procura não ter relação com o tráfico da favela, poder paralelo comum em muitas dessas comunidades. É um esforço enorme e diário e, para isso, o grupo tem regras rígidas: não se consome nada ilegal na sede, nem nas redondezas. Zezé Silva, que está no Nós desde 1990, faz questão de frisar que o grupo fala de saúde e postura, o artista precisa saber se cuidar. Não existe diálogo direto, mas o código local é respeitado. Já tivemos de suspender aulas por causa de tiroteios ou até mesmo ir para o fundo do casarão aguardando o melhor momento de ir para casa. Durante a guerra entre facções rivais do Vidigal e da Rocinha, favela vizinha, que começou em 2004, em uma reunião geral foi decidido seguir com as aulas, os professores que não quisessem continuar estariam liberados. A única forma de enfrentamento do grupo é, portanto, continuar existindo. Como Guti mesmo explica:

Não tenho que falar de tráfico. Todo mundo sabe. É o cotidiano. Você tem de respeitar os usos e costumes do lugar. Se você vai para Nova York, tem de respeitar. Dentro de uma comunidade também tem isso. Não adianta querer impor a minha lei.

Guti já foi ameaçado de morte por dois anos, mas resistiu: “Mandou fechar, fecha, mas volta. Somos uma resistência, somos. Disso não há dúvida. Temos problemas sérios, temos.” Durante as gravações do documentário *Testemunho Nós do Morro*, um dos atores retratados deixou o grupo, acabou se envolvendo com o tráfico e morreu em seguida. O grupo pediu que retirássemos o rapaz do filme, o que foi feito, mesmo que durante muitos anos Guti tenha acreditado piamente que existia uma cópia escondida com esse material.

A primeira turma do núcleo deu lugar à segunda, à terceira, quarta, alguns de nossos alunos viraram professores e a cada ano buscávamos uma forma de ensinar que se adaptasse à turma que chegava. Principalmente, queríamos dar aulas que despertassem e mantivessem o interesse dos alunos. Continuávamos também com as leituras de roteiros em horários alternativos, em uma tentativa de criar um núcleo de cinema no grupo que funcionasse de forma independente da sala de aula, atendendo assim a anseios de antigos alunos que construíam uma carreira independente. Alguns dos principais filmes do núcleo, *Mina de fé* (2004), de Luciana Bezerra, e *Neguinho e Kika* (2005), de Luciano Vidigal, surgiram aqui. Um roteiro a 14 mãos, *Abalou* (1999), premiado em um concurso de roteiros do Ministério da Cultura, também foi desenvolvido nessas oficinas.

De qualquer forma, no que diz respeito às aulas em si, ao longo do tempo, começamos finalmente a perceber o que funcionava e o que não dava certo, aperfeiçoávamos o curso também à medida que nos tornávamos mais experientes profissionalmente como diretores e roteiristas. Gradualmente, dividimos o curso em aulas teóricas e práticas e mais ou menos seguimos essa premissa até hoje.

Nas aulas teóricas, discutimos a história do cinema e as diferentes linguagens disponíveis. A cada ano novas coleções de “clássicos” são lançados em VHS e depois em DVD, facilitando nosso trabalho. Doações generosas de videotecas inteiras e equipamentos, como as do crítico Pedro Butcher e do cineasta Carlos Diegues, tornaram as aulas ainda mais ricas. Nas aulas práticas, buscamos exercitar com a câmera as diferentes linguagens, decupando cenas, experimentando estilos. Vivemos também com o grupo a revolução digital, com a chegada do patrocínio foi possível ter equipamento próprio e ficou bem mais fácil ter uma câmera na mão.

Ao longo do caminho fomos desenvolvendo algumas aulas teóricas e alguns exercícios práticos que se repetiram ao longo dos anos.

2.2 Exercícios práticos e algumas aulas teóricas

Eu é um exercício prático que faz parte das aulas dedicadas ao cinema e vídeo documentário. Consiste basicamente em um filme autobiográfico que cada aluno deve fazer de no máximo três minutos, utilizando a linguagem e a locação que lhe convier. Falarei um pouco mais sobre esse exercício em outro capítulo.

Plano seqüência é um exercício feito geralmente em sala de aula. A turma é dividida em grupos que devem conceber e realizar um plano seqüência (uma filmagem de seqüência sem cortes).

Fotonovela, exercício prático que completa as primeiras aulas teóricas sobre decupagem, consiste em criar em sala de aula mas realizar posteriormente em grupo, na locação desejada, uma fotonovela com as várias possibilidades de ângulos e tamanhos de planos exercitando assim a decupagem de planos fixos.

Dogma é um exercício que utiliza as regras do *Dogma 95*⁷⁷ (o voto de castidade) para a realização de uma cena ou pequeno roteiro.

Rossellini ou Godard por um dia é um exercício que consiste em pegar uma seqüência de um filme de um diretor emblemático, de preferência um que esteja sendo estudado na aula teórica, e refazer a cena, obedecendo principalmente a decupagem e a movimentação dos atores.

Enfim, estes são alguns dentre vários exemplos.

Uma aula ministrada por Vinícius que é sempre um sucesso é sobre os cinemas novos. Quando ele cita, por exemplo, que o filme *Roma, cidade aberta* (1945) de Rossellini não tem sincronia porque os estúdios da Itália pós-guerra estavam em estado calamitoso, ou que foi feito em parte com o negativo vencido por falta de patrocínio, o que acontece é uma espécie de identificação com um tipo de cinema de produção alternativa. Assim acontece também com as aulas sobre o *Dogma 95*. Eles aprendem que existe um fazer cinema não-

⁷⁷ 1. A filmagem deve acontecer em uma locação. Objetos de cena não podem ser trazidos (se um objeto de cena é importante para história, uma locação deve ser escolhida onde aquele objeto de cena já existe).

2. O som não pode ser produzido longe da imagem e vice-versa (a música não poderá ser usada a não ser que ocorra onde a cena está sendo filmada).

3. A câmera deve ser toda “na mão”, em movimento ou parada (o filme não deve ir até a câmera, mas a câmera até a ação, onde o filme acontece).

4. O filme deve ser colorido. Não pode haver iluminação especial (se existe pouca iluminação para imprimir a cena, ela deve ser cortada ou uma única luz deve ser acoplada à câmera).

5. Filtros e modificações ópticas não são permitidos.

6. O filme não pode ter ação “superficial” (Assassinatos, sangue fake etc.).

7. Alienação temporal ou geográfica não é permitida. O filme acontece aqui e agora.

8. Filmes de gênero não são permitidos.

9. O formato do filme deve ser Academia 35mm.

10. O diretor não deverá ser creditado.

Juramento final: Eu juro que, como diretor, abdicarei do gosto pessoal! Eu não sou mais um artista. Eu abdicó de criar um “trabalho”, pois considero o instante mais importante que o todo. Meu objetivo principal é extrair a verdade dos meus personagens e locações. Eu juro fazer isso de todas as formas possíveis que estão ao meu alcance, mesmo que o custo seja o bom gosto e as considerações estéticas. Portanto, faço o VOTO DE CASTIDADE.

hollywoodiano, um cinema possível de ser realizado por eles e outros cineastas sem tantas possibilidades de captar grandes recursos financeiros. Mais que isso, são cinemas onde os movimentos audiovisuais/estéticos estão alinhados com um discurso que situa o realizador/autor politicamente no mundo artístico e cinematográfico – como por exemplo o discurso de liberdade de criação de Glauber Rocha citado na Apresentação.

A cada ano procuramos também ter projetos especiais, para a apresentação de final de ano, de acordo com as possibilidades de apoio e com o que está acontecendo no grupo. Em 2002, com o patrocínio da Riofilmes, dessa vez por intermédio de Luís Fernando Noel na gestão do embaixador Arnaldo Carrilho, realizamos três pequenos documentários e um filme experimental em 16mm.

Vinícius Reis ficou com a turma de documentários. Os alunos tiveram um mês para preparar e defender cada projeto de documentário. As cadeiras ficavam em círculo e toda a turma fazia perguntas aos que apresentavam sua idéia. Três projetos foram escolhidos e deu-se início à pesquisa de campo. Ao mesmo tempo, assistiam a documentários, estudavam filmes como *Cabra marcado para morrer* (1964-84), de Eduardo Coutinho e *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouché. O resultado foram filmes que lembram o documentário reflexivo, onde existe a presença do diretor, da equipe, e onde o próprio filme é questionado. Arthur Sherman, aluno da turma lembra de ficar impressionado com a obra de Coutinho e querer também fazer *cinema verdade*: “Mesmo que as pessoas mentissem, era a verdade do momento.” Mas ele lembra que a prática foi bem diferente do que imaginava, e se deprimiu assim que acabou de gravar. *Vida de ambulante* (2002), filme de Arthur, é um documentário vigoroso, onde a curiosidade do realizador seja talvez o principal ingrediente. A forma com que invade a cena com perguntas muito simples como “quanto você tira, por mês?”, ou a inclusão de pausas onde observa em cena o trabalho do retratado e pensa a próxima pergunta, realmente o tornam também personagem do documentário. Percebemos então o garoto de 16 anos, já preocupado com o que vai fazer da vida profissional, a investigar avidamente aquele mundo, aquela profissão que conhecia apenas por andar de ônibus. Esse documentário, mesmo sendo um exercício de aula, tem um argumento, um ponto de vista, e o considero como uma obra que demonstra o estilo do jovem autor. Não é um filme autobiográfico, apesar de ter o realizador presente no discurso audiovisual, mas é uma obra de arte na medida em que possui principalmente um pensamento reflexivo permeando o documentário, um argumento.

Eu fiquei com a turma de ficção. Começamos a assistir filmes experimentais realizados na Universidade Federal Fluminense, quando eu ainda era aluna, produzidos em parceria com o instituto Goethe, que trouxe na época – início dos anos 1990 – um professor da Universidade de Berlim especializado no gênero. Começamos a questionar a linguagem, buscando novas formas não tradicionais de contar uma história, imagens transgressoras: em reverso, com dupla exposição proposital, pulos de eixo etc. O tema escolhido pela turma foi o da escola e eles queriam mostrar como alguém se sente excluído, solitário em plena sala de aula quando não existe o sentimento de pertencimento àquele lugar. O resultado é um filme de experimentação chamado *Sala ceta* (2002), onde os recursos de câmera são utilizados de forma poética. Grades aparecem e desaparecem da janela, uma professora escreve em reverso e, quando nos vemos no lugar do aluno na sala deserta, que segundos antes estava cheia, percebemos que na verdade não estamos tão sós quanto imaginávamos.

Vivemos várias crises com nossos alunos, força de vontade não é algo que se ensina e nem que se mantém facilmente, da nossa parte e da deles. Nosso trabalho durante muitos anos foi voluntário, mas a presença deles também era. Vários estudantes abandonaram as aulas por diversos motivos: o principal era a necessidade de trabalhar, mas também havia mudança de foco ou falta de interesse, problemas disciplinares. Ao mesmo tempo, muitos já estão inseridos no mercado de trabalho, fazem filmes e vídeos premiados, são professores, multiplicadores, responsáveis pelo núcleo audiovisual.⁷⁸ Posso dizer que hoje, mesmo ainda sendo professores, dando aula pelo menos uma vez por semana, já passamos o bastão. Alunos-professores como esses são claramente referências para as novas turmas. Seus trabalhos, exibidos em mostras e festivais no Brasil e no exterior, são motivo de orgulho. Atualmente eles são uma peça fundamental não só na estrutura do núcleo mas também na motivação dos novos estudantes.

Luciano Vidigal, hoje professor, lembra de ouvir Luciana Bezerra dizer que não gostava de ser exemplo, não queria esse fardo, “mas não tem jeito, a gente é exemplo aqui dentro. Aqui ainda é estigmatizado”.

⁷⁸ Alguns exemplos de realizações premiadas são: *Abalou: Um musical funk* (2000), roteiro premiado no Concurso de Roteiros de Longa-Metragem do Ministério da Cultura; e “Discutindo Pixote”, vídeo premiado durante a Mostra Geração Futura, Festival do Rio; *O jeito brasileiro de ser português* (2001), curta-metragem 35mm premiado pela Riofilme; *Mina de fé* (2003), curta-metragem 35mm premiado pela Riofilme, e Melhor Filme Festival de Brasília; *Picolé, Pintinho e Pipa* (2005), curta-metragem 35mm premiado pelo Ministério da Cultura/TVE; *Neguinho e Kika* (2006), curta-metragem 35mm premiado como Melhor Filme no Festival Internacional de Marseille.

2.3 Multiplicadores

Luciana Bezerra, aluna da primeira turma de cinema, hoje coordenadora do Núcleo de Cinema, explica:

Acho que o mais importante é fazê-los acreditar que é possível realizar coisas, principalmente se não estamos sozinhos, que foi o que sempre ouvi dizer: “cinema se faz em turma”.

Não saberia definir o que seria uma comunicação horizontal melhor ou pior, mais legítima ou menos legítima entre educadores e alunos – considerando que é isso que acontece nas aulas do núcleo –, mas está claro que nem eu nem Vinícius jamais poderemos trazer para a sala de aula a experiência de um dia ter sido um aluno do Nós do Morro. Várias vezes fiquei impressionada com algumas das táticas e idéias para exercícios desses novos professores, ou multiplicadores, que, assim como nós, não tinham necessariamente experiência prévia no ensino ou qualquer formação pedagógica. Luciana Bezerra, por exemplo, foi quem me mostrou que nos extras do DVD do filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, havia o *story-board* da última sequência, perfeito para ilustrar uma aula sobre decupagem. E foi deles a idéia de fazer um pequeno edital interno no grupo para a produção de um curta-metragem. De qualquer forma, muitas vezes eles me parecem mais organizados e seguros do que nós éramos no início do núcleo, há mais de uma década. Mesmo assim, sorrio quando os ouço reclamando de alunos que vivem faltando ou que não fizeram um dever de casa, faço cara de “agora vocês me entendem, né?”. Mas, por outro lado, eles se tornaram professores de um grupo que tinha características bem distintas das que encontramos em 1996.

Luciano Vidigal, ex-aluno e professor do grupo, tem a sua opinião: “O desejo, a humildade do aprendizado e a vontade de transformação.” Assim como Gustavo Mello, também ex-aluno e professor: “Ensinar é estudar.”

Gustavo diz que tenta aprofundar a visão de mundo de seus alunos utilizando os filmes que apresenta, preenchendo os vazios, aquilo que é mal-entendido. É uma vontade explícita de oferecer uma alternativa à mídia da TV aberta, sua primeira grande influência audiovisual. A competição é dura, mas hoje Gustavo acredita que pode mostrar uma outra

forma de “verdade”. Ele acha memoráveis os filmes que seus alunos da turma de 2004 fizeram sobre temas polêmicos, que na verdade estavam vivenciando, como drogas e homossexualidade. Para ele as discussões internas acerca dos filmes foram importantes naquele momento. Eram filmes-catarses. Já Luciano comemora o fato de um aluno ter se tornado seu assistente de direção. Para ele, o mais importante é a troca entre ele e seus alunos, a multiplicação da arte. Luciana concorda, “o aluno exige de você, ao mesmo tempo em que te dá muita coisa. É uma troca”. Ela coloca que são muitos os momentos importantes como professora: “Porque na minha vida em grupo meus alunos vão se tornando meus companheiros e isso aumenta a cumplicidade.” Todos concordam que é importante fazer parte de um grupo, que para Luciano é uma espécie de porto seguro.

Em 2007, professores formados pelo grupo deram oficinas de capacitação audiovisual em outras favelas em uma parceria com a Fundação Roberto Marinho. Para Luciano o mais marcante foi a identificação do querer falar, mostrar suas histórias de forma catártica. Ele se sentiu muito feliz em poder dar suporte para isso. Luciana lembra de estar em uma comunidade e de repente se ver no meio de um tiroteio. Os alunos da comunidade ficaram constrangidos, mas Luciana foi rápida em explicar que estava acostumada, que também ficava constrangida quando vivia um tiroteio no Vidigal em dia de aula com pessoas de fora (provavelmente como em um dos dias em que estive lá, por exemplo).

Existe uma grande diferença entre oficinas de capacitação como essas e um curso que visa a formação de realizadores e profissionais para o mercado. São objetivos diferentes, a primeira oferece um recurso e a possibilidade para um relato audiovisual; a segunda a possibilidade de formação de autores. No entanto, uma oficina como essa cumpre o papel de dar voz e visibilidade a uma produção e ao autor – aqui prioritariamente no sentido de causa ou origem, mesmo que essa produção seja apenas um desabafo ou o registro de algo inédito, cumprindo assim o papel de arte transformadora, onde o lado social é mais importante que o artístico.

A própria capacitação de camadas que normalmente não teriam acesso à autoria de conteúdo audiovisual, talvez seja também o que uma releitura de Jameson (1985) poderia classificar como uma dimensão pedagógica da cultura. Através deste novo olhar, cria-se um mapa cognitivo do lugar do sujeito no sistema global ou ao menos se mostra um outro ponto de vista, necessário para qualquer análise do mundo atual. As manifestações culturais que criam uma imagem alternativa da periferia e da favela nessa nova onda de visibilidade,

modificam o retrato que se faz delas na mídia hegemônica. E assim modificam também o auto-retrato que os moradores das favelas fazem de si mesmos e de sua comunidade. Mais que isso, a proliferação de imagens que retratam os moradores dessas comunidades de forma mais positiva, não eternamente ligados à violência, ou se ligados à violência pelo menos que seja de forma mais prismática, trazendo um novo olhar, mais humano, também é um sinal de inclusão. Não só na mídia ou na comunicação em geral, mas conseqüentemente na sociedade como um todo.

2.4 Redes

Além da conquista da visibilidade no caderno de cultura e da capacitação técnica que possibilita a autoria de sua própria imagem, o Nós do Morro nunca esteve tão na moda. Ou seja, existe hoje também uma procura por esse tipo de visibilidade, de estética, batizada por alguns autores de “estética da periferia”. Uma vez aberta a alunos das diversas camadas sociais, a procura anual por vagas no grupo e no recém-criado Ponto de Cultura só aumenta. Nas festas do grupo, nas estréias das realizações para convidados, é sempre marcante a presença de celebridades em geral. Peças de teatro com atores de grande visibilidade, das principais telenovelas, são encenadas dentro da sede do grupo na favela, misturando por vezes atores da comunidade com atores de fora. Notavelmente, é interessante estar associado a uma experiência inclusiva de sucesso como a do Nós do Morro, sejam pessoas, sejam empresas.

A parceria com outros grupos, por exemplo o F4 – parceria entre a CUFA (Central Única de Favelas), o Observatório de Favelas, o Afro Reggae e o Nós do Morro, surge como grande novidade e força mobilizadora a partir do ano 2000. O F4, que tem por objetivo o encaminhamento junto ao poder de sugestões, além do apoio mútuo. Projetos como esse atuam como mediadores em comunidades onde existe notória ausência do Estado, ausência essa que acaba fortalecendo o poder paralelo do tráfico de drogas, por exemplo.

Por intermédio do Tangolomango, projeto idealizado por Marina Vieira que busca fazer um apanhado das diversas experiências artísticas alternativas atuais, foi realizado um filme de produção compartilhada entre o Nós do Morro, o Nós do Cinema (rebatizado recentemente de Cinema Nosso) e a CUFA sobre as eleições.

Desde 2007, o cineasta Carlos Diegues coordena o projeto *Cinco vezes favela - agora por eles mesmos*. A idéia é retomar com os autores da periferia a idéia do *Cinco vezes favela* (1962) original, documentário com cinco episódios de curta-metragem, produzido pela UNE. A nova versão é escrita, dirigida e realizada por jovens cineastas oriundos da CUFA, Nós do Morro, Observatório de Favelas, Afro Reggae e Cinemaneiro.

No dia 29 de abril de 2004, foi realizada uma mostra no Cinema Odeon, no Rio de Janeiro, com os trabalhos mais recentes do grupo. Foi o dia da primeira invasão do Vidigal por traficantes de uma facção rival, que acabou originando uma guerra entre facções que durou meses e que tem conseqüências até hoje. A polícia ocupou o morro e muita gente da comunidade não pode ir à apresentação. As pessoas do Núcleo de Cinema tinham distribuído muitos convites também para gente de fora, com quem mantinham alguma relação e uma delas foi Cavi Borges⁷⁹. Gustavo Mello, que o admirava pelas mostras que produzia, foi pessoalmente deixar o convite. Cavi aceitou e foi: “Confesso que gostei de alguns filmes, mas o que mais me chamou atenção foi a energia daquele público, quase todo formado pela comunidade do Vidigal.” Começou aí mais uma grande parceria. Incansável, Cavi organizou a mostra 4XNós do Morro, espalhando a produção do grupo pela cidade. Organizou debates, freqüentou o grupo, fez amizades, parcerias e acabou co-produzindo *Neguinho e Kika*, de Luciano Vidigal.

Acredito que eu e Vinícius chegamos a uma metodologia de ensino que foi sendo construída, modificada, aprendida e apreendida, ao longo do caminho, processo que ainda perdura. Por isso, talvez nunca possamos realmente definir de forma objetiva, fechada, cristalizada, que metodologia é essa. No momento, na falta de sugestão melhor, a chamo de *Não-pedagogia*, talvez porque se legitime basicamente pelos resultados. Diria que tem como principais características a flexibilidade, a vontade de seduzir através do ensino e também a de aprender. Por outro lado, eu ainda poderia dizer que, independentemente de tudo isso, talvez no fundo o que queríamos mesmo desde o princípio, e o que ainda buscamos, era

⁷⁹ Cavi Borges é o fundador da Cavideo, locadora especializada em filmes de arte e referência dos cinéfilos do Rio de Janeiro e que este ano completa dez anos. Desde 2000 realiza mostras de filmes e eventos em lugares pouco convencionais, sendo um dos responsáveis pela volta do movimento cineclubista no Rio. Como realizador já dirigiu 13 curtas e produziu outros 16. Dirigiu 12 videoclipes de artistas independentes e acaba de finalizar seu primeiro longa-metragem *L.A.P.A* a ser lançado em maio nos cinemas. Cavi é criador do projeto Curtas na Prateleira, que distribui curtas-metragens gratuitamente por todo o Brasil. Ano passado ganhou o prêmio Jovem Empreendedor do Cinema Brasileiro, e foi a Londres para representar o Brasil no prêmio mundial. Atualmente se prepara para abrir seu primeiro cinema na Lapa, especializado em filmes brasileiros.

simplesmente modificar trajetórias de vidas – as de nossos alunos, as nossas. Creio que formamos autores sim, processo que começou com uma simples pergunta, ainda nas aulas no CTAV: “Que filme você gostaria de fazer?”

Pretendo falar um pouco mais da trajetória dos três principais realizadores do grupo ao longo dos próximos capítulos.

CAPÍTULO 3

LUCIANA BEZERRA: DE DENTRO PARA FORA, DE CIMA PARA BAIXO

“Eu não sou cineasta, eu estou em alguns momentos cineasta.”

Luciana Bezerra

Luciana nasceu na Rocinha, no Rio de Janeiro, mas por causa da separação de seus pais foi morar em Maricá com a avó, que também já cuidava de outros netos. A mãe trabalhava como empregada doméstica no bairro do Leblon e vinha visitar nos fins de semana. Quando Luciana fez oito anos, sua mãe resolveu mudar-se com as filhas para a favela do Vidigal, que ficava bem perto do seu trabalho, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Martha, irmã de Luciana, foi uma das atrizes da peça *O inglês maquinista* (1988), do Grupo Nós do Morro. Martha tinha 17 anos e Luciana 13.

Luciana começou a namorar um dos atores da peça e assistia ao espetáculo no espaço do padre Leeb todos os dias, já tinha até decorado as falas. A irmã mais velha repetiu de ano e desistiu de ser professora, o que causou um enorme desentendimento com a mãe e a mudança da irmã para a Rocinha, para a casa do pai. O resultado foi uma mãe um pouco mais leniente, com medo de perder a segunda filha, mas que odiava com todas as forças o teatro. Seu sonho sempre foi ver as filhas formadas e professoras.

Luciana começou a trabalhar cedo, buscando independência financeira o mais rápido possível. Primeiro cuidou da burocracia de uma loja de fotografias, que se transformou em uma experiência traumática pois se achou completamente incompetente. Depois, para grande alegria da mãe, começou a trabalhar em uma creche onde permaneceu por cinco anos como auxiliar de professora. Nessa época, o Nós do Morro já havia sido expulso do espaço padre Leeb e, após alguns percalços, tinha um novo ponto de encontro: a escola Almirante Tamandaré, na subida do morro. Ela soube pelo amigo Lúcio Andrey que o próximo projeto do grupo envolveria o escritor Machado de Assis. Nesse meio tempo, Luciana havia feito um curso pago de teatro aos sábados no Planetário. Ela tentava ainda conciliar o interesse pelo teatro com o trabalho, evitando maiores atritos com a mãe. Mas Luciana não resistiu ao convite de Lúcio e começou a frequentar os fundos da escola Almirante Tamandaré como os outros atores do grupo.

Para a longa preparação do espetáculo, os alunos tinham aulas com o dramaturgo do Nós do Morro, Paulo Tatata, que falava da contextualização histórica dos textos de Machado de Assis. Também tinham aulas com Zezé Silva e Guti Fraga. Era uma preparação intensa, que durou muitos meses e vários atores desistiram ao longo do caminho. Mas, ao mesmo tempo, muitos dos que permaneceram se transformaram em multiplicadores para o grupo. Para conseguir dinheiro para o espetáculo e a construção do teatro que estava sendo erguido nos fundos da escola, faziam o Show das Sete e para atrair o público inventaram o concurso Garota Vidigal Verão 95. Luciana era a responsável pelos ensaios das candidatas. A vencedora ganhou um curso para modelos oferecido por Monique Evans, uma das integrantes do júri.

No primeiro dia de gravação com o diretor Vinícius Reis para o documentário *Testemunho Nós do Morro* (1996), Luciana ficou muito nervosa. Nunca dera um depoimento na vida. Luciana lembra de ver seus amigos se agregando à equipe, conversando sobre a experiência, mas ela não podia participar do dia-a-dia como todo mundo. Na época estava casada com um homem muito ciumento, que já a pressionava para sair do Nós do Morro, vontade que espelhava a opinião de sua mãe. Mesmo assim, no documentário vemos Luciana conversando com Cláudia Abreu sobre o que é atuar, parecendo muito à vontade. Ela dissera à equipe que admirava a atriz, e então marcaram um encontro surpresa diante das câmeras. Luciana acha que o papo fluiu porque Cláudia a deixou muito confortável desde o princípio. Chico Diaz também aparece com o ator Lúcio Andrey, conversando sobre o estigma de fazer papel de bandido, e Lúcio chegou à conclusão de que se isso significasse trabalho para o resto da vida faria de bom grado.

Luciana estreou no espetáculo teatral *Machadiando* (1996), documentado pelo filme *Testemunho Nós do Morro* (1996) e logo depois atuou em *Abalou: Um musical funk* (1997). Neste espetáculo fazia o principal papel feminino e o marido ciumento quase acabou de vez com a sua carreira, dando um ultimato à jovem esposa. Mas entre ele e o teatro, Luciana acabou ficando com a arte, agora também indo explicitamente contra a vontade de sua mãe. Na época quase entrou para a faculdade, mas não conseguiu passar no vestibular. Ficou no grupo de vez e logo começou a dar aulas de teatro para uma turma de crianças. Escreveu para eles várias peças de final de ano, adaptava textos já existentes, criava personagens.

Ela lembra dos primeiros contatos com o cinema brasileiro. Acompanhava as chanchadas brasileiras exibidas pela TV Bandeirantes na série *Sala Especial*, que anos depois

do boom no cinema pareciam até ingênuas, mas eram (ainda) sucesso de audiência. Também recorda de observar o diretor Roberto Gerwitz filmando a série *Gente que faz* (1991-92), com Guti Fraga no Vidigal. Ela já havia visto um filme de sua autoria, o *Feliz Ano Velho* (1987), com a atriz Malu Mader – aliás, viu por causa da atriz, e adorou. Sua formação também foi feita de filmes reprisados na programação da Sessão da Tarde, na Rede Globo de Televisão: *Conta comigo* (1986), de Rob Reiner; *Goonies* e *Feitiço de Águila* (ambos de 1985), dirigidos por Richard Donner; e até *Ben Hur* (1959), de William Wyler.

Das primeiras aulas de cinema no Centro Técnico Audiovisual (CTAV) ela se recorda do filme *A velha a fiar* (1964), de Humberto Mauro; *Limite* (1931), de Mario Peixoto; de conhecer a obra de Jorge Furtado; de aprender sobre os equipamentos e o processo de se fazer um filme: do roteiro à pós-produção. *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, foi também um filme que ficou na memória.

Estudar cinema fazia com que Luciana assistisse a certos filmes de forma diferente e como influência cita filmes dramáticos como *As horas* (2002), dirigido por Stephan Daldry, ou *As pontes de Madison* (1995), de Clint Eastwood. Lembra de citar também os grandes realizadores de filmes norte-americanos sobre a máfia como *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990), de Francis Ford Coppola, e *Os bons companheiros* (1990), de Martin Scorsese. Deste lembra especialmente da seqüência em que a imagem é banhada pela cor vermelha nos planos que mostram o crime. À medida em que se interessava mais pelas aulas do núcleo, começava também a procurar filmes fora do circuito hegemônico, como o francês *O ódio* (1996), de Mathieu Kassovitz e *Elephant* (2003), do inovador Gus Van Sant. Passou a ser fã também dos filmes iranianos e, assim como amigo Luciano, curte conhecer o país através de um de seus principais diretores, Kiarostami.

Achei interessante listar os filmes que Luciana citou, que marcaram sua formação, e os dividiria em três principais categorias: dramas femininos; policiais e de conflitos gerados pela sociedade; e, por último, os filmes contemplativos, que tratam dos dramas humanos que surgem do cotidiano. Isso porque acredito que todos esses elementos estão presentes em seu primeiro filme, *Mina de fé* (2004), que analisarei de forma um pouco mais detalhada mais adiante. Em poucas linhas, descreveria o curta-metragem da seguinte forma, seguindo os estilos citados acima: vivemos o drama da protagonista, personagem feminino bem construído cujo namorado é um traficante; a ação que este personagem traz – o tiroteio com a polícia, por exemplo – vira pano de fundo ao acompanharmos a personagem principal;

conhecemos um pouco melhor o seu universo através de cenas e ações cotidianas – como levar um bolo de banana para o namorado –, cenas que aparentemente não têm muita importância, mas que enriquecem a narrativa.

Em 1997, Cacá Diegues estava com um projeto de fazer o *Veja essa canção II*, continuação da série exibida pela TV Cultura em 1994 da qual participei escrevendo o episódio *Drão*. Sua produtora pedia argumentos que relacionassem uma história de ficção a alguma canção brasileira. Apresentar propostas virou um projeto do núcleo audiovisual. Tínhamos o costume de colocar trabalhos do núcleo em todos os concursos e editais públicos possíveis, então era natural que aderíssemos à proposta. Todos trouxeram seus argumentos para a sala de aula, queríamos debater as idéias antes de enviar ao cineasta. Luciana se recorda de que fiz uma crítica muito dura ao seu texto; não me lembro muito bem do que eu disse, mas era algo na linha de que era literal demais, que nem sempre ela mesma dirigiria o que escrevia e por isso precisava explicar melhor a ação. Ela ficou arrasada. Por outro lado, elogiei os argumentos de outros alunos, como o de Sabrina Rosa, sobre um boêmio que passava uma noite na praia com Iemanjá. Independentemente do que eu de fato disse – e acredito que hoje sou uma professora bem menos *durona* com meus alunos, é provável que na época tenha sido mais exigente, lugar comum em um grupo que batalhava a qualidade, mantra de seu fundador, Guti Fraga.

Em 1998, Luciana participou ativamente do intercâmbio do núcleo com a Comunidade Européia na preparação dos filmes, na logística de receber os estrangeiros, que aliás ficaram bem menos “primeiro mundo” quando chegaram mais perto. Tanto que ela sentia que trabalhava em demasia, enquanto todos os outros *desbundavam*. Sentiu-se injustiçada, principalmente quando as seis passagens para a pós-produção em Lisboa chegaram e seu nome não estava na lista. Na última hora, o grupo conseguiu mais cinco passagens com o governo brasileiro, e Luciana embarcou para sua primeira viagem à Europa, onde ficou por 10 dias. Ela acredita que essa viagem também contribuiu para sua formação: foi à EXPO em Lisboa, conheceu de perto o Chapitô e o tal “primeiro mundo”. Ficou encantada.

Outra grande influência na formação de Luciana foi o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles em co-direção com Kátia Lund. Assim como Luciano Vidigal, Luciana se esforçou durante meses procurando e ensaiando o elenco. Ela ajudou também a trabalhar as cenas, com a proposta de trazer as questões do roteiro para dentro da realidade dos

próprios atores. Mais do que o filme em si, ela acha que sofreu grandes influências do seu processo. Trabalhou muito com os diretores e a maneira como conduziam os atores foi algo que observou atentamente.

Ela gosta muito do filme, apesar de a princípio achar estético demais. Esperava algo mais “iraniano”, no sentido de ser mais cru, sem tantos efeitos, como o cinema que era sua grande paixão naquele momento (e é até hoje). Se fosse inspirado no cinema iraniano de Kiarostami, o filme teria planos mais longos e contemplativos, diálogos largos, poucos efeitos ópticos ou sonoros, lembrando por vezes um documentário também pela aparente falta de elaboração da arte e atores.

O que aconteceu foi que, durante o longo processo de preparação, acabou fazendo um filme próprio em sua cabeça. Uma vez que se despreendeu disso, começou a vê-lo como realmente era, ou achava que era e aprendeu a gostar dele. Passou a assistir a obra da mesma forma que assiste, por exemplo, aos filmes de gângster norte-americanos de que tanto gosta – embora para ela o realismo da máfia italiana nos Estados Unidos tenha mais possibilidade de ser charmoso, maquiado, que o do tráfico de drogas brasileiro – “aqui vai direto para lixeira, alguém provavelmente deixaria a sala de cinema”. Conclui então que se filmassem o livro da forma que para ela seria mais realista, talvez ninguém fosse agüentar assistir. Por outro lado, a estética de *Cidade de Deus* – cêpia marcando as diferentes épocas, câmera na mão documental, muito tiro, mas pouco sangue, inúmeros planos e ângulos, edição ágil – também busca e provoca um sentimento de realismo na maioria dos espectadores. Como grande parte dos filmes de ação do cinema hegemônico mundial, ao contrário do cinema iraniano, o filme busca, por meio de ferramentas audiovisuais disponíveis e de linguagem dinâmica, sensorial, imagens e sons mais reais que a realidade, um verossímil que provoca um “choque de realidade” no espectador. Os atores que Luciana ajudou a ensaiar e a escolher em várias favelas e comunidades, muitos que nunca tiveram antes uma experiência diante das câmeras, ajudaram a criar essa sensação.⁸⁰

O filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, que mostra a escalada da violência na comunidade que dá origem ao título, é um modelo marcante da mistura entre manchetes de realidade e sinopses de ficção comentada na Apresentação, dividindo assim o mesmo

⁸⁰ Ver *Favelas and the Aesthetics of Realism: Representations in Film and Literature* (2004), Beatriz Jaguaribe demonstra como o filme foi, entre outras coisas, o ponto central em uma batalha de representações que concerniam a natureza do “real”, ora denunciando a falta de verdadeiro realismo, ora celebrando seu impacto realista.

público-alvo. É um exemplo importante não apenas pelo sucesso de público e respaldo internacional, mas também, e claro que tudo está relacionado, pela similaridade na linguagem, conteúdo e estética de vários outros produtos audiovisuais que surgiram posteriormente.⁸¹ O filme influenciou o mercado audiovisual brasileiro como um todo, na oferta e na procura. Um exemplo disso é próprio o curta-metragem *Mina de fé*⁸², de Luciana Bezerra, produzido pelo núcleo de cinema do grupo Nós do Morro. O roteiro, que conta a história de um traficante violento do ponto de vista de sua namorada “oficial”, já existia há alguns anos e havia sido inscrito em inúmeros concursos até finalmente ser produzido, selecionado pelo edital de curtas-metragens da distribuidora Riofilmes de 2002, logo após a avalanche *Cidade de Deus*. A associação entre os dois filmes em reportagens, festivais e debates por onde passou o curta-metragem foi natural já que a temática é similar, no entanto existem várias diferenças no conteúdo, linguagem e principalmente, no ponto de vista das obras. Provavelmente foi esse ponto de vista, de dentro para fora, de cima para baixo, que se buscava quando o prêmio foi concedido pela comissão de seleção ao roteiro de Luciana.

Gustavo Mello foi quem inscreveu o filme no edital da Riofilmes. Ele retribuiu gentilmente o apoio de Luciana ao seu curta-metragem, *O jeito brasileiro de ser português* (1999), primeiro filme em película do grupo Nós do Morro. Ele bateu o texto no computador e ajudou a fazer o orçamento e a justificativa, itens exigidos pelo concurso. Luciana estava bem cética quanto à premiação, afinal já não era a primeira tentativa. Ao ver a lista dos vencedores, no entanto, ficou surpresa, feliz, mas também receosa. “Agora é real, tem de sair.”

Mina de fé ganhou o Festival de Brasília de 2004, participou de diversos festivais e mostras internacionais conceituados como os de Amiens, Clermont Ferrant e o Festival de Berlim, um dos mais influentes do mundo, além de fazer parte de compilações importantes como as da Global Film Initiative e da FNAC francesa. Independentemente de qualquer interesse volátil despertado pela origem da diretora ou pela temática, é um filme que obteve

⁸¹ Ivana Bentes, no artigo *Estéticas da violência no cinema* (2003), sustenta que *Cidade de Deus* (2002), por sua vez, “(...) é o supra-sumo desse novo brutalismo, aqui tendo como referência, entre outros, o filme de gângster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV”. Mas independentemente de suas próprias influências, que não pretendo discutir nesta dissertação, o pertinente é como este filme virou referência estética e de conteúdo para tantos outros, influenciando o audiovisual como um todo.

⁸² Disponível no portal www.portacurtas.com.br

uma carreira brilhante para um curta-metragem, principalmente se considerarmos que representa a estréia da realizadora.

O filme conta a história de Silvana, a “princesa do morro”, namorada oficial do traficante local. Através de seu olhar, conhecemos as várias facetas de Maninho, chefe da boca, “dono” do morro, da vida e da morte dos moradores da favela e dos que por lá transitam. Mas a força do poder paralelo do chefe do tráfico em comunidades de baixa renda, desafiando o poder público ou do Estado, não é novidade para a população em geral, esse personagem já está mais do que presente sob vários nomes e apelidos quase que diariamente em todos os veículos de comunicação.

Mas para Luciana o personagem de Maninho só virou bandido depois, no começo ele poderia ser padeiro, por exemplo. Na primeira versão o curta-metragem se intitulava *Você*, e era simplesmente a história de uma mulher que se anulava por um homem. Além de experiências pessoais, sua inspiração também partiu do filme *Céu de estrelas* (1997), da diretora paulista Tata Amaral, em que uma cabeleireira tem sua vida sufocada pelo ex-namorado, que não a deixa voar para longe dele e da vida na periferia de São Paulo. Então, em 2000, ela ouviu o CD *Lado B Lado A*, do grupo Rappa; e de repente, surgia um filme, a cada música, tudo era muito forte, real. Uma das letras dizia: “Até mulher de bandido na hora da dura segura a peteca e nega.” Com a frase nasceu também a cena da polícia invadindo a casa da princesa do morro e exigindo informações sobre o chefe do tráfico. Ela não diz uma palavra.

A cena quase não mudou na versão final do filme. A questão de Luciana passou a ser: o que vem antes?; o que vem depois? Ela juntou as histórias que tinha na cabeça: a princesa do morro, a namorada oficial do traficante que parece ter tudo mas que na verdade é uma prisioneira, não pode sair da favela, se anula por ele.

Em junho de 2002, ano de lançamento do filme *Cidade de Deus*, William Bonner, apresentador do Jornal Nacional da Rede Globo, fazia uma homenagem a Tim Lopes, jornalista da emissora julgado, espancado e executado por bandidos de uma favela no Rio de Janeiro. Elias Maluco, traficante que detinha o poder da favela Vila Cruzeiro, foi o principal acusado. Sua imagem estampou as manchetes de todo o país. Detalhes cruéis da morte do jornalista, barbaramente torturado e que teve o corpo esquartejado e queimado em pneus numa gruta, no método conhecido como “microondas”, eram repetidos em cada uma das várias reportagens que inundaram a mídia em geral. Esse traficante se transformou em um

ícone de monstruosidade e violência⁸³, do Estado paralelo existente nas favelas e comunidades em que a presença do poder público é inconstante e de atuação apenas repressiva, ou, por vezes, conivente com o crime. A imagem daquele homem de bermuda bege, descalço, descendo a viela de uma favela algemado aos policiais, fez uma boa parte da população respirar mais aliviada e dormir melhor naquela noite. O monstro estava preso.

Em uma das cenas mais violentas do filme *Cidade de Deus*, vemos o julgamento de duas crianças pelo personagem Zé Pequeno, que comanda o tráfico local. Elas são acusadas de praticar um roubo na comunidade, fato proibido de acordo com as leis estipuladas pelo próprio Zé Pequeno, retratado como um homem desequilibrado, solitário, cruel, capaz de atitudes extremas, imagem similar à construída pela mídia jornalística para traficantes como Elias Maluco. Na cena, as crianças são obrigadas a decidir se preferem receber um tiro no pé ou na mão, que será dado por outra criança. Os atores mirins dessa cena se chamam Michael e Felipe, ambos integrantes do grupo Nós do Morro, da favela do Vidigal, que produziu o curta-metragem *Mina de fé*. Como muitas outras pessoas, eles já conhecem há algum tempo o personagem que Zé Pequeno representa, conhecem também a versão “real”, sem precisar ler o jornal ou ter acesso a qualquer veículo de comunicação; eles sabem muito bem aonde pode ir o poder de um chefe do tráfico. Afinal, na favela do Vidigal, onde o poder público tem uma presença intermitente, outra forma de poder vem se instaurando, como em tantas outras comunidades de situação similar.

Para Foucault⁸⁴ um dos privilégios característicos do poder soberano era o direito de vida e de morte. Mas esse poder não deveria ser incondicional, mas utilizado apenas em casos em que o soberano era de alguma forma ameaçado como, por exemplo, por inimigos externos, que podiam provocá-lo a convocar seu povo à guerra, ou por súditos rebeldes, que o rei poderia mandar executar. Maninho claramente tem o (velho) poder de causar a morte ou deixar viver em relação a todos que o cercam, tal qual o soberano de Foucault, mas ao contrário deste, não o utiliza apenas como reação a uma ameaça direta à sua pessoa ou ao seu

⁸³ Em entrevista à revista *Época* na época da mega operação para prender seu filho, a mãe do traficante Elias Maluco, Iraci Mariano da Silva, insistia que ele “não é o monstro que falam. (...) Ele não é violento. É um ótimo pai”. Já a polícia sustentava ser ele responsável pessoalmente por mais de 60 assassinatos. De acordo com a revista, o apelido “Maluco” viria do estilo de suas execuções: ele costumava submeter suas vítimas a torturas lentas, como queimaduras com cigarro, choques elétricos, para em seguida, mandar arrancar partes do corpo. Finamente o condenado podia ser morto a tiros ou queimado vivo.

⁸⁴ Michel Foucault. *História da Sexualidade – A Vontade de Saber*, Vol. I, tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. RJ: Graal, 1988. Cap. V – *Direito de morte e poder sobre a vida*.

poder. Ele age também em defesa do mercado (de drogas), do qual faz parte, e que rege a lógica capitalista do seu cotidiano. Seu cálculo de risco leva em conta ambas as instâncias, a manutenção do poder pessoal e da fluidez do mercado, para atuar de forma econômica, exercendo apenas a força suficiente para o cumprimento de seus objetivos e através da “lei” geral do morro, cujo detalhamento ele mesmo elabora no seu dia-a-dia de forma lógica, precisa: uma disciplina rígida de trabalho, zelo pela quantidade das porções de droga vendidas, preocupação com a discricção no pagamento de suborno aos policiais, punição implacável (morte) para quem coloca o negócio em risco, proibição de filhos entre suas namoradas etc. Zé Pequeno e Elias Maluco são personagens que excedem essa lógica ou economia do poder em atitudes cruéis que constroem na realidade uma imagem própria monstruosa na ficção, nos dois, na mídia. Eles provocam o medo, em parte por serem excessivos, imprevisíveis.

Em outra cena do filme *Cidade de Deus*, Zé Pequeno acaba violentamente com a festa de despedida de seu único amigo, com direito a assassinato, estupro e demonstrações de violência gratuita. Mesmo o Zé Pequeno criança é visto no filme matando inocentes por prazer, sem motivo aparente e sem obedecer às ordens dos bandidos mais velhos. As vítimas dos “julgamentos” comandados por Elias Maluco sofriam torturas que nada tinham a ver com os suplícios que os condenados dos velhos soberanos suportavam para tentar provar sua inocência. E isso que não faz sentido para a nossa sociedade. Elias Maluco e Zé Pequeno não têm explicação. Com Maninho nos identificamos, talvez este seja o motivo do desconforto que o personagem causou.

Maninho é também retratado como um homem apaixonado por sua namorada, Silvana, moça piedosa e sensível. No filme, esse afeto está acima de qualquer código ou regra, ou seja, interfere diretamente na eficiência do soberano. As regras rígidas que Maninho impõe a si mesmo e ao morro entram em conflito com seu amor por Silvana, a “princesa do morro.” Uma frase do personagem no início do filme resume bem o risco: “Se um dia eu morrer, vai ser de amor.” A bela é verdadeiramente seu calcanhar de Aquiles. Por isso Luciana queria que o filme se passasse dentro de casa e não na boca, lugar da venda de drogas, locação constante em vários filmes que tem a favela e a violência como tema e cenário, local de trabalho de Maninho.

Luciana fez muitas leituras do roteiro com o núcleo, e ao contrário do tal argumento para o projeto do *Veja essa canção II*, que aliás acabou não acontecendo, as críticas (minhas

inclusive) eram todas muito positivas, e a motivaram bastante. Começou também a fazer improvisações com os personagens, experimentando cenas em que sua protagonista pedia para ir ao shopping, à praia etc.

O diretor Fernando Meirelles, ao tomar conhecimento do projeto, alertou Luciana de que ela seria questionada por transformar o seu bandido em herói. Ele a aconselhou a se preparar para responder sobre isso. Fernando estava certo. Luciana se viu defendendo a todo custo seu personagem. Ela explica que trabalhou com a imagem que guardou na memória do bandido de sua infância, “cria do morro”⁸⁵, que tinha um certo código de ética e respeito pelos moradores, mesmo que tivesse também um lado violento, personagem real que para ela hoje não existe mais.

Era muito importante para Luciana que o ator não tivesse a cara do estereótipo do bandido. Para viver esse papel ela escalou Manoel da seguinte forma: assim que terminou de escrever o roteiro, o viu descer a ladeira de sua casa com o pessoal do movimento, do tráfico, que por coincidência descia armado logo atrás. Ela viu a cena e naquele instante percebeu que não poderia ser diferente.

Uma das peculiaridades do filme é que Luciana sabia descrever em detalhes as locações de cada cena. Ela sabia, por exemplo, que a casa era na rua 25, lugar específico da favela do Vidigal. Por mais esforço que haja na busca de locações, esse dado realista não é acessível a um diretor de fora. Para saber o endereço exato de um personagem com tanta segurança, só morando na comunidade. Assim como acontece com Luciano Vidigal e Gustavo Melo, muitas das seqüências e locações do filme são cenas que Luciana literalmente já viu ou vivenciou. Porém filmar essas cenas não é somente produzir um efeito de realidade, ou proporcionar ao público apenas a autoria misturada à biografia, mas também reafirmar esteticamente seu olhar sobre o próprio cotidiano, sobre a favela, da mesma forma que um cineasta como Domingos de Oliveira revive em seus filmes histórias da Zona Sul carioca, ou Woody Allen conta casos do Upper West Side de Nova York.

A equipe do filme foi composta de pessoas do Núcleo de Cinema do Vidigal e de pessoas que Luciana conheceu em trabalhos fora do grupo, assistentes dos protagonistas de equipe, profissionais que naquele momento estavam sem trabalho. Ela queria que todos apostassem com ela e estreassem nos papéis principais de um filme.

⁸⁵ Nascido e/ou criado na favela.

Luciana logo começou a perceber que teria de fazer algumas concessões. Ao elaborar o plano de filmagem, na cuidadosa preparação do filme, cortou a cena em que mostrava a vida pregressa do casal. No primeiro roteiro havia cenas onde víamos que eles namoravam desde os 13 anos, antes de Maninho se tornar traficante. Mas a grande cilada foi a chuva ininterrupta durante todos os dias de filmagem. Luciana então improvisou, trocou algumas cenas de lugar, cortou outras do roteiro. Ela filmava de forma ágil, juntando planos, modificando na hora a decupagem original. A cena de abertura do filme por exemplo, em que mostra uma partida de futebol, a saída foi filmar de forma teatral. Ou seja, Luciana filmava parte da cena, pedia para o elenco congelar na mesma posição, e então trocava a pesada câmera 35mm de lugar para filmar mais um pedaço e assim por diante. O amigo Luciano, que ajudou na preparação do elenco e também ganhou um papel no filme, elogia: “Eu vi como a Luciana é talentosa... uma amiga sua, sabe quando você enxerga?” O professor Vinícius Reis foi visitar o set e sua sensação foi a de um profissionalismo impressionante. “Chovia muito e filmavam no alto do morro. O que chamava a atenção era chegar lá e ver tudo organizado. A base da filmagem estabelecida, garrafa de café para a noite toda, transporte. Tinha uma coisa de ‘não dá para fazer se não for assim’”.

Além das soluções que tornaram o roteiro mais enxuto, na opinião de Luciana o mau tempo também fez o filme ser mais melancólico. Um exemplo é a cena em que Maninho sai para trabalhar, no meio da noite, e (ainda por cima) está chovendo. E quando no final do filme Silvana tenta reconhecer nos cadáveres deixados pela guerra o corpo de Maninho, vemos o passado nos restos de chuva em torno dos mortos. O tempo parece estar melhorando, e nessa trégua do mau tempo surge na cena a esperança de que Maninho não estará entre os cadáveres.

O filme começa com um jogo de futebol. Maninho é a estrela do time. Em uma montagem paralela, vemos a cena em que duas de suas namoradas, Silvana, a atual, e Shirley, a ex, começam a discutir. Esta diz que está grávida do chefe do tráfico. As mulheres em volta reagem com espanto, na certeza de que engravidar do chefe do tráfico é algo proibido e portanto ela se colocou em perigo. Mais adiante Silvana diz a Maninho que também está grávida, em outra cena paralela à do assassinato de um traidor do bando. Silvana, chorando, cita a rival, deixando o público entender que algo grave aconteceu a Shirley: “Você vai fazer comigo o que fez com ela?” Maninho, muito abalado, responde a Silvana que com ela é diferente. Silvana foge às regras.

Maninho cede e aceita o filho de Silvana, mas a montagem paralela mostra a cena em que ele mata o amigo Gambá sem titubear. As duas cenas mostram o paradoxo de cumprir a "lei" ou não, de acordo com a vontade do traficante. Na intimidade da casa da namorada percebemos que o fardo de escolher entre quem morre e quem vive na favela é pesado demais para Maninho; ele chora pelo filho que não deveria nascer e pelo amigo que se obrigou a matar. A presença de Silvana também faz com que Maninho devolva, contra sua vontade, o corpo de Gambá para a mãe dele, que vai até o traficante pedir para segurar o filho no colo uma última vez. Apesar de Maninho deixar bem claro em várias momentos que não quer que ela se meta em seu trabalho, ele mais de uma vez segue as sugestões de Silvana. De acordo com Luciana, “a cena da mãe eu quis deixar para mostrar o quanto ele era bandido”, fato muito importante, pois deixa claro a faceta mais cruel do personagem.

Por causa da traição de Gambá, que roubou o dinheiro destinado ao suborno da polícia além de matar o policial que chegou para receber a propina, o poder público sobe o morro para reprimir o negócio de Maninho. Ele está com Silvana e, pelo que a cena deixa transparecer, por causa dela não tomou as devidas precauções, como deveria ter feito. Maninho consegue fugir, mas não sabemos se sobreviveu. Silvana é ameaçada pelos policiais que o procuram pelo morro e, nesse instante, vemos a cena que deu origem ao roteiro de todo o filme e que é cantada pelo grupo Rappa. Silvana “segura a peteca e nega”. No dia seguinte, na cena já descrita anteriormente, ela caminha por entre as poças d’água e os corpos das vítimas tentando reconhecer o de seu amante. Ela chora, mas não sabemos se de tristeza ou alívio.

Maninho sobrevive e, na cena final do curta-metragem, vemos uma Silvana grávida, abraçada a seu amado, olhando a favela toda, do alto, lá de dentro. Maninho está feliz, pois voltaram para casa. E é apenas nessa casa que Maninho faz sentido, mesmo com todas as contradições de um soberano apaixonado. É um final feliz, pelo menos por enquanto.

Luciana, diretora e roteirista do filme, humaniza o bandido através de seus olhos e dos de sua doce protagonista, frágil mocinha que domina o monstro em potencial. Por meio dela conhecemos seus medos, seus arrependimentos. A realizadora faz com que torçamos pelo traficante, que, tal qual um verdadeiro herói romântico, abre mão da sensatez em favor de um sentimento, quebrando as regras de seu mundo e ignorando qualquer risco por amor. É o que

de alguma forma o domestica e o redime.⁸⁶ Apesar disso, não é uma defesa da “lei” do morro; torcemos por Maninho a medida que ele desobedece o código do qual é símbolo e se afasta do personagem do “chefe do tráfico” imprevisível, louco, furioso e real construído pela mídia.

Para Luciana, "um filme visto deixa de ser seu. Senti isso com o *Mina*". Ela fez o filme ao lado de sua turma, mas depois veio a pós-produção, etapa normalmente muito solitária e também em geral miserável de uma produção como esta. O dinheiro acaba, a animada equipe de filmagem parte para outros trabalhos e a força motora que resta geralmente é a de um solitário diretor. Nessa época Luciana havia conseguido uma passagem para Londres e a perspectiva de ganhar algum dinheiro como garçoneiro ou faxineira no “primeiro mundo”, que conheceu pela primeira vez durante o intercâmbio do núcleo com a Comunidade Européia, era bem tentadora. Mas se sentiu pressionada pelo filme-filho que a aguardava e resolveu voltar para a finalização. Essa escolha mudou significativamente a sua vida.

Um outro filme importante na formação de Luciana é *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas. O filme conta a história de um rapaz que busca alternativas para a sua vida fora do Brasil, no início dos anos 1990, quando o Plano Collor é anunciado. Luciana também tinha o sonho de viajar, a fantasia de que “lá fora” seria melhor, a vontade de sair do país. Assistiu ao filme e conheceu o personagem Paco, garoto brasileiro de 21 anos que resolve tentar a vida em Portugal e acabou se identificando muito com ele. Viu Paco “se dando mal” no filme e aquilo de alguma forma a transformou, uma nova idéia surgiu: “Quero tentar que no Brasil seja legal.” Foi por intermédio desse filme também que percebeu a importância da trilha sonora, já que a seqüência final conta com Gal Costa cantando lindamente *Vapor barato*, música composta por Jards Macalé e Wally Salomão. Por isso

⁸⁶ No livro *Regras para o parque humano*, Peter Sloterdijk escreve que Heidegger teve o mérito de ter articulado a questão da época “O que ainda domestica o homem, se o humanismo naufragou como escola da domesticação humana?”. No caso de *Mina de fé*, podemos como alegoria dizer que o homem (literalmente) é domesticado pelo amor, fato personificado pela mocinha Silvana, ou seja, a carga sublime deste afeto, que é colocado acima de regras, obrigações, riscos, amansa as tendências bestializadoras de Maninho. O mito do amor romântico, contraponto da era moderna ao espírito competitivo do capitalismo, que se manifesta também como o amor solidário na religião, ainda perdura e se esforça por responder a questão de Sloterdijk: “Quem hoje se questiona sobre o futuro da humanidade e dos meios de humanização deseja essencialmente saber se subsiste alguma esperança de dominar as atuais tendências embrutecedoras entre os homens (...) o embrutecimento, hoje e sempre, costuma ocorrer quando há desenvolvimento do poder, seja como rudeza imediatamente bélica e imperial, seja como bestialização cotidiana das pessoas pelos entretenimentos desinibidores da mídia.” Só o amor salva?

decidiu que *Mina de fé* precisava de uma trilha assim e, de fato, acha que a trilha tornou o filme melhor.

Luciana considera a possibilidade de dirigir um “golpe de sorte”, afinal ganhar um edital público tem muito deste ingrediente, considerando o número de inscritos *versus* o de agraciados. A primeira crítica que leu foi a da capa do Segundo Caderno do jornal *O Globo*: Eduardo Souza Lima, que cobria o Festival de Brasília de 2004, um dos mais conceituados do país, classificou a direção de inexperiente, considerou os atores mal ensaiados. A reportagem sobre o Festival de Brasília trazia o seguinte título: “Candangos políticos: Sob gritos de ‘Viva a Ancinav’ prêmios vão para peões e diretora do Vidigal.” Para o crítico e talvez para muitos outros, a origem da diretora era o que mais chamava a atenção. A biografia vinha antes da obra. O tradicional Festival de Brasília é famoso principalmente por ser questionador e politizado, por ter uma platéia recheada de estudantes que explicitam suas opiniões sobre os filmes durante a sessão, vaiando ou aplaudindo. Mas o cineasta Carlos Diegues também assistiu ao filme e escreveu para Luciana dizendo que o curta-metragem foi muito bem conduzido. O júri concordou com o experiente cineasta e concedeu a *Mina de fé* o prêmio de melhor filme. Depois disso, o curta-metragem ganhou uma expressiva carreira internacional e viajou pelo mundo. Luciana gosta de lembrar que ele foi exibido inclusive no Irã de Kiarostami! No Brasil, também foi exibido no Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo sem muita repercussão, e no Festival do Rio em uma sessão exclusiva para curtas-metragens.

Mas a apresentação em Brasília foi inesquecível. A tela era enorme, tudo era incrível. O filme foi exibido antes do longa-metragem *Cabra-cega* (2004), de Toni Venturi, que também ganhou um dos principais prêmios no festival, na categoria de longa-metragem. Um dia antes da exibição, ainda no Rio de Janeiro, Luciana não conseguiu subir o morro e ir para casa, por conta da guerra entre facções que tomaram conta do Vidigal.⁸⁷ Ela fez um discurso emocionado sobre o assunto antes da exibição, dizendo como era difícil pensar em cultura num momento como aquele, mas que mesmo assim estava ali para mostrar seu filme. Ao final da sessão todos aplaudiram de pé. Luciana se colocou de corpo aberto, emocionadíssima, contando para a platéia um pedaço de sua vida para então mostrar seu

⁸⁷ As favelas da Rocinha e do Vidigal vivem em clima de guerra, com alguns períodos de trégua, desde abril de 2004. Na madrugada da Sexta-Feira Santa daquele ano, cerca de 60 bandidos saíram do Vidigal para tomar os pontos de venda de drogas da Rocinha.

filme de ficção, cujo contexto é o lugar em que vive. Depois de tantos filmes que passaram no mesmo festival, retratando a favela por um olhar externo, a curiosidade e a comoção são compreensíveis. Uma fatia de verdade era oferecida ao ávido público, mesmo que o filme estivesse concorrendo na categoria ficção. Como foi colocado na Apresentação, a legitimidade atribuída aos autores da favela quando o assunto é o seu contexto passa a ser foco de interesse. Tudo isso independente da qualidade do filme – provavelmente esta não foi a primeira tentativa de fazer um filme que se passa na favela por alguém de dentro –, mas a carreira de premiações internacionais e nacionais do *Mina de fé* só aconteceu porque ele era mais que isso, era uma obra de arte.

Muitas vezes, em entrevistas ou debates, Luciana teve de responder se o filme era realmente ficção. “Eu respondi várias vezes se já tinha sido namorada de bandido. Me perguntava: se eu fosse da UNI-Rio, a pergunta seria a mesma?” A resposta é óbvia, provavelmente não, mas também talvez o filme não tivesse tanta repercussão – mais uma vez sem dar importância à sua qualidade artística. Luciana relata que fora do Brasil a primeira pergunta geralmente era como ela, mulher, favelada, de um país do Terceiro Mundo, tinha se tornado cineasta. “Isso se tornava maior que o filme, principalmente por não ser digital.” Com as facilidades técnicas hoje disponíveis, tornou-se cada vez mais inusitado filmar em película. Apesar do resultado normalmente ser bem melhor no que diz respeito à qualidade da imagem, o custo é muito mais alto e a produção mais elaborada, necessitando de mais pessoas na equipe, um roteiro mais bem decupado, maior iluminação etc.

Mina de fé sem dúvida contribui com um novo ponto de vista a respeito de um tema explorado pela indústria do entretenimento e pela mídia em inúmeras reportagens, novelas e filmes que retratam a violência e em especial o poder paralelo do tráfico. Os novos sujeitos do discurso, como é o caso da realizadora deste curta-metragem, festejados e consumidos pela sociedade, não precisam eternamente oferecer um contraponto às histórias de violência que se passam nos seus lugares de origem e estampam as primeiras páginas, as tais manchetes, cujas versões ficcionais chegam ao cinema comercial e à TV no horário nobre. Se forem verdadeiramente aceitos como autores e não mera curiosidade, esses realizadores terão a liberdade de abordar qualquer tema, até mesmo, se assim desejarem, a violência em suas comunidades.

Se o medo da violência é uma das emoções que atualmente nos paralisam, que ameaçam as nossas expectativas de futuro como sociedade, conseguir olhar debaixo da cama,

através de filmes como *Mina de fé*, e assim encarar e reconhecer como humanos alguns dos monstros que nos assombram pode ser uma forma de conforto, mesmo que efêmero, em meio ao caos. E assim seguimos em frente.

Luciana foi ao Festival de Berlim para mostrar e debater seu primeiro filme acompanhada de João Pacífico, seu filho com Gustavo Mello, também da primeira turma de cinema do grupo, na época com alguns meses apenas. Foi lá que conheceu Marina Vieira, do projeto *Tangolomango, Festival da Diversidade Cultural*, que promove um “intercâmbio de saberes interligando periferias econômicas, sociais e geográficas”.⁸⁸ O Nós do Morro já era parceiro do projeto, vários curtas-metragens e vídeos do grupo já haviam sido exibidos logo nas primeiras edições do festival. Mas foi em Berlim que nasceu a idéia de um intercâmbio entre o Nós do Morro e outros grupos com núcleos audiovisuais tais como a CUFA (Central Única de Favelas) e o Nós do Cinema (hoje chamado de Cinema Nosso).

O filme, de 2006, chamado de *Eleições 2000 e sempre!*, contava com dois curtas-metragens de ficção e um documentário. Luciana coordenou a produção compartilhada. A proposta era que todos tivessem muita liberdade, mas ela acha que o projeto de misturar filmes sofreu um pouco com isso, já que, no final das contas, cada curta-metragem era bem diferente do outro. *Sebastião* (2006), o curta do Nós do Morro, escrito com Gustavo Mello e dirigido por ela, talvez seja o mais bem acabado. Sebastião é um pai de família que sofre com a falta de oportunidades para quem passou dos 50 anos. Ele não agüenta mais viver de bicos e não poder ser um exemplo a ser seguido pelos filhos. Durante as eleições, ele vai fazer boca de urna em troca de dinheiro gerando um grande conflito com seu filho mais velho.

Luciana viu a exposição de fotografias *Olhares do morro*⁸⁹ e se identificou muito com as imagens que viu. Ela enxergou naquelas fotos uma relação com o enquadramento dos planos que ela própria decupa e filma, com a visão que tem da favela. “Eu não preciso localizar a favela. Estou dentro dela.” A decupagem tradicional, ou seja, a lista de planos que somados traduzem o roteiro de um filme na linguagem cinematográfica, geralmente começa com um plano de localização, especialmente no cinema clássico-narrativo, hegemônico.

⁸⁸ www.tangolomango.com.br.

⁸⁹ Fotos feitas por 20 jovens residentes nos morros de Santa Marta, Vidigal e Rocinha integraram a exposição “Olhares do morro: Um manifesto visual”. A vida dessas comunidades e de seus moradores apareceu em 21 painéis – com fotos individuais e foto-montagens. Entre as 60 imagens expostas, há flagrantes de momentos de trabalho, lazer e paisagens pouco contempladas do Rio. “Olhares do morro: Um manifesto visual” foi o resultado do projeto coordenado pelo fotógrafo francês Vicente Rosenblatt.

Então se uma cena ocorre na praia, por exemplo, o primeiro plano seria mostrar a praia como um todo e assim por diante. “*Sebastião* não tem esse plano de baixo situando a favela, onde se vê as casas frágeis vistas de fora, os tijolos velhos. De dentro, olhando de cima para baixo, vejo o mar, as lajes; é diferente. A janela da casa da minha mãe é incrível. De dentro para fora. De cima para baixo.” É exatamente isso que acontece no último plano de Silvana e Maninho em *Mina de fé*. Será que existe uma linguagem específica sendo construída nas obras de periferia, da favela? Será que o fato de Luciana morar em uma favela empresta a ela e aos outros que lá habitam uma forma específica de contar histórias? Ou é o jeito específico que ela entende e absorve essas influências que torna seu olhar único? Ela afirma que

A favela é muito intensa. Existe a proximidade entre vizinhos, a bala. A gente acaba botando para fora as referências. A favela é uma mistura de culturas, gente de todo o lugar do Brasil além de lá mesmo.

Esse olhar original que constrói uma narrativa audiovisual única talvez seja o que Luciana procura quando assiste aos filmes iranianos de Kiarostami que tanto a inspiram. Um filme norte-americano passado no Irã dificilmente teria a mesma abordagem estética, mesmo que ambos os filmes – o iraniano e o norte-americano – busquem o realismo. Há realismos e realismos? Como foi escrito anteriormente ao citar *Cidade de Deus*, existem estéticas que buscam o verossímil de diferentes formas, existe uma variedade de registros realistas e cada um deles busca imprimir sua versão da realidade. O verossímil, portanto, pode ser construído buscando diferentes estruturas e linguagens, então existe mais de uma forma de realizar um produto audiovisual neste sentido.

Luciana, além dos dois filmes que fez, foi assistente de Kátia Lund em *Cidade dos Homens*, série da Rede Globo que antecedeu ao filme *Cidade de Deus*, roteirista de programas para a RedeTV e TV Globo, trabalhou como diretora assistente no Canal Futura, entre outros trabalhos, isto sem contar as experiências como atriz. É professora do grupo Nós do Morro há quase dez anos e, desde 2006, coordena o Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro. Ou seja, tem experiência suficiente, somando-se a isso a formação cinematográfica, para construir um olhar que escape do mero registro, se diferenciando assim como autora. “Eu tenho histórias que não se passam aqui que gostaria de contar. Eu fico pensando se as pessoas vão crer: ‘Ela sabe fazer isso?’ ‘Será que só dá para escrever o que se viveu?’”

Talvez a resposta esteja ligada diretamente à questão da produção: qual projeto de um autor tem mais possibilidade para captar os recursos necessários? Para Luciana:

Você acaba dependendo de reconhecimento. (...) É a coisa da legitimidade. Às vezes você tem de fazer muitas coisas para as pessoas acreditarem. A crítica, a mídia. Você tem que ter um bom assessor de imprensa para ser autor.

Provavelmente o próximo filme que Luciana vai dirigir, assim como Luciano, faz parte do projeto de Carlos Diegues *Cinco vezes favela - agora por eles mesmos. Acende a Luz*, cujo roteiro é dela também, conta de forma bem-humorada a história de um técnico da Light que fica refém da comunidade que não quer passar o Natal às escuras. É um roteiro com muitos personagens e todos bem construídos para um curta-metragem, que geralmente conta com poucos personagens principais já que existe um tempo mais reduzido para a narrativa. O filme também mostra um Vidigal diferente do geralmente retratado, onde algumas casas têm piscina, por exemplo. Ela conta as contradições da favela, espaço onde se pode ter piscina e até certo poder aquisitivo, mas onde técnico da Light tem medo de entrar, onde o poder público não decide muita coisa, está ausente, e finalmente onde o que faz a diferença é a solidariedade e proximidade de seus moradores. Como aponta Alba Zaluar⁹⁰: “A autonomia local, que não organiza relações entre os vários grupos ou comunidades, rompe-se para formar cadeias de solidariedade entre estranhos.” (Zaluar:2006 P.226) Em seu artigo *Bicho-de-sete-cabeças*⁹¹, Marcos Alvito fala “dos pedacinhos de favela”, áreas de relação e pertencimento, núcleos de sociabilidade. De certa forma, o filme de Luciana é sobre isso, e essas relações estão acima do Estado, até porque se trata de um espaço onde ele não existe por completo.

Luciana vê Carlos Diegues como um produtor extremamente generoso e considera o projeto também um grande aprendizado. De acordo com ela, foi ele quem escolheu o *Acende a Luz* para representar o grupo Nós do Morro no projeto. O roteiro, que tem a favela como pano de fundo, foi escrito especialmente para o longa de episódios, que tinha esse cenário como uma de suas características. “Vejo que o projeto causa muitas reações. Alguns dizem que adoram, outros até rejeitam. Particularmente teria escolhido menos filmes que tivessem o

⁹⁰ Alba Zaluar “Crime, medo e política” In. Alba Zalular (Org.) ; Marcos Alvito (Org.), *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

⁹¹ Marcos Alvito, *Um bicho-de-sete-cabeças*, In. Alba Zalular (Org.) ; Marcos Alvito (Org.), *Ibid.* P. 191-202.

tráfico.” Dos cinco filmes, três tem a presença do tráfico, mesmo que este não protagonize a narrativa. Não é o caso do filme de Luciana. Alguns dos autores discordaram prontamente dela em uma leitura aberta dos roteiros em novembro de 2007, pois acham que o tráfico é parte do cotidiano em que vivem, incomoda muito e, portanto, tem de ser mostrado. No final das contas, porém, Luciana concorda com o colega Luciano: “Todos podemos fazer o filme que quisermos!” E afirma:

Tenho sonhado muito com o filme, é a chance de entrar em cartaz e não ter pequenas sessões como os curtas. Para o *Acende a Luz*, minhas referências têm sido principalmente Almodovar (por conta de seus personagens sempre muito marcantes) e Lucrecia Martel (em sua maneira de filmar o nada do dia-a-dia). Sinto que o caminho é por aí. Mas ainda tenho muitas coisas para resolver neste roteiro. Acredito que o projeto vai mudar a vida dos grupos e principalmente dos diretores envolvidos.

Quando um cineasta conceituado, com uma extensa carreira cinematográfica e enorme projeção na mídia como Cacá Diegues acredita nos autores da periferia, da favela, e não só empresta sua credibilidade para suas obras, mas também se transforma em seu produtor, é mais um (grande) passo em direção ao reconhecimento, ingrediente que Luciana acredita ser fundamental para verdadeiramente se tornar um autor. Ela provavelmente está certa: “Hoje parece que tudo já foi visto, feito, escrito, lido. Mas nunca vai ser igual se conseguirmos chegar dentro de nós mesmos, da nossa maneira de ver aquela questão.”

Nos filmes e roteiros em que retrata a favela onde vive, Luciana realmente percebe o Vidigal de cima para baixo, de dentro para fora, no sentido em que busca um olhar menos caricato da sua realidade, como numa crônica do cotidiano. Em suas realizações, procura equilibrar as dores e delícias do lugar em que mora. Independentemente de isso ser uma marca ou não dos filmes realizados pelos diretores da favela, é claramente uma característica dessa autora. Em suas obras está a preocupação de detalhar o universo dos personagens que narra e, desta forma, recheá-los de contradições, nuances. Ao mesmo tempo é interessante perceber algumas das influências cinematográficas de Luciana, principalmente na força dramática dos personagens femininos que constrói. Indo na direção contrária do que sugere Roland Barthes⁹², se um autor não é apenas aquele que não pode deixar de imitar um gesto

⁹² Roland Barthes, *A morte do autor*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 49-53.

sempre anterior, por outro lado as referências certamente contribuem para a formação do autor, como fizeram com Luciana, possibilitando a construção de um olhar único, autoral, perante o mundo.

CAPÍTULO 4

LUCIANO VIDIGAL: MENSAGEIRO DA VERDADE

O que é cinema para mim? Por que eu amo isso?
Eu prefiro conhecer o mundo através do cinema
do que através da imprensa. Eu prefiro ver um
filme sobre o Irã do que uma matéria sobre o Irã.
Eu me emociono mais. Toca mais.

Luciano Vidigal

Luciano lembra de momentos importantes que marcaram a sua infância:

O primeiro foi assistir ao diretor Walter Lima Jr. gravar o seriado *Capitães de areia*, no final dos anos 1980. O set era perto de sua casa, no alto do morro. Ele via alguns amigos na roda de capoeira da cena e queria estar lá também. Depois conseguiu assistir à série no ar na TV Bandeirantes e ficou muito impressionado. O segundo foi escutar os gritos de Otávio Müller. Explico. A mãe de Luciano era empregada do ator, que morava em um dos prédios que ficavam logo abaixo da favela. Muitas vezes Luciano acompanhava a mãe ao trabalho e adorava ficar na porta escutando Otávio passar o texto aos berros, mesmo achando que o homem era meio maluco.

Aos dez anos, Luciano já trabalhava como boleiro do hotel Sheraton de São Conrado, que fica bem próximo ao morro, onde buscava as bolas zunidas dos jogos de tênis. Trabalhava também carregando sacolas na feira e como trocador da kombi que subia a rua principal da favela, único meio de transporte do morro até a chegada das moto-táxis na virada do século. Ele tinha de ajudar em casa, afinal era o mais velho de cinco irmãos e o pai era “meio ausente”. Com essa idade foi procurar Guti Fraga, do grupo Nós do Morro: queria ser ator.

Guti disse ao menino que ele tinha talento, acreditou nele. Isso significou muitíssimo para Luciano já que sua auto-estima, de acordo com ele mesmo, era bem baixa. Sua primeira improvisação foi no Show das Cinco, ainda no espaço do padre Leeb. Era uma esquete cômica e a reação da platéia, rindo, seduziu de vez o garoto. Logo depois ele atuou em um

filme da diretora Kátia Adler. Havia uma cena de Luciano sozinho em um sinal de trânsito e ser o centro das atenções para ele foi incrível: “Tudo aquilo, aquela gente toda, era para mim.” Logo fez outro filme e com o cachê subiu a laje da casa da família no alto do morro. A mãe ficou impressionada com o retorno financeiro do trabalho e começou a apoiar a idéia de o menino realmente virar ator.

Como ator, Luciano geralmente consegue os personagens que ele mesmo define como os “do povo”: porteiro, jogador de futebol. Fez durante muito tempo também traficantes, mas a pedido da mãe ultimamente tenta evitar o papel. A exceção veio com o filme da amiga Luciana Bezerra, o *Mina de fé* (2004). Ele fez a preparação de elenco do curta-metragem e ela acabou dando para ele um personagem. “Sabe quando você olha para trás? Eu quando criança via o set de Walter Lima, agora faço parte de um set.”

Como ator acha que foi o trabalho mais difícil que já fez: um traficante, armado, dentro da sua própria comunidade: “Senti de verdade aquele efeito. Eu era traficante mesmo. Senti. Eu tinha medo de a chegar polícia, de os moradores me verem. As pessoas me olhavam e abaixavam a cabeça.” Ou seja, para ele a realidade estava presente naquela filmagem. Luciano, que nunca foi traficante na vida real, ajudava a construir com a sua atuação verossímil a estética realista que se espera dos filmes sobre a violência na favela feitos por pessoas que moram nela. Ofereceu – em vários sentidos – a própria vivência, sua humanidade. O público quer humanidade, sim, quer biografias atuais, vidas contemporâneas, memórias, entre outros motivos, também para escapar da perspectiva de pensar no futuro e suas catástrofes. A perda do projeto de futuro moderno⁹³, a ênfase no presente e principalmente no passado, no caso do Luciano se traduz ainda numa espécie de acerto de contas, como veremos mais adiante.

Das primeiras aulas do curso de cinema, Luciano lembra de ser apresentado ao filme *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado. Este é um filme que marcou época. O documentário, com um roteiro rígido como de uma ficção, lembra a lógica audiovisual literal de Humberto Mauro no clássico *A velha a fiar* (1960), mas a novidade é que ele subverte a lógica mostrando que às vezes o que parece normal não faz sentido. A partir da trajetória de um tomate, Furtado resgata o drama da subalternidade e suas conseqüências óbvias em nossa sociedade, nas relações humanas contemporâneas, que se revelam repugnantes. É uma

⁹³ Andréas Huyssen. *Seduzidos pela memória: Arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

questão também presente, mesmo que sob outro viés, em um filme anterior, *O dia em que Dorival encarou a Guarda* (1986), aliás outro sucesso nas aulas do núcleo. O tom leve, bem-humorado, faz com que um certo desconforto tome conta da platéia a medida que se descobre, pouco a pouco, o real enredo do filme. Assim finalmente conhecemos Ilha das Flores, lixão onde o ser humano se alimenta depois dos porcos. Por meio do filme, Luciano viu que podia falar “bem ou mal do ponto de vista do nosso quintal”. Ou seja, aprendeu que podia contar a partir do Rio de Janeiro, do Vidigal, o Brasil através do cinema, podia falar de histórias que via no dia-a-dia e queria, precisava, achar uma forma de extravasar.

Um outro filme que causou muito impacto foi *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco. A cena mais impressionante para Luciano é a que a personagem de Marília Pêra dá de mamar ao menino Pixote: “A puta e o pivete, Marília e o Fernando. Uma grande atriz e um cara que não era ator, fazendo uma cena daquelas.” A mistura de atores e pessoas que originalmente não seguiam esta profissão também está presente no filme *Cidade de Deus* (2002), em que Luciano trabalhou na preparação e na busca do elenco, além dos curtas-metragens que compõe o longa *Cinco vezes favela* (1962), filme que será comentado em outro capítulo. Em todos os exemplos citados o objetivo é também aumentar a dose de realismo. Era esse cinema que Luciano resolveu que queria seguir: um cinema que busca a verdade e a emoção através de uma linguagem onde o real, ou o verossímil, é também protagonista.

Hoje Luciano afirma que é um viciado em cinema, em todos os sentidos. Gosta do glamour da tela grande, da estética, gosta de saber que um filme seu pode passar na África; para ele isso é algo singular, enriquecedor, uma espécie de comunicação avassaladora.

Mas na verdade, no começo, ele não tinha noção de que poderia ter a capacidade de fazer cinema, de que poderia se expressar através dessa linguagem. Ele acredita que as aulas desmistificaram o processo: “Vocês mostraram que podia ser simples, sendo competente, sendo profissional, mostrando perseverança, consegue-se fazer um filme, dirigir, contar uma história nessa telona.” Mostrar que o fazer cinema não era um “bicho-de-sete-cabeças”, algo impossível, era realmente um dos objetivos do curso. Eu tinha feito recentemente uma oficina de cinema experimental na UFF, onde de alguma forma revivemos parte do tal processo de uma câmera na mão do Cinema Novo no sentido de aprender que não era preciso o melhor da tecnologia e da mão-de-obra para se fazer um filme. Existiam filmes possíveis, filmes cuja estética construída definia e inovava a própria linguagem cinematográfica. Aliás, eu tinha

acabado de fazer um curta-metragem 16mm com uma equipe mínima de cinco pessoas e uma câmera emprestada. Achava que meus alunos podiam perfeitamente fazer o mesmo. A revolução digital ainda não era uma realidade para o curso no meio dos anos 1990, mas sempre se pode dar um jeito: pontas de negativo, equipamento emprestado, equipe de apoio voluntária etc.

Luciano admite que provavelmente um dos motivos que faziam o cinema ser “muito grande” para ele vinha do fato de que assistia normalmente aos filmes norte-americanos de muitos efeitos e dólares – filmes para ele inatingíveis. Essa não é uma característica específica de Luciano e sim do grupo como um todo. Talvez por isso, até hoje, as aulas de maior sucesso no núcleo são aquelas que falam de formas alternativas de se fazer cinema, experiências inovadoras, como por exemplo a dos cinemas novos, ou do Dogma 95, na Dinamarca. E assim é compreensível que outro filme importante para Luciano seja *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, um dos filmes mais marcantes do neo-realismo italiano. Ele curtiu o estilo de interpretação, para ele era muito verdadeiro – sua palavra predileta para um elogio. Gosta muito também de *Festa de família* (1998), um dos quatro grandes do Dogma, que para Luciano lembra muito a peça *Hamlet* (em torno de 1600), de Shakespeare. E por fim, Luciano menciona o filme iraniano *Filhos do paraíso* (1997), de Majid Majidi, obra que prova ser possível dizer um monte de coisas através da simplicidade, tarefa nada fácil hoje.

Mas a formação de Luciano também é muito prática. Assim como Luciana, ele trabalhou no filme *Cidade de Deus* durante meses. Lembra de observar Kátia Lund e Fernando Meirelles discutindo cinema, atores, planos. Dos ensaios de Otávio Muller, passando pelo set de Walter Lima Jr., ele já não era mais um garoto fora da cena, mas um profissional que ouvia tudo atentamente, ávido por informação. Depois de ver o filme pronto, elogiou: “Eles queriam que as pessoas se vissem e eu me vi nele.”, elogia. Dos convidados do curso, Luciano se identificou muito com o cineasta Karim Ainouz. Isso porque, para ele, Karim pega estereótipos e os humaniza: o travesti, o traficante, a lésbica.

Luciano lembra bastante das aulas de decupagem⁹⁴, de descobrir o que era um plano americano⁹⁵, do primeiro contato com a técnica e com o equipamento, de concluir que a

⁹⁴ Decupagem basicamente é dividir previamente o filme em planos de diferentes tamanhos, com movimento ou não. Por exemplo, uma decupagem clássica-narrativa para uma seqüência seria primeiro um plano aberto, ou um

história do cinema se mistura com a história do país, uma é reflexão da outra. A primeira vez que viu um plano seqüência, ou seja, uma cena sem cortes feita de um único plano sem desligar a câmera, foi no filme *Noite Americana* (1973), de François Truffaut. Um filme clássico de um dos diretores da Nouvelle Vague francesa que conta por meio de meta linguagem um pouco de como é se fazer cinema. Luciano achou aquilo mágico, mais real por não ter cortes.

Mas até hoje a parte que ele acha mais difícil é o roteiro. Mas considera que o teatro, por onde ele começou a expressar suas idéias, e o cinema têm muito em comum. Para provar, compara uma das ferramentas de roteiro clássico com o famoso método Stanislavsky de teatro: personagem é conflito.

Durante boa parte do curso, ao longo dos anos, fizemos leituras de roteiros dos alunos com atores do grupo. Cada um deveria apresentar algo que quisesse realizar e Luciano apresentou *Neguinho e Kika*. Lemos o roteiro em grupo e, naquele momento, ainda em primeiro tratamento, já dava para perceber que poderia dar um grande filme.⁹⁶ Assim como Guti estimulou o garoto de dez anos, que queria fazer teatro, eu, Vinícius e o Núcleo de Cinema que se formava ajudamos o adolescente que queria fazer cinema, simplesmente falando que o roteiro era bom – se tivesse consciência na época do efeito, teria dito a mesma coisa, mesmo que fosse mentira. O incentivo valeu a pena, diz Luciano: “Fiquei empolgado, vi que dava caldo, vi que era real, era real.” Na época sua inspiração para o roteiro foi o cineasta Spike Lee, cujo filme *Faça a coisa certa* (1989) teve grande repercussão em parte pela autoridade com que retratava o negro norte-americano.

Luciano confessa que o roteiro de *Neguinho e Kika* começou pelos personagens, pois nunca escondeu que eram baseados em pessoas reais, muito próximas dele. Estávamos ainda no final dos anos 1990, e o filme só foi realizado em 2005 – aquela leitura foi apenas o pontapé inicial.

O roteiro do filme foi inscrito em vários editais públicos de produção, onde outros projetos do grupo foram selecionados, mas o filme por algum motivo não foi premiado. Ele

plano geral, onde se vê toda a cena; depois um plano de conjunto médio, aproximando o público dos atores, da ação e então um close, ou plano fechado, de quem vai falar.

⁹⁵ É um plano que enquadra abaixo da cintura do personagem. O apelido vem dos filmes de faroeste, onde esse tipo de enquadramento permitia mostrar a arma.

⁹⁶ Existe uma máxima de roteiro que diz mais ou menos assim: de um bom roteiro você pode ou não fazer um bom filme, mas nunca de um roteiro ruim. *Neguinho e Kika*, assim como *Mina de fé*, de Luciana Bezerra, foi uma espécie de unanimidade na sala de aula: era um bom roteiro.

estaria na gaveta até hoje se não fosse pela parceria com Cavi Borges, da Cavídeo. Cavi conheceu o grupo na mostra retrospectiva no Odeon, em 2004. Estava muito empolgado e a partir da mostra organizou outra, que percorreu quatro cineclubes chamada *4 x favela*; e realizou também um documentário sobre o núcleo com o mesmo nome. Na época, a ligação com o grupo estava cada vez mais forte, e Cavi deu uma entrevista onde dizia:

Hoje, por conta das muitas produções que falam da favela, talvez os filmes pareçam clichês, mas o Nós do Morro faz isso há dez anos e não se pauta pela moda. Falar desses temas é uma necessidade para eles.⁹⁷

Para fazer a mostra Cavi mergulhou nos arquivos audiovisuais do grupo e foi apresentado também a diversos roteiros, já que era sabido que ele costumava produzir peças e vídeos. Ele conta:

Luciano tinha esse roteiro que falava de sua vida, mas não conseguia emplacar nos editais de roteiros. Percebi que com muito pouco poderíamos fazer o filme em digital, aproveitando meus contatos de produção. Não precisava esperar tanto por um prêmio de roteiro. Um dia liguei para ele e disse que tinha dois mil reais e que conseguiríamos fazer sim o filme com esse dinheiro. Então fomos lá e fizemos.

Uma equipe mista fez o filme, os alunos do Vidigal se juntaram à turma de Cavi. Um encontro que rende frutos até hoje.

Luciano topou a proposta, claro, apesar da sua idéia original ser de um filme em película, como os outros dois filmes do grupo realizados até então – *O jeito brasileiro de ser português* e *Mina de fé*. Mas à medida que Luciano pensava nas possibilidades dessa técnica se animava: “O filme tinha de ser real e achei que a câmera digital na mão dava essa linguagem.” A câmera digital na mão dá essa sensação de verdade em parte por ser próxima da estética que estamos acostumados a ver no jornalismo, no documentário, onde esperamos ver a realidade, ou seja, um extrato do mundo histórico e não do mundo imaginário da ficção. É uma câmera que registra o momento, técnica hoje fartamente utilizada pelo cinema de ficção para construir uma linguagem audiovisual que persegue o real. Os cinemas novos pós-

⁹⁷ Monique Cardoso. “Vidigal na tela grande: Cineastas formados pelo projeto Nós do Morro estréiam no Festival do Rio.” JB on-line, set 2005.

guerra, como a Nouvelle Vague, inauguraram na ficção o uso na mão da câmera blimpada, mais leve, aperfeiçoada durante a Segunda Guerra Mundial para reportagens. Ou seja, o mote do Cinema Novo brasileiro, “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”, só foi possível por causa dessa possibilidade técnica. De certa forma o filme *Neguinho e Kika* foi um caso similar.

Neguinho e Kika aposta também na rapidez dos cortes, na profusão de ângulos em cada um dos planos, na simultaneidade de cenas de tons e conteúdos diferentes, montadas muitas vezes em paralelo. É uma opção que faz sentido quando Luciano revela em uma reportagem da época que, neste filme, teve a influência do neo-realismo italiano e do filme *Cidade de Deus*⁹⁸. De *Cidade de Deus*, a câmera onipresente, na mão, o ritmo das cenas de ação. Do neo-realismo provavelmente vem o cuidado na construção dos personagens, privilegiando momentos aparentemente sem importância na ação que acabam por torná-los mais humanos ou verossímeis, e a vontade de contar histórias que seguem também essa linha.

Fazer um filme em digital barateia enormemente a produção. O material sensível é bem mais barato, necessita de menos luz para a imagem ser captada, isso sem falar nas câmeras de preços possíveis e na equipe que pode ser menor. Essas características são uma tentação para diminuir a preparação do filme, já que errar no set, durante a produção, custa menos. Mesmo assim, Luciano fez questão de ter uma preparação longa, com muitos ensaios para os atores, o que para ele era fundamental para conseguir o efeito que desejava.

Ao contrário do lugar-comum, os jovens do filme não possuem as características naturalistas tipificantes⁹⁹ dos personagens que agem sem maiores questionamentos, presentes em muitos dos filmes de ação inspirados na mídia jornalística. *Kika* e *Neguinho* são recheados de incertezas, inseguranças e chamam a atenção pela juventude que destoa da dramaticidade dos conflitos que vivem. Por mais que a linguagem e até o enredo sejam semelhantes aos de outros produtos audiovisuais, as cenas ganham uma carga dramática diferente, fruto de um ponto de vista único. Para Luciano Vidigal, ator de diversas produções que retrataram a favela¹⁰⁰ em entrevista concedida na ocasião de lançamento de seu primeiro filme.¹⁰¹

⁹⁸ Manoela Cesar. *Nós do cinema: Fazendo mídia*. Niterói: 8 jun 2005.

⁹⁹ Ver Beatriz Jaguaribe. *O choque do real: Estética, mídia, cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

¹⁰⁰ *Cidade dos homens* (filme, 2007), *Proibido proibir* (2007), *A diarista* (episódio da série, 2004), *Malhação* (episódio de série 2004), *Cidade dos homens* (série, 2002-04), *Veja esta canção* (1994), entre outros.

¹⁰¹ Monique Cardoso. *Ibid.*

As comunidades pobres sempre foram mal-apresentadas na mídia. Não tentamos vender essa idéia de “estética da favela”, mas sabemos que ela tem apelo. Queremos tornar esse cenário mais humano, universal. E fazemos isso a partir do nosso quintal.

Mais uma vez, a vontade de escolher como se quer ser visto, aqui acompanhada da noção de que o lugar de onde se fala “vende”, pode alavancar um projeto.

Luciano não queria que seu irmão mais novo fizesse teste para o papel principal, mas ao mesmo tempo o irmão estava muito ligado à história real do filme. Por outro lado, Luciano não estava satisfeito com os atores e Arthur, que era seu assistente de direção, insistiu na idéia. Adriano estava jogando bola quando o chamaram para o teste. Luciano fez com ele uma das cenas mais difíceis do filme, a despedida de Neguinho e Kika: “Ele chorou. Eu acreditei na cena. A cena aconteceu. É ele. A partir daquele dia fiquei tranquilo.” Apesar de ser o irmão mais velho, Luciano também já tinha sido professor de Adriano e então achou que isso ajudaria a separar as coisas. Apesar de não conseguir separar tanto assim, ou talvez por isso mesmo, deu certo.

O Vidigal estava em guerra entre facções rivais do tráfico e então a filmagem aconteceu na comunidade vizinha, a Chácara do Céu. Luciano diz que aprendeu com o diretor Moacir Góes a deixar o set tranquilo, se preocupando em tratar todos bem, mostrar segurança, mesmo que por dentro estivesse extremamente nervoso.

Neguinho e Kika conta a história de um garoto de aproximadamente 13 anos que tenta sair do tráfico influenciado por sua namorada. É uma história de amor, mesmo que seu pano de fundo seja tema comum nas matérias jornalísticas e narrativas ficcionais que muitas vezes se confundem: a violência na favela.

O filme começa com dois amigos de aproximadamente 13 anos, um branco e um negro, em uma laje falando de garotas e implicando um com o outro. Em paralelo vemos também em outra laje uma menina tirando roupas da corda. As lajes, a praia, planos feitos de dentro da favela narram esse começo; não existe o plano de localização de fora, a típica vista do morro do asfalto, de baixo para cima. Estamos bem perto dos personagens, junto deles, que, tranquilos, seguem a rotina de seu dia-a-dia. De repente tudo muda. Os meninos vêem uma patrulha da polícia e tentam soltar um morteiro como aviso aos comparsas. Não conseguem acendê-lo e ficam desesperados. A chegada da polícia quebra o tom casual,

cotidiano das duas cenas. A câmera vai para um plano feito com uma teleobjetiva, de longe, um pouco tremida, que parece uma imagem “roubada” dos meninos que vivem o drama do morteiro que não acende. Voltamos para a cena da menina na laje que ouve apenas o barulho de um morteiro, então percebemos que ele finalmente funcionou. Em seguida, também a vemos de longe, mais uma vez através de uma lente teleobjetiva, como se fosse a metáfora de uma tentativa do diretor de relativizar a história tão próxima ou de contextualizar os personagens principais a partir do ponto de vista de uma terceira pessoa que jamais conheceremos. A polícia e o som do morteiro, na medida em que modificam a ação dos personagens, modificam também a forma com que os vemos. Tomamos distância deles junto com a câmera e a aproximação artificial feita com um recurso da lente teleobjetiva que se parece com as imagens do telejornal. Luciano explica:

O filme todo é um ponto de vista. Por isso a câmera na mão. Faz parte. Minha irmã dizia e eu guardei: quando ela vê um filme parece que é uma pessoa que está vendo aquela história.

O título do filme é escrito com lápis de cera em um muro da favela por Kika, que depois sai andando pelas vielas. Seguimos Kika suavemente até o encontro com Neguinho em um beco. Namoram e jogam conversa fora, ele brincando dizendo que não é bandido e sim trabalhador, até que mais uma vez algo se intromete na vida tranqüila e banal: o barulho de tiros. Ele então fica sério e quer ir embora, ela pede que permaneça pois o protegerá. Nos primeiros momentos do filme conhecemos Neguinho, um garoto bem-humorado, amigo, que curte a vida, ama a namorada e assume as suas responsabilidades, no caso em relação ao tráfico, bem superiores à maturidade.

Em uma discussão do padrinho de Neguinho com a sua mãe, conhecemos também detalhes da vida em família e de sua infância. O menino apanhava do padrasto e trabalhava na feira carregando sacolas para ajudar a família, como aconteceu com Luciano e seus irmãos na vida real. A mãe, no entanto, não tem esperanças para o filho, que chama de “safado”. Mesmo sem saber que *Neguinho e Kika* é baseado em uma história real, fica difícil considerar apenas lugar-comum a narrativa do garoto de infância difícil que vira bandido. Os diálogos, os atores do grupo, moradores da favela, a forma como a cena parece estar realmente

acontecendo naquele momento faz com que o “efeito do real” seja soberano. Mas é isso que espera o público, ou não? E mais, é isso que Luciano deseja, acima de tudo.

As cenas onde aparecem a boca de fumo em que Neguinho trabalha ou o tráfico em ação são extremamente ágeis, ricas em cortes e detalhes. Os personagens secundários chamam atenção pela clara preocupação na sua elaboração; mesmo os que não tem fala possuem características marcantes que constroem um detalhado mosaico daquele ambiente: a menina traficante que se veste de forma masculina, a falsa loira voluptuosa ao celular, um tipo meio sombrio que a tudo observa enquanto fuma um cigarro de maconha agachado, são alguns exemplos. Os traficantes do filme de Luciano se chamam uns aos outros de irmãos: “Eu sabia as histórias de todos os personagens. Eu peguei histórias que conhecia. Mas algumas coisas eu criei, no romance dei uma colorida.”

Em uma das seqüências vemos a loira sensual que se destacava em meio aos traficantes sendo humilhada e torturada publicamente na favela. Ela tem sangue pelo corpo, correntes no pescoço e chora muito ao ser escoltada de forma agressiva pelo bando. Nessa cena vemos Neguinho, alheio ao drama da loira, pedindo uma metralhadora emprestada, mostrando claramente um armamento que confere ao portador ascendência sobre os demais. Aquele que tem o porte da arma, zeloso a princípio nega, mas depois acaba emprestando por pressão do chefe do tráfico. Neguinho quer apenas segurá-la, mas o traficante que lhe entrega a metralhadora a contra-gosto imediatamente se torna antagonista do herói. A cena leva a história adiante, mas a história da loira fica sem seqüência. Luciano explica:

A loira foi uma cena que aconteceu aqui. A crítica era que ela ficou sem história, maior galera falava isso. Você mostra ela e aí? Eu também me perguntei, e aí? É isso que eu quero que vocês pensem. Ela chama atenção, claro.

Esse é um exemplo de cena que um cineasta que não mora na favela provavelmente trataria de forma diferente, ou explicando bem a tal loira torturada, ou usando como pano de fundo para o conflito herói-antagonista algo que não chamasse tanta atenção, que não poluísse tanto a narrativa principal.

Luciano continua: “Eu queria isso, os traficantes todos vindo de frente. Eu via a cena assim. A cabeça deles passando, visto de cima.” Ele ama usar *plongé* e *contra-plongé*, quer dizer, câmeras de cima, como em um mergulho, ou as cenas vistas de baixo. Isso porque na

favela, que sobe morro acima, as coisas são vistas comumente dessa forma. “Adoro o foco de olhar para cima do beco”, ele confirma.

O chefe da boca, dono da vida e da morte de seus homens, símbolo da “lei do morro” que regula o dia-a-dia da favela, é retratado como um homem firme porém justo dentro das regras e práticas que arbitra. É mais um personagem que foge do perfil esperado e geralmente explicitado pela mídia, que nos apresenta, por exemplo, “monstros” como Elias Maluco, que torturou barbaramente e matou o jornalista Tim Lopes em 2002; ou Zé Pequeno, personagem extremamente agressivo do filme e do livro *Cidade de Deus*, que de fato existiu. É algo que o filme de Luciano tem em comum com o filme de Luciana, *Mina de fé*.

Houve uma cena em que Luciano, diretor compenetrado, responsável, não conseguiu filmar. A realidade penetrou o set de filmagem de forma certa, perpassou a equipe, as câmeras e tornou à cena de tortura do personagem de Neguinho pela polícia, vivido pelo irmão mais novo; era verdadeira demais. Luciano não conseguia lembrar que o sangue era groselha, que o saco plástico estava furado, ou que eram atores os que observava e dirigia. Fez a cena em um único *take*, suava para não cortar cedo demais: “Para mim foi muito real. E eu sabia que isso tinha acontecido com o menino. Foi punk.”

A única cena que se passa fora da favela é aquela em que o padrinho de Neguinho recebe um telefonema pelo celular dizendo que seu afilhado corre perigo e que ele precisa conseguir dinheiro para salvar a sua vida. A comunidade imaginada¹⁰² da favela surge em meio à rua movimentada do centro da cidade através daquela ligação, as dezenas de pessoas que cruzam com o personagem não fazem parte dessa bolha. A “lei do morro”, que ameaça tirar a vida de Neguinho, que teoricamente não se aplica no “asfalto”, assim se faz presente. Gustavo Mello, multiplicador do grupo que se mudou para o Vidigal vindo de Brás de Pina, bairro da Zona Norte, gosta de chamar o povo do morro de Vidigalense. Diz que o pessoal muitas vezes prefere ficar por lá mesmo a se dar ao trabalho de descer para o asfalto. O padrinho é um personagem que transita entre esses dois universos.

Em uma das cenas mais marcantes do filme, Neguinho encontra Kika entre dois muros compridos que formam uma espécie de viela claustrofóbica. É lá que ele conta para ela que se não conseguir o dinheiro vai morrer. É lá que eles dizem um ao outro que se amam.

¹⁰² Ver Benedict Anderson, *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983.

Luciano explica a escolha da locação: “A locação do muro tinha a cara da cena. Ele tinha medo. Ele ia dizer que ia morrer. O mundo deles era aquele ali, um lugar todo fechado.” Neguinho vai embora desesperado caminhando entre os muros tortos, gaudianos, que parecem desabar a qualquer momento sobre dele. É a última vez que o casal se vê, pois Neguinho se salva mas é obrigado a sair do morro.

O filme termina com a imagem da mesma laje do início do curta-metragem. No lugar de Neguinho, um outro menino segura o morteiro, é um personagem que se repetirá na história daquele lugar. Ao final, a dedicatória ao irmão em uma cartela, o agradecimento e a homenagem ao personagem real que inspirou o filme. Para Luciano, “*Neguinho e Kika* foi uma dor que eu senti, compartilhei e transformei em arte.”

O filme estreou no Festival do Rio de 2005. A comunidade em peso compareceu. Foi uma noite de pura emoção. O Neguinho real e sua mãe também estavam presentes. A partir daí o filme teve uma carreira bem expressiva. Sobre a estréia, Luciano disse:

O que eu mais gostei é que ele falou que era real. Não que precise ser real, às vezes o filme é até mais genial sem ser. ... Meu primeiro prêmio como diretor, Festival de Londrina. Eu tentava não ligar. Meu irmão goleiro agarra o pênalti e não aplaude. Eu trago isso para mim. Controlei, segurei: bom, legal.

De todos os prêmios, talvez o mais importante do ponto de vista do mercado seja o do Festival de Internacional de Cinema de Marseille, em que *Neguinho e Kika* ganhou o prêmio de melhor filme, uma conquista e tanto.

Meu filme teve sucesso porque teve emoção. Isso que eu pedia dos atores e da equipe. O momento mais mágico é esse aqui o que vai acontecer agora é a mágica. Sabe o sagrado? Quando você entra em uma igreja? Isso eu aprendi com a arte. Tem que respeitar. O “ação” é assim: um amem. Eu acho que isso ultrapassou a tela.

Sim, *Neguinho e Kika* oferece um pedaço do real, até porque esse era um dos grandes objetivos do realizador. Lá está a favela em primeira pessoa. Mas o filme também conta uma boa história de amor, com cenas trabalhadas a partir de inúmeras referências, com um pensamento cinematográfico extremamente rico por trás. O filme é uma “opera prima”, termo usado nos festivais internacionais de cinema, ou seja, o primeiro filme de um autor.

A primeira coisa é não cair no padrão midiático. Essa é a minha preocupação com isso. Gosto de filmes fora do padrão. No cinema americano eles fazem de tudo. Tem o estereótipo do filme americano, “o mocinho não morrer”, a decupagem. A primeira coisa é ir contra isso um pouco. Sabe quando você vê a cena toda em plano geral? Sem pretensão, mas... ..não quero fazer o que está muito feito. Minha linguagem vai por aí: o diferente, com cuidado. Tem que tomar cuidado para não ficar muito além.

Luciano conhece bem os seus pincéis. Pode a equivalência do real que Luciano persegue também ser alcançada por um mero registro? Luciano é um diretor preparado para contar muitas outras histórias audiovisuais, mesmo que não sejam a partir de seu jardim. Mas será que existe interesse por seus outros assuntos?

Luciano já pensa em novos projetos. Além da carreira de ator, ele foi convidado por Carlos Diegues, que assistiu a *Neguinho e Kika*, para dirigir um dos filmes do projeto *Cinco vezes favela - agora por eles mesmos*. Luciano ficou impressionado com a capacidade do cineasta em ouvir o que ele tinha a dizer:

Ele tem a maior humildade, com o nome que tem, com a mídia, de enxergar isso, de ver a gente como uma nova geração de cinema, acreditar na gente. A gente vai ter essa atitude futuramente.

A trajetória de Luciano, e ele tem plena consciência disso, é também desenhada pelas pessoas que acreditaram nele: “Às vezes o ser humano precisa que alguém acredite nele para acreditar também.” Luciano ficou com o roteiro elaborado pelo grupo Afro Reggae, que é o mais violento: “O Cacá queria um filme trágico. Ele disse que eu podia mudar, que eu tinha que gostar. Fui buscando nos personagens os conflitos. É violento. Pior que eu gosto.”

Outro projeto é *Novinha de 14*, que conta a história de uma menina que engravida precocemente e se envolve com um homem que tem o dobro da idade dela. O título vem do artigo do código penal 2/14, que explicita que se o sujeito tiver 28 anos, o dobro do menor de 14, não tem direito a defesa. “Misturei com outra história. Mas eu não posso ficar preso. A realidade pode ser fio condutor, não regra.” Luciano parte de suas memórias, das histórias que ouve no seu dia-a-dia, mas não fica preso a elas na busca da verdade da emoção, que para ele é a mais importante. Essa é apenas uma das diferenças de um registro do cotidiano: “Eu

acho que tem muita coisa que acontece aqui que as pessoas precisam saber. Coisas engraçadas. Vão gostar de saber, mas as pessoas não contam, porque as pessoas não conhecem.” Mas Luciano não descarta, por exemplo, fazer um filme de época: “Faria um filme de época tentando aproximar, virando universal. É ser humano. Não precisa fechar.”

Ele pensa também em estrear no documentário através de um filme sobre a Copa do Vidigal de futebol. Já está inclusive começando a gravar com alguns colegas do Nós do Morro. “Estou na mão com personagens reais. Sei que vou aprender.” Ele cita então como referências fundamentais desse projeto cineastas como Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e o filme *Fala tu* (2004), de Guilherme Coelho.

A principal diferença da obra de Luciano em relação a um mero relato é a diferença no saber filtrar sua vida, seu cotidiano, com o objetivo da comunicação, da realização de uma obra de arte, e não basear a produção no puro contar. “Ser um autor, pode soar pretensioso, mas é ser Deus.” Afinal Luciano geralmente dirige filmes de ficção que, ao contrário do documentário, por mais realidade que se queira oferecer, como bem observa Bill Nichols¹⁰³, é preciso saber que se trata de um universo imaginário – mesmo que baseado num universo histórico, onde uma bala perdida ou uma tortura não matará jamais alguém.

Luciano lembra de ouvir a colega Luciana Bezerra dizer: “Não gosto de ser exemplo! Não quero!” Mas ele acha que não tem jeito.

Aos poucos a visibilidade positiva das matérias culturais vai transformando a imagem de violência e desordem que a favela ainda possui em alguns segmentos da mídia e da sociedade, e assim se modifica também a auto-estima, a identidade de quem mora lá.

Luciano é professor, multiplicador do grupo Nós do Morro.

Hoje sinto uma grande responsabilidade. Quando o Guti me manda representá-lo eu sinto que vem coisa aí pela frente. Primeira coisa é vestir a camisa. É minha família, é minha casa. Amo isso aqui, é revolucionário.

Através das possibilidades que o grupo como um todo criou, Luciano já viajou para muitas partes do mundo e se sustenta com as oportunidades profissionais que surgiram, num primeiro momento, por intermédio do grupo. Ele tem consciência da sua importância na

¹⁰³ Bill Nichols, *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.P. 107-198.

continuidade do projeto. Agora está na hora de ele ajudar a criar oportunidades para outras pessoas.

A primeira coisa é estar na veia da questão do sociocultural. Levar para as pessoas o que precisam, no nosso caso, arte e cultura. Um direito e várias pessoas não têm acesso. Isso já bateu. Foi. Agora é a hora da responsabilidade. De vestir a camisa, dar continuidade, fazer parte desse time.

Luciano é um autor que num primeiro momento sentiu a necessidade de contar suas histórias-memórias em uma espécie de desabafo, e assim foi com *Neguinho e Kika*. Talvez venha daí a busca incansável pelo efeito do real em sua obra e seu encantamento com as conseqüências disto na emoção dos espectadores-personagens, reações que acabam virando uma espécie de troféu. A verdade para ele é um conceito que não se define apenas pelo real, sua busca é pelos sentimentos espontâneos que suas realizações causam na platéia, nele mesmo. Porém, o que poderia limitar sua carreira se transforma em força motriz para muitas outras idéias e filmes não tão urgentes como o primeiro, mas igualmente importantes para ele como catarse de sua trajetória de vida, mesmo que sejam histórias de amor, futebol, amizade.

CAPÍTULO 5

GUSTAVO MELLO: MEMÓRIAS DO SUBÚRBIO NA FAVELA

Junto você vai mais longe, você é mais forte.
O movimento é mais intenso, sozinho.
Fazer arte é meio coisa de maluco.
Quando são muitos, a loucura se torna mais fácil
de ser acreditada porque aí vira um bando
de loucos juntos, não fica só você louquinho.

Gustavo Mello

Na década de 1970 o pai de Gustavo era representante da marca Penalty no Rio de Janeiro. Ganhava bem e pôde construir para a família uma casa confortável no bairro de Brás de Pina, no subúrbio da cidade. Mas depois que ele saiu do emprego as coisas apertaram bastante, o pai então começou a trabalhar para políticos interessados em construir apoio no subúrbio. O curta-metragem *Sebastião* (2006), do Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro, cujo roteiro é de Gustavo, narra a história de um filho que não suporta ver o pai fazer boca-de-urna. É um história que se passa no Vidigal, mas poderia ser também no subúrbio. Nessa mesma época, a mãe de Gustavo começou a viajar para o Paraguai em busca de produtos para revender no Brasil e assim aumentar um pouco a renda familiar. A decadência da família suburbana também está retratada na peça que Gustavo escreveu chamada *Biografia (não-autorizada) de uma família* (2007), que estreou com Tássia Camargo no papel de mãe e teve direção de Sura Berditchevsky. O pai ingênuo, desesperado, que vai trabalhar com políticos de ética questionável; o irmão cujo sonho é conseguir um visto para tentar a sorte no exterior; a mãe que sustenta a casa com o trabalho informal: o autor não esconde que a peça é baseada na própria vida. Gustavo costuma buscar nas suas memórias inspiração para a maioria de suas obras, não há a ambição de tecer um retrato fiel, mas de procurar entender melhor o passado recontado. É como se, à medida que o filme ou a peça se desenrole, o próprio autor reflita um pouco mais sobre o que realmente aconteceu. As realizações de Gustavo também têm os tempos meio estranhos: o tempo cronológico – isso porque às vezes é difícil dizer em que

época ou década a história se desenrola – e o tempo da narrativa – que apesar de razoavelmente linear, é feita de pausas inesperadas e elipses imprevistas, que de alguma forma a tornam menos fluida, e assim, imperfeita, mais real. Lembram, nesse sentido, a linguagem dos cinemas novos pós-guerra, com planos e cenas dedicados ao que à primeira vista pareceria não ter importância e elipses que substituem o que pareceria até então ser necessário. Deleuze¹⁰⁴ definiu este cinema como o de cortes irracionais, onde o tempo não é mais subordinado ao movimento em um estilo cristalino, que substitui o clássico. Para Gustavo Mello, “As histórias de infância e adolescência foram muitas, talvez inesgotáveis, porque ao mesmo tempo é uma vontade de voltar no tempo através das histórias.”

A primeira vez que o pai de Gustavo subiu o morro foi durante a festa de lançamento de seu primeiro filme. Já estava doente e procurou a mim e ao Vinícius. Não nos encontrou no casarão, que tem um espaço muito dinâmico com vários andares e escadas na construção em aclive. Ele mandou nos agradecer e se foi. Morreu em janeiro de 2003.

A mãe de Gustavo sempre se preocupou muito com a educação de seus dois filhos, que estudavam na única escola privada do bairro. Apesar disso, Gustavo não lembra de ver livros em sua casa. Ele não conseguiu passar no vestibular para uma faculdade pública, e quando viu que a primeira mensalidade da faculdade privada seria paga com dificuldade, pela mãe e pelo irmão, desistiu. Mas Gustavo tinha o que ele mesmo chama de sede cultural. Uma única locadora do subúrbio, considerada *cult*, tinha filmes dos diretores Francis Ford Coppola e Martin Scorsese, que ele viu repetidas vezes, isso em uma época em que não existia a possibilidade de buscar títulos na internet.

Quando eu ainda estudava na Universidade Federal Fluminense (UFF), um dos professores me chamou para fazer estágio, junto com outros alunos, em uma série de programas que iria produzir e dirigir para a TV Educativa. Era uma série sobre cineastas brasileiros e eu fiquei incumbida de pesquisar e fazer o roteiro para os programas sobre os cineastas Carlos Diegues e Sergio Rezende. Foi ótimo porque acabei criando uma relação com ambos, especialmente com o Carlos Diegues, que, inclusive, anos depois, foi a primeira pessoa a comprar um roteiro meu de ficção.¹⁰⁵ Enfim, conto isto porque foi exatamente o programa sobre Carlos Diegues que Gustavo viu na TV que provocou nele uma espécie de epifania. Achou que o diretor parecia alguém acessível com quem ele poderia conversar,

¹⁰⁴ Gilles Deleuze. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. Cap. *Sobre “A imagem-movimento”*, 1982.

¹⁰⁵ O episódio *Drão*, de co-autoria com Fabiana Egrejas, do longa-metragem *Veja esta canção* (1994).

pedir ajuda. Então Gustavo procurou em um catálogo de telefones antigo o contato do diretor e simplesmente ligou para ele. Do outro lado da linha atendeu a secretária eletrônica bilíngüe informando que após o sinal ele poderia deixar um recado ou passar um fax. Como Gustavo sempre teve mais facilidade para se expressar escrevendo, inclusive quando o assunto era se declarar para uma namorada, optou pelo fax, que enviou de uma agência dos Correios próxima de sua casa.

Ele e o cineasta se encontraram então para um bate-papo. Carlos Diegues estava captando recursos para o filme *Orfeu*, seu projeto ativo na época. Foi a filha, Isabel Diegues, quem deu a idéia de onde Gustavo poderia encontrar pessoas como ele, afinal cinema se faz em turma e o rapaz precisava encontrar a sua.

Aqui faço uma pausa para mais uma história pessoal que creio ser contundente: como muitos de minha geração, entrei para o mercado de trabalho em uma época em que o cinema brasileiro praticamente inexistia, em pleno governo Collor, que, como muitos se lembram, fechou a principal produtora de cinema do país, a Embrafilme, sem muito aviso prévio ou estratégia de continuidade da indústria. Isso simplesmente atrofiou o mercado e colocou em risco a possibilidade de se fazer cinema no Brasil. Para suprir a vontade de realizar filmes, surgiu um movimento curta-metragista informal em vários pontos do país, formado principalmente por uma nova geração de cineastas frustrados pela falta de perspectiva do cinema, geração que tempos depois retomaria a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas – que apesar do nome inclui os curtas-metragens) agindo politicamente em prol de uma política audiovisual a longo prazo. No Rio de Janeiro, fazíamos mostras, cooperávamos nas produções uns dos outros e foi assim que conheci Isabel Diegues, que sabia então dos planos de um curso de cinema no Vidigal.

Gustavo ligou para mim e eu logo dei o telefone de Guti Fraga. A idéia na época era realizar um curso apenas para a comunidade e qualquer pessoa de fora teria de ter aprovação prévia da coordenação do grupo. Gustavo era o primeiro caso. Fui conversar novamente com ele apenas no primeiro dia de aula do semestre e o rapaz já parecia totalmente integrado com a turma, relaxado naquele ambiente. No entanto, Gustavo relata que, na primeira vez, teve muito medo de subir o morro sozinho. Já tinha freqüentado com seu pai uma favela perto de sua casa, mas achava que os morros da Zona Sul da cidade eram diferentes. Ele diz que quando chegou foi recebido com certa desconfiança pelo grupo, mas Guti “abriu a casa”, efusivo como sempre. Ele se sentiu como um forasteiro que buscava fazer parte de uma

família. Na época o grupo estava montando a peça *Abalou* (1997), o Núcleo de Cinema já tinha começado e havíamos passado meses vendo filmes e conhecendo o CTAV. Com o fim do apoio da distribuidora Riofilmes começamos as aulas no próprio teatro nos fundos da escola Almirante Tamandaré. Era junho de 1997 e toda semana Gustavo saía de Brás de Pina para ir à favela do Vidigal, do outro lado da cidade.

Das aulas, ele lembra de Vinícius Reis explicando a história do cinema, começando em 1895 e chegando até os anos 1970; nas minhas aulas o que marcou foi principalmente a desmistificação do fazer. Lembra especialmente da aula sobre eixo de olhar, achou que teria alguma coisa a ver com física e ele sempre odiou física, mas não era nada disso.¹⁰⁶ Das palestras, o que mais marcou foi a do cineasta Karim Ainouz, sobre como fazer uma escaleta de um roteiro para um filme, apenas com uma descrição rápida de cada cena como guia. Outra foi a do diretor Eduardo Nunes, que falou um pouco mais sobre decupagem e planejamento¹⁰⁷. Gustavo ficou tão empolgado com o curso que conseguiu para as aulas um aparelho de VHS com a mãe, que trouxe do Paraguai. Assim não tínhamos mais que conseguir um aparelho emprestado cada vez que queríamos mostrar um filme, o que na época tinha se tornado uma verdadeira gincana a cada aula. Foi o primeiro equipamento audiovisual oficial do grupo.

Em 1997, eu lancei meu primeiro longa-metragem, *Como ser solteiro* (1997). Gustavo, aluno ainda recente, foi à pré-estréia e lembra de algo que eu disse durante a apresentação para o público, sobre ser um filme despretençioso, para divertir. Apesar de ter dirigido duas comédias românticas no cinema, um gênero que não está associado a uma reflexão profunda de linguagem ou conteúdo, a repetição em várias apresentações da frase que Gustavo guardou não significou que meus alunos deveriam seguir tal estilo. Mas, por outro lado, sempre disse aos meus alunos que cada filme deveria ser encarado como mais um filme e não como “o” filme de sua vida, senão corre-se o risco de a obra virar uma camisa-de-

¹⁰⁶ Na verdade eixo de olhar na linguagem audiovisual é uma forma de fortalecer a continuidade da cena. Dois personagens conversando, por exemplo, formam um eixo de olhar que não deve ser ultrapassado. Em um diálogo, filmado em plano e contra-plano sem referência, ou seja, em um enquadramento diferente para cada personagem que fala sem mostrar o outro, um pulo de eixo pode causar a sensação de que cada personagem está olhando para o mesmo lado e não um para o outro.

¹⁰⁷ Eduardo trouxe a impressionante tabela guia de decupagem da filmagem do curta-metragem de sua autoria, *Terral* (1995). Como a história se passa dentro de um farol, o curta, que foi filmado em estúdio, tinha na decupagem o minuto exato em que um refletor, que fazia as vezes de farol, deveria passar durante o plano. Além disso, o filme tinha como objeto de cena uma vela que queimava durante o diálogo, então a tabela também tinha o tamanho exato da vela para aquele plano e a quantidade de luz que a cena deveria ter, para que a iluminação diminuísse junto com a vela já que o filme não foi filmado de forma linear.

força, já que nunca algo realizado será bom o suficiente. Pessoalmente, em geral, prefiro sempre desmistificar mesmo o fazer cinema para as minhas turmas, assim fica mais fácil para que eles percebam que podem fazer um filme também. Por outro lado, com o advento das novas tecnologias, equipamento mais barato, o próprio grupo mais equipado, pegar em uma câmera e registrar uma idéia hoje é algo quase corriqueiro, mas não era assim quando começamos o curso. De qualquer forma, existe uma grande diferença entre ter simplesmente uma câmera na mão que vai apenas registrar algo e ter uma idéia que pode ser traduzida em imagens audiovisuais através de uma reflexão narrativa. Creio que esse desafio ainda permanece e causa certo receio.

Claro que é complicado, como cineasta, falar de direção ou roteiro sem impor um olhar próprio nos exemplos apresentados ou em alguns comentários. Costumo, porém, inclusive em cursos fora do Vidigal, tentar não privilegiar um gênero ou estilo em detrimento de outro, analiso com a turma filmes históricos, marcantes e de mercado. Filmes populares, filmes de arte, todos têm seu espaço e, no caso da favela, cair no lugar-comum de simplesmente rejeitar como referência o cinema hegemônico, clássico-narrativo, é também desprezar a maior parte da experiência audiovisual que os próprios alunos tiveram ao longo de sua vida, assistindo principalmente a filmes na TV aberta. Paulo Freire¹⁰⁸ escreve sobre os perigos de uma educação que seja apenas depositária. Talvez isso seja uma vitória, mas não vejo em nenhum dos principais filmes do grupo, até hoje, algo que lembre diretamente os meus filmes, mesmo que isso também possa ser um sinal de que não é esse o filme que interessa surgir da favela (a comédia romântica), o que dificultaria a captação de recursos e a produção. De qualquer forma, talvez o primeiro filme em película de Gustavo, *O jeito brasileiro de ser português* (1999), por ser uma comédia, seja o filme que mais se assemelhe aos de minha trajetória, principalmente no que diz respeito aos primeiros curtas. É sem dúvida um filme desprezencioso, que diverte.

A maioria dos outros alunos no final dos anos 1990 ainda dividia seu tempo entre as aulas de teatro e cinema,¹⁰⁹ mas Gustavo foi nosso primeiro aluno exclusivamente de cinema. Como estava caro pagar a passagem de Brás de Pina para o Vidigal, à medida que seu interesse em freqüentar o grupo aumentava, sugeri que ele estagiasse com uma ex-colega da

¹⁰⁸ Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido*, 44 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. (1 ed. Nova Iorque, 1970; manuscrito em português, 1968; 1 ed. em português, 1974.

¹⁰⁹ Há alguns anos já temos turmas dedicadas somente ao audiovisual e o Ponto de Cultura do morro do Vidigal também tem esse foco.

UFF, Hermínia Fróes Bragança, em um programa para o Canal Futura. Ela também influenciou muito a sua formação. Assim como eu, Hermínia trabalhou bastante como assistente de direção antes de dirigir os próprios trabalhos, o que gera o vício – que pessoalmente considero muito benéfico – de planejar bem antes de cada gravação. Por causa desse trabalho, porém, Gustavo não conseguiu acompanhar de perto o intercâmbio com a Comunidade Européia de 1998. Mesmo assim, acabou dirigindo algumas cenas do filme. Um desencontro da equipe com Lúcio Andrey, um dos diretores do curta compartilhado, acabou fazendo com que Gustavo ganhasse duas cenas para dirigir em uma visita ao set: a primeira era uma perseguição de uma mulher por um rapaz, feita com a câmera na mão que seguia a ação, nervosa e trepidante; a outra era a de um diálogo entre dois personagens, que Gustavo resolveu com uma decupagem *plongé* e *contra-plongé* – ou seja, uma câmera de cima que diminuía a vítima durante as suas falas e uma de baixo, que aumentava o perseguidor nas falas dele. Gustavo, apesar da adrenalina e da ansiedade da equipe, resolveu na hora como executaria as cenas. Ele adorou o desafio.

Em 1999 Gustavo inscreveu o curta-metragem *O jeito brasileiro de ser português* no edital da Riofilmes através do nome jurídico do Nós do Morro. O filme foi o primeiro curta-metragem do grupo a ser contemplado em um edital como esse e o casamento então já estava mais do que realizado – Gustavo era parte da família Nós do Morro. Era um filme sobre o subúrbio produzido na favela. A esse respeito, diz Luciana: “Com o *Jeito* nasce a coisa do ‘é possível’. Ao mesmo tempo eram muitos anos de aulas.”

Tudo começou quando Gustavo resolveu conhecer de perto o bar hilário que o irmão freqüentava no bairro de Brás de Pina, “o meu irmão disse que aquilo era um fenômeno e que também era muito engraçado, num domingo de bicicleta eu fui lá conferir”. Desse passeio de bicicleta surgiu o filme. *O jeito brasileiro de ser português* conta a história de uma família que vê o negócio do bar crescer junto com um campeonato de futebol, que é transmitido de forma ilegal pela TV do lugar. O título é uma homenagem aos portugueses, donos da maior parte do comércio no subúrbio. O filme conta com um narrador, que Gustavo atribui a influência do filme *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado e de *Os bons companheiros* (1990), de Martin Scorsese. Como em frente ao bar que realmente existia em Brás de Pina havia um bar sempre vazio, Gustavo teve a idéia de que o narrador poderia ser de lá.

Depois que ganhou o prêmio, ficou em casa decupando, bolando como filmaria cada cena. Foi Luciana quem o chamou para a ação, mas o grupo estava envolvido nas peças de

final de ano. Gustavo resolveu então adiantar o que podia. O amigo de bairro Zé Mario, filho de militares, estava encantado com o cinema e topou ajudar. Em mais uma grande coincidência, Zé Mario foi vizinho da locação para o filme *The Goiânia Incident* (1999), dirigido por Kim Slitcros para a BBC, co-produzido pela Raccord, minha produtora. Ele achava que o cinema era um bom negócio, havia dinheiro nisso.

Finalmente começaram as filmagens e os colegas do Nós do Morro foram morar em sua casa em Brás de Pina, já que todas as locações eram lá perto. O fotógrafo convidado foi o generoso Dib Lutfi, que havia dado uma palestra de muito sucesso para o grupo. A equipe e o elenco são uma mistura de pessoas do grupo e profissionais que resolveram ajudar o primeiro filme do Nós do Morro. A produção conseguiu para o filme uma câmera 35mm caríssima emprestada pelo cineasta Walter Salles, uma vitória que causou certo estresse, já que apenas o assistente de câmera que veio com o equipamento podia manipulá-la. Como muitas das escolhas eram do diretor, o que não é incomum em um filme, os conflitos na equipe acabaram levando a tona a seguinte questão: o filme era do realizador Gustavo ou do grupo Nós do Morro? O que prevalecia? O autor ou o coletivo? Longe de ser apenas uma crise passageira daquele casamento, essa é uma questão que perdura até hoje nas realizações de diretores do grupo, não apenas as de Gustavo. De certa forma isso é solucionado pela própria postura dos realizadores, que reafirmam sua posição, mesmo assumindo a crise de integrantes do grupo. E também pelo próprio grupo, que é o responsável jurídico pela maioria das produções e portanto controla sua conta corrente e prestação de contas.

Sobre a sua obra, *O jeito brasileiro de ser português*, Luciano comenta:

Eu era ingênuo naquela época, porque para mim não era tão importante. E aquilo era muito importante. Foi tão... novo para mim aquilo. Entrei naquela viagem e vi que não era fácil realizar nossos sonhos, o que a gente queria, mas provamos que a gente era capaz. Esse prêmio provou isso.

O filme é muito bem realizado para uma obra de estréia e realmente foi uma produção trabalhosa, feita em película 35mm, o que demanda filmagem e finalização complexas. Mas Gustavo é um diretor que procura planejar o que precisa ser feito de forma organizada, mesmo que imprevistos no set o obriguem a alguma modificação de última hora. É possível perceber no filme essa preocupação nos planos coreografados, como o que demonstra o sucesso do bar, com várias garçonetes saindo da cozinha com pratos típicos passando pela câmera. Isso também está presente na apresentação da família de forma precisa e econômica.

Os personagens, característica dos filmes do grupo, são muito bem desenhados e a família portuguesa no filme é composta por um painel de tipos que enriquecem a trama. O subúrbio no curta é colorido e um mosaico, principalmente de pessoas, é construído de forma irônica, com tintas fortes: o filho afeminado, o filho meliante, o esportista medíocre etc. Para cada nuance, uma pequena cena ilustrativa, como se fosse um hipertexto que permeia a ação, a narrativa, mas que muitas vezes é o mais interessante. Aliás são os personagens, o subúrbio incluído, que realmente fazem o filme.

Gustavo lembra de correr os festivais com o curta e como um de seus momentos mais marcantes pensar, quando estava em um festival no Maranhão: “Eu, de Brás de Pina, com um curta aqui, represento a minha história, faço mais pela cultura brasileira que os políticos.” Dos três autores, é Gustavo quem tem o discurso mais engajado, talvez seja o mais preocupado com o reconhecimento que as obras que vem da periferia merecem ter. Charles Taylor¹¹⁰ relaciona reconhecimento diretamente com identidade e, no caso dos filmes da favela, essa relação é gritante. A autenticidade da voz da periferia, que vem embutida na visibilidade que esse discurso hoje encontra na mídia, é uma forma de individualização com a qual o cineasta Gustavo se identifica plenamente, e que está presente em suas colocações em entrevistas e debates. Ao comparar posicionamento e trajetória com as falas de Benjamin¹¹¹ e Glauber¹¹² e suas diferentes perspectivas sobre a necessidade de transformação e o papel das obras de arte neste processo, que comentei na Apresentação, eu diria que Gustavo não parece necessariamente preocupado em refletir, em sua obra ou na forma com que é produzida, o engajamento político de Benjamin ou reafirmar a liberdade em relação à totalitarismos ou sistemas de produção hegemônicos como sugere Glauber. A oportunidade de mostrar universos que hoje considera como seus, o subúrbio e a favela – presentes em seu segundo filme – de uma forma mais próxima da realidade é a sua grande bandeira.

Em 2001, junto com a coordenação do grupo, foi decidido que eu e Vinícius passaríamos a dar aulas para uma turma nova, levando em conta que o cinema já fazia parte da grade oficial do grupo. Para Gustavo isso foi um divisor de águas, os alunos perceberam

¹¹⁰ Charles Taylor, *Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*. Lisboa Instituto Piaget, 1994. 45-47.

¹¹¹ W. Benjamin, *O Autor como produtor* - Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: *Obras Escolhidas Vol. I - Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução e organização: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 135.

¹¹² Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 59-63.

que precisavam pensar em alguma espécie de profissionalização. A entrada no mercado de trabalho sempre foi uma grande preocupação de Guti, Zezé e do Nós do Morro como um todo. Havia também a pressão familiar. Alguns de nossos alunos, aos poucos, como indivíduos, já se inseriam no mercado como assistentes de som, montagem etc., mas para os com perfil de realizadores a transição era mais complicada. A essa altura Gustavo já havia virado um multiplicador, dando aulas de cinema para a turma de adolescentes do grupo. No início tentava imitar minhas aulas e as do Vinícius, depois aprendeu que era importante também falar do que gostava pessoalmente de ver, fazer, aprender. Como a maioria dos realizadores, Gustavo começou a se sustentar como roteirista, pesquisador, assistente de direção e professor, no caso dele no próprio grupo (depois que o patrocínio possibilitou alguma remuneração), e enfatizava que “ensinar é estudar”.

Nas idas e vindas para o morro do Vidigal, Gustavo já tinha sofrido dois assaltos traumáticos. A essa altura, o companheiro de bairro Zé Mario já era amigo de seus novos amigos e os dois resolveram se mudar primeiro para a Chácara do Céu, favela vizinha ao Vidigal, menor e com fama de mais tranquila. Depois foram para o Vidigal, primeiro nos prédios ao pé do morro, e hoje já lá em cima mesmo. Desde aquela época ele inventou o termo “Vidigalense”, pois para ele muitos hesitam em sair do morro mesmo para se divertir. Gustavo hoje percebe que ele e Zé Mario fazem parte de uma geração de Brás de Pina da qual sobraram (literalmente) muito poucos. A decadência do subúrbio trouxe também a decadência de seus filhos. Ele considera que foi de certa forma salvo, junto com Zé Mario, ao se mudar para a favela, a mesma que alguns anos antes teve muito medo de subir.

É interessante perceber como Gustavo teve de sair do subúrbio, berço de vários autores e cenário de diversas histórias como as de Lima Barreto e Nelson Rodrigues, para encontrar visibilidade e expressão para suas idéias na favela. Ao procurar sua turma no morro, também foi procurar um meio de viabilizar sua produção artística. Por que seria mais fácil produzir arte na favela que no subúrbio carioca? A decadência do subúrbio, o esvaziamento de sua importância econômica e cultural, a visibilidade alcançada pela favela, principalmente as da Zona Sul carioca por sua localização estratégica, nos dão algumas pistas.

Conhecer Cavi Borges, da Cavídio, depois da Maratona Nós do Morro no Cinema Odeon em 2004 também mudou sua vida. A parceria do produtor e diretor com o Nós do Morro foi também uma importante parceria com Gustavo. Juntos eles produziram o

documentário *S.O.S Vidigal* (2005), sobre uma passeata da Associação de Moradores do morro que foi exibido em mostras organizadas por Cavi, entre outras. Isso causou um conflito com a coordenação do grupo, já que a Associação de Moradores da época estava de certa forma ligada a uma facção do tráfico e a posição do grupo sempre foi a de não-relação com esse poder paralelo. Na época, Cavi estava encantado com o grupo, organizando mostras temáticas e fazendo também um documentário sobre o núcleo audiovisual; Gustavo estava encantado com a possibilidade de uma co-produção externa e com o fôlego de Cavi, que já tinha decidido produzir o curta de Luciano Vidigal, *Neguinho e Kika* (2005). Apesar de já estar lá há anos, Gustavo ainda não era íntimo de alguns códigos do grupo e da favela e mais uma vez o conflito de pertencimento veio a tona. Gustavo reconhece, no entanto, que às vezes tem problemas de comunicação com a diretoria do grupo, que zela pelo todo e não pela originalidade ou engajamento de um projeto ou realizador específico. Vem daí a primeira grande crise que Gustavo viveu com o grupo em 2002. Ele queria, depois de tantos anos como aluno e professor, independência para fazer as próprias escolhas dentro do projeto audiovisual do Nós do Morro. Gustavo já tinha falado muitas vezes em nome do grupo – o que já havia causado alguns atritos, mesmo antes de se mudar para lá. Hoje, já morador do Vidigal, se considera mais equilibrado para entender a responsabilidade de multiplicador do Nós do Morro e o que implica fazer parte de um coletivo com uma estrutura de organização e disciplina bem sólidas, o que aliás possibilitou a longevidade da experiência. Mesmo com todos os problemas de comunicação, que hoje reconhece, não saiu do grupo, sua posição sempre foi, “só vou sair quando o Guti me pedir para sair. Ele me deixou entrar”.

O próximo projeto de Gustavo é justamente com Cavi. Ele escreveu um roteiro que acabou de ganhar um prêmio de produção e Cavi irá dirigir. É um filme que fala de um episódio da infância de Gustavo, no subúrbio, e de sua relação com a avó. Além disso, os dois juntos têm projetos de documentários e séries sobre hip-hop e samba para a TV.

Os conflitos de indivíduos *versus* o coletivo já aconteceram no grupo diversas vezes. Várias pessoas já pediram para sair, já pediram para voltar. Creio que a maioria dos multiplicadores, especialmente os que fizeram parte daquela primeira turma de cinema, que ensaiava a peça *Machadiando*, em 1994-95, já passou por uma crise dessas com o grupo, alguns mais de uma vez. O núcleo audiovisual também passou por inúmeras dificuldades e quase deixou de existir em muitos momentos, a medida que eu e Vinícius ficávamos cada vez mais ocupados com nossas carreiras pessoais e os possíveis multiplicadores não conseguiam

se articular para tomar o nosso lugar, também por diversos problemas financeiros e de organização interna. A situação só se normalizou recentemente, com a entrada de Luciana Bezerra como coordenadora do núcleo.

O segundo curta-metragem premiado da carreira de Gustavo tem roteiro de André Santinho, outro aluno daquela primeira turma do Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro. Gustavo se encantou pelo roteiro, uma crônica da infância no morro, desde o primeiro momento. Assim como a maioria das obras do próprio Gustavo, era um roteiro calcado de lembranças e memórias de um passado atemporal. Para Gustavo o longa *Conta comigo* (1986), de Rob Reiner, que reconta casos da infância, também foi uma grande referência. O curta foi premiado em agosto de 2004, apesar de o dinheiro só entrar quase um ano depois. Mais uma vez, foi Luciana Bezerra quem o animou a começar a produção.

Gustavo, seduzido eternamente pelas memórias, transformou um pouco as de André. Ele modificou o número de personagens e tornou o garoto principal mais pobre do que era a princípio. Desentendimentos entre diretores e roteiristas é algo bastante comum, e é preciso que ambos se identifiquem com o filme, mas é interessante perceber a vontade de Gustavo em tornar o personagem da favela mais pobre. É que já existe há alguns anos uma parcela da comunidade com certo poder aquisitivo, mas que vive a contradição de morar em um lugar sem a presença do poder público. *Acende a luz*, de Luciana Bezerra, episódio do filme *Cinco vezes favela - agora por eles mesmos*, em produção, tem personagens que discutem um pouco essa condição. O próprio Gustavo hoje é uma pessoa que vive essa situação. Já houve pelo menos um outro filme de um aluno, que também não era originalmente do Vidigal, que fez a mesma escolha, empobrecendo – e naquele caso caricaturando – o morador da favela propositalmente. Mas, ao mesmo tempo, geralmente os personagens de Gustavo têm mesmo tintas fortes em sua concepção e traços marcantes em seu contexto.

Foram seis dias de filmagem em meio à guerra entre facções, que tiveram como clímax a morte do traficante Bem-Te-Vi, da Rocinha, entre os dias 4 e 9 de dezembro de 2005. A produção foi ao quartel da polícia militar na região, às delegacias mais próximas, às associações de moradores em ambas as favelas, em suma, avisaram aos quatro ventos que estavam preocupados em filmar com crianças em meio à guerra, mandando recados indiretos que poderiam chegar ao tráfico. Deu certo. Houve paz, pelo menos durante as filmagens. E assim, com a trégua da guerra realizaram um filme poético, lúdico, que fala de tudo no

morro, menos do tráfico, e que conta histórias contagiantes de uma infância passada naquele lugar.

O filme passeia por uma infância intocada pela violência externa, mas que fala de dramas familiares, como o pai alterado pela bebida que bate no filho, mas que depois é defendido por este quando o chamam de bêbado. Os planos flutuam pelas vielas e escadas de acesso diário da favela. Gustavo utilizou um equipamento que torna a câmera na mão menos nervosa e trepidante, o *steady-cam*, e fez com que fosse possível seguir os personagens em seu eterno movimento sem chamar tanta atenção para a câmera, que tremeria, como se os seguissemos despercebidos. A lente grande angular acentua o efeito e permite uma aproximação maior da câmera sem perder o foco, ficando realmente próxima dos atores. Existe também o movimento da kombi de troca, que permeia o filme anunciando sua passagem pelo morro, como uma espécie de cenoura do burro das crianças. Elas e a kombi só param no final quando finalmente se encontram, as crianças ganham seus brindes e a kombi suas tralhas.

Entramos com as crianças em cada casa ou beco, em busca de uma garrafa velha para trocar por picolé, pintinho ou pipa. Em movimento, sempre em movimento, fizemos pequenas pausas na câmera viajante e na busca para falarmos de amor na infância, dos problemas com o pai alcoólatra, dando a isso a mesma importância aparente que à molecagem pelo morro. Assim como em muitas obras de Gustavo, o filme é atemporal, talvez por não tratar de assuntos urgentes e constantes na mídia, como a violência – presente no contexto da própria filmagem em meio à guerra – e os tempos, que equilibram os assuntos de forma surpreendente e desigual, fazendo com que acreditemos ainda mais naquele universo. A imperfeição proposital da narrativa, se contrapormos a fluência perfeita dos filmes clássicos narrativos, nos leva a uma verossimilhança ainda maior. Dessa forma, Gustavo comenta:

No nosso último curta-metragem, *Picolé, pintinho e pipa*, gastamos seis mil por dia, numa comunidade onde ninguém ganhava aquilo por mês, então é muita responsabilidade fazer cinema em um país que não tem nem acesso financeiro para viver, quanto mais para fazer arte. Embora a arte, acredito, caminhe ao lado pão.

O filme participou de vários festivais, e Gustavo foi pessoalmente levá-lo ao de Huesca, na Espanha e Biarritz, na França. O filme *Cidade de Deus*, exerce ainda grande fascínio e o fato de um dos garotos do curta de Gustavo ter participado do longa desperta muito interesse.

Como primeiro aluno de fora, para Gustavo seria impossível não acontecer a abertura do Núcleo de Cinema e do Nós do Morro como um todo para novos alunos de outros bairros e comunidades, alunos de todas as classes sociais. Ele acha que o grupo cresce com a diversidade e que artistas superam qualquer barreira social. Assim foi com ele. Gustavo acredita piamente que é assim que uma turma, uma tribo se forma, é assim que se realizam as coisas. Hoje ele tem a dele. Sem abrir mão de suas memórias, de sua identidade, Gustavo ele sua turma na favela.

Atualmente Gustavo é casado com Luciana Bezerra, eles moram juntos no Vidigal; às vezes ainda trabalham nos mesmos projetos e têm um filhinho lindo, João Pacífico. Zé Mario, que também saiu de Brás de Pina, é o padrinho.

É curioso perceber como Gustavo, após certa busca, conseguiu a visibilidade e a possibilidade de escoamento de sua voz autoral uma vez que se mudou do subúrbio e chegou à favela. A decadência e as peculiaridades da Zona Norte do Rio de Janeiro, tão presentes em sua obra, não desapareceram com a mudança de endereço. Sua identidade como fonte de inspiração, suas memórias, não estão necessariamente intactas, mas dialogam sem perder a autenticidade com a nova realidade em que vive e que oferece novas perspectivas de parceria e criação.

CAPÍTULO 6 TRÊS DIGRESSÕES PERTINENTES

6.1 Eu

Desde 2001, durante as aulas de cinema e vídeo, um exercício é proposto aos alunos: a realização de um documentário autobiográfico de até três minutos. Eles devem conceber os planos, cuidar da produção e acompanhar a edição. Todos os alunos sabem que os trabalhos serão posteriormente exibidos para a turma e provavelmente para o grupo como um todo. Da confusão inicial à ansiedade e curiosidade geral, a maioria cumpre o desafio, não sem diversos conflitos – filmes que tiveram de ser reeditados ou refeitos inteiramente. Existe uma grande diferença entre um exercício de aula imposto pelo professor e uma realização concebida livremente, mas a idéia desse capítulo não é uma análise artística dos filmes e autores. Mesmo que os alunos de um curso de cinema já tenham alguma idéia da técnica audiovisual e ferramentas dessa linguagem, o que chama atenção aqui é a estética construída, o ponto de vista da produção autobiográfica de alunos da favela e a dimensão subjetiva por trás disso, que pretendo também, em certa medida, contrapor à estética das biografias feitas por terceiros. Existe uma singularidade nessas produções por serem da favela? Existe um ponto de vista único que justifica a utilização do termo “estética da periferia”?

Dos documentários produzidos e exibidos em sala de aula durante os últimos anos, 30 foram recuperados e analisados para a elaboração deste capítulo.

Com algumas exceções, os filmes podem ser divididos *grosso modo* em dois grupos principais: os que procuram passar uma “boa impressão”, como por exemplo os depoimentos de terceiros que enaltecem o personagem principal (o realizador) e os filmes que demonstram uma certa crise do “eu”, em que existe uma busca, através do próprio documentário autobiográfico, de um entendimento dessa crise e uma definição de si mesmo.

As realizações deste primeiro grupo têm muitos elementos em comum. Em quase todos os filmes existe uma farta utilização de fotos típicas de álbuns de família. Alguns, como o *Eu* de Renan e de Daniele, são inteiramente produzidos a partir delas e a seqüência de fotos é acompanhada de uma trilha sonora pop. A presença dessas fotos dá aos filmes uma impressão imediata de invasão de privacidade por parte do espectador. A intimidade está expressa, nesse material, nos ângulos muito próximos, na postura das pessoas retratadas,

indefesas, diante de alguém que conhecem bem (provavelmente tirando a foto). É claro que o processo de edição e seleção desse arquivo pessoal já é uma forma de construção do personagem-realizador, no caso desses documentários, uma imagem positiva, amada, “normal”. Vemos, por exemplo, a infância e a passagem dos anos em poses sorridentes, abraços, imagens de festas, em um encadeamento que permite o “eu” reconstruído, ou uma espécie de *profecia retroativa*¹¹³ onde a única conclusão que se chega a respeito do personagem-realizador é a de que estamos diante de um “vencedor”, espécie de indivíduo encorajado por nossa sociedade. Esse controle sobre o “eu” é intencional, um exercício da vontade do realizador. Para Paula Sibília¹¹⁴ os sujeitos contemporâneos adaptam os principais eventos de sua vida às exigências da câmera, mesmo que ela não esteja lá. Para ela, já é comum a intimidade se traduzir em espetáculo, a vontade “de ficar bem na foto” é algo incorporado à nossa vida. Ao mesmo tempo, existe uma tendência que aponta para a autoconstrução de personagens *reais* porém ao mesmo tempo *ficcionalizados*, uma administração dos códigos audiovisuais para a exposição aos olhares alheios.

Permeando as fotos geralmente vemos depoimentos elogiosos de familiares e amigos, que enaltecem as qualidades do realizador. Em muitos desses filmes, a câmera não é feita pelo autor e podemos vê-lo no canto do quadro sorrindo ou concordando com o depoente. No filme de Monique, intitulado *Monique concepção*, a vemos ao lado da mãe que vai mostrando o álbum de família – em que algumas fotos são capturadas e têm destaque especial. Aprendemos que ela nasceu com 1 quilo e 900 gramas, que tinha uma turma de amigos etc. O mesmo acontece na cena em que acompanhamos o depoimento do irmão. Monique também está em quadro ouvindo e concordando, sorrindo.

Em *Um pouquinho de eu*, Biju começa o filme na escada de acesso para a sala de aula, com uma fita de vídeo na mão, dizendo para a câmera que está indo entregar o documentário autobiográfico ao professor de cinema. Ele está acompanhado de uma amiga, Sabrina Rosa, que aproveita o momento para dizer que ela o conhece há muito tempo, que é raro ver Biju triste e que ela tem várias histórias bacanas para contar sobre o passado. A partir daí começam as séries de fotos deles juntos, fotos de Biju com outros amigos, no palco e uma cena dele ainda criança retirada de um filme de ficção antigo. Esse artifício empresta ao

¹¹³ Celia Lury, *Prosthetic Culture- Photography, memory and identity*. London ; New York : Routledge 1998. Cap. 9, *The Ethics of seeing photographically, potencial and prosthetic culture*.

¹¹⁴ Paula Sibília *O Show do Eu – Subjetividade nos gêneros confessionais da internet – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.*

documentário, através da metalinguagem, um aspecto jornalístico, de *making of* – quando se documenta a realização de uma gravação. É como se Biju quisesse esconder o controle que exerce sobre o produto final, o documentário que realmente vemos. Os depoimentos e as fotos do filme (sobre o filme) de Biju legitimam não só suas qualidades pessoais, mas também seu talento profissional. O último depoimento fala que uma de suas maiores qualidades é a humildade. Nos créditos finais ele agradece aos amigos, a Deus e aos pais (fábrica de Biju). O filme de Jaqueline é interessante porque desnuda e brinca com o processo de construção da imagem positiva do realizador. Ainda há uma seqüência de fotos selecionadas e depoimentos carinhosos de amigos e familiares, mas em dado momento um depoimento é interrompido por um observador que diz que o amigo deve mencionar também algum defeito de Jaqueline para a câmera. Ele então diz que ela é muito teimosa e riem, vemos então que Jaqueline também estava lá, observando e achando graça. Essa pequena crítica, assim como a câmera jornalística de Biju, corroboram todos os outros elogios e a idéia de verdade dos filmes.

Vários dos alunos aproveitaram o exercício proposto para fazer uma espécie de currículo audiovisual, onde os melhores momentos profissionais são mostrados. É o caso, por exemplo, do documentário *Imagens de arquivo*, uma colagem de Sandro em cena em vários espetáculos teatrais, onde é aplaudido, ovacionado. Muitos dos alunos do curso de cinema do núcleo Nós do Morro também são ou desejam ser atores. Não é de se estranhar, portanto, que o documentário do “eu” se confunda com um currículo, já que o formato audiovisual é hoje bastante utilizado para isso.

Em alguns desses filmes o “eu” é reconstruído através de alguma aptidão específica, que torna o realizador alguém especial, capaz de algo que não é comum. A família de Fábio conta para a câmera que a paixão do rapaz por pipas vem desde a tenra infância, o que acabou lhe rendendo broncas e o primeiro lugar em um campeonato do gênero, explicam com orgulho. No final do documentário ele aparece ensinando diversas crianças da comunidade a fazer e soltar pipas de uma laje com uma vista para todo o resto da favela. Ele então edita as imagens das pipas no céu com os planos dos sorrisos das crianças da favela, que se divertem muito. Um final idílico, de superação, solidariedade e felicidade, que também não é incomum em filmes que enaltecem uma política natural de vizinhança em meio à escassez. Mas, nesse caso, o objetivo dessas últimas imagens é enaltecer apenas o personagem principal, sua

relação com as crianças, as imagens da favela como pano de fundo são apenas uma consequência disso.

No filme autobiográfico de João, é seu filho pequeno quem parece ser o personagem principal. Ele brinca com a câmera, diz que sonhou com o pai e, ao final, vemos pai e filho se divertindo em uma laje, uma imagem comovente que imediatamente define João como um pai dedicado, amoroso. Em nenhum dos documentários desse primeiro grupo é apresentada uma ausência familiar, ou alguma dificuldade profissional, social ou econômica, isso mesmo em uma comunidade de baixa renda em que a falta da presença do poder público, por exemplo, é notória. Como foi apontado anteriormente, as características desse espaço – nesse caso não apenas as “cenográficas” – de fato só aparecem como pano de fundo, sem que haja objetivamente uma vontade de mostrar qualquer aborrecimento, contratempo. Nos filmes analisados por Jean-Claude Bernadet¹¹⁵, principalmente nos que ele classifica como os “sociológicos”, o movimento é contrário. Não só é importante situar os personagens, como as dificuldades e conflitos do dia-a-dia são alguns dos principais temas dos documentários analisados por ele. Nesse primeiro grupo de filmes, uma das principais características desse olhar é não chamar a atenção para o que nos filmes de terceiros é extremamente relevante: as dificuldades e contradições de se morar em uma comunidade de baixa renda. Mas talvez o principal não seja nem o fato dos documentários chamarem ou não a atenção para isso, e sim se perguntar de onde vem a expectativa de se enxergar nesses filmes o retrato das dificuldades oriundas de conflitos sociais e econômicos, pelo menos da forma explícita como estamos acostumados a assistir.

Talvez alguns dos elementos que revelam a origem comum desses autores sejam exatamente as locações. Vemos em quase todos os documentários o ambiente em que os autores moram, estudam: as casas, quartos, muitas lajes, o casarão, que é sede do grupo, como pano de fundo. Não há uma vontade explícita de localização, ou seja, não há na maioria dos casos os famosos *establishing shots*, ou planos de para situar geograficamente o espectador. Planos que são comuns, por exemplo, em filmes realizados por terceiros, que, por outro lado, retratam a vida desses mesmos sujeitos na favela. Poderia citar produções recentes rodadas no próprio Vidigal como *Dadá* (2001), de Eduardo Vaisman, um filme que mistura cenas de ficção e documentário para apresentar a vida de três jovens do morro do Vidigal; ou

¹¹⁵ Jean-Claude Bernadet, *Cineastas e imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Geraldo *voador* (1994), de Bruno Vianna, filme ficcional. Mas a presença do Vidigal nos filmes autobiográficos dos alunos se dá de forma particular, trazendo uma sensação de proximidade, seja pelas janelas das casas que servem de cenário, seja pela visão do morro de cima para baixo. A imagem clássica da favela, vista de baixo, com a construção precária das casas subindo morro acima, dá lugar a favela vista de cima, onde vemos principalmente as lajes, que são áreas de lazer e convivência das famílias e o mar. Como observou Luciana Bezerra, ângulo bem similar ao das fotos tiradas por moradores de favelas na exposição Olhares da Favela, organizada recentemente pelo Viva Favela.

O filme de Alexandre começa com ele atrás de grades tocando um interfone que parece estar com defeito, o portão não abre, deixando-o de fora. Ele insiste e, finalmente, alguém fala através do aparelho que descerá para abrir a porta. Uma câmera na mão passeia pelo caminho que provavelmente Alexandre percorreria, em uma espécie de *câmera subjetiva* (que procura imitar o ponto de vista de um personagem), e chegamos a um rapaz de costas vendo a vista, composta do morro do Vidigal e a praia do Leblon ao fundo. É esse cenário agora presente explicitamente que mostra a proximidade geográfica entre um bairro de alto poder aquisitivo e a favela onde Alexandre mora, que o faz refletir sobre seus conflitos. O rapaz se vira para a câmera e anuncia que são duas pessoas, o China e o Alexandre. Um é mais responsável, o outro quer brincar. O depoimento vai tomando tom de desabafo e Alexandre/China conta da perda do pai, morto recentemente. A família partida, a identidade em conflito, a preocupação com a responsabilidade ou a falta dela, esse é o primeiro de uma série de filmes que mostra uma espécie de “crise” do “eu”. São documentários bem diferentes do primeiro grupo de realizações analisadas. Mas a presença do morro do Vidigal, personagem e cenário do filme de Alexandre, ainda é uma exceção, e a maior parte desses filmes preferem um viés mais pessoal. Em sua maioria são exercícios poéticos, não realistas, que falam de sonhos e da busca pela transformação pessoal.

O documentário de Luís Antônio, por exemplo, começa como um dos vídeos da primeira leva, fotos antigas do realizador quando criança são mostradas enquanto ele fala do lugar em que nasceu. Uma pista de que esse filme terá uma outra trajetória está na frase final dessa primeira narração, que diz que tudo era brincadeira, mas depois muda. Alguns depoimentos de familiares e amigos falam de Luís, que preferiu não editar elogios explícitos. Um diz que ele é preguiçoso, uma menina pequena fala que o ama, outro conta que ele sempre procura algo para comer quando o visita. Entremeando esses depoimentos, uma

imagem de um rapaz que toca uma música triste ao violão: o próprio Luís. Não vemos seu rosto, o enquadramento escolhido corta a imagem do pescoço para cima. Ouvimos então a narração, na primeira pessoa (de Luís), dizendo sentir um leve desespero em relação ao futuro. Os depoimentos e as fotos assim “embrulhadas” esteticamente não demonstram a vitória do indivíduo reconstituído, e sim os conflitos pelos quais o personagem-realizador passa. Finalmente vemos seu rosto, ainda ao violão, sem jamais falar diretamente para a câmera, como se apenas em *off* conseguisse dizer o que realmente o aflige. Imagens em movimento de membros de sua família e amigos começam a aparecer na tela sem que possamos escutar o que dizem, então mais uma vez a voz de Luís fala em *off* para espectador, afirmando amar sua família e assim terminando o documentário.

Muitos outros filmes procuram mostrar os conflitos e angústias pelos quais esses jovens estão passando. Gorete fala explicitamente para câmera que não sabe como se expressar porque se acha “dúvida”. Essa é a segunda tentativa do “eu” de Gorete. No primeiro vídeo ela simplesmente se documentou tomando banho, como se o corpo desnudo já fosse suficiente para dizer quem ela era. Nesse segundo filme, depois de admitir sua dificuldade em se expressar, Gorete pega vários objetos e os coloca em primeiro plano em relação à câmera, que parece estar apoiada a sua frente, mas com o visor virado para ela: um símbolo do signo de peixes e a sua descrição, um relógio, uma imagem de Jesus e um ponto de interrogação, dois corações unidos que ela quebra ao meio, um sino que chacoalha insistentemente ao seu ouvido. Finalmente Gorete grita e sai de quadro. O documentário de Isabele, um dos mais belos trabalhos, resume em apenas três planos fixos as transformações e conflitos pelos quais está passando. A primeira imagem é a de um tronco de árvore em parte descascado. A segunda é composta de duas fotos 3x4 lado a lado, sendo que em uma delas ela está de cabelos muito curtos e na outra com cabelos muito longos, uma fila de formigas passa exatamente por cima das fotos. O terceiro plano, também fixo, retrata uma sucessão de ondas que se formam na direção da câmera.

Outro bom exemplo é o filme de Paula. Ela lê alguns de seus poemas para a câmera que jamais focaliza inteiramente seu rosto, vemos um olho, outro, o nariz, a testa. Ela também edita junto com os poemas imagens de uma cicatriz, de um armário bagunçado, cartas e contas jogadas em cima da cama. O vídeo parece todo meio desarrumado também, alguns planos muito curtos, outros demasiado longos, o som as vezes acompanha a imagem, as vezes não. O principal poema do documentário fala sobre o que é e o que não é real. No

final do poema ela avisa impulsivamente ao espectador que decidiu ler outro, mas não o ouvimos imediatamente. Ao invés disso, vemos imagens em silêncio, como a de uma mulher mais velha em um ângulo que impossibilita ver totalmente seu rosto. Ao final, uma garota – que não é a realizadora – que parece estar em uma festa, à noite, cercada de fumaça, grita para a câmera. Não a escutamos, mas ouvimos finalmente o segundo poema em *off*, sobre alguém que não sabe o que sentir. Ao término do poema, a garota que grita vai embora dançando e some em meio à fumaça.

Mesmo nesse grupo de documentários que exprimem conflitos pessoais, os realizadores não colocam como parte de suas dúvidas e contradições, pelo menos não explicitamente, nada que qualifique seu olhar como de alguém de uma comunidade de baixa renda. Mas talvez a verdade seja que, se formos levar em conta de onde vem a expectativa disso, mais uma vez, só restam como exemplos os filmes e documentários feitos por pessoas de fora da comunidade – dos quais muitos dos alunos do curso foram atores ou objetos de investigação –, em que sua realidade e principalmente o “cenário” é prioritariamente retratado. Assim como no primeiro grupo, a favela é o pano de fundo de depoimentos e locação de algumas cenas. Desta forma, as imagens mostram o lugar em que estão sendo gravadas, chamando a atenção de quem as assiste, o que possivelmente não era o intuito do realizador.

O olhar, em um exercício que tangencia a metalinguagem, está desnudado no documentário de Arthur Sherman. É um filme que não se encaixa claramente em nenhum dos dois grandes grupos mas que chama atenção por sua originalidade e qualidade artística. Ele foi muito bem recebido pelo grupo durante as aulas e também nas apresentações fora da comunidade. Esse documentário já tem alguns anos e nesse meio tempo Arthur se revelou um dos principais realizadores da nova geração do grupo, já começando a entrar no mercado de trabalho¹¹⁶.

Primeiro, vemos uma imagem fora de foco do morro do Vidigal, a narração na primeira pessoa avisa que é assim que ele enxerga o mundo. Ainda em *off*, Arthur se descreve rapidamente e de forma superficial, diz onde mora, seu time e completa afirmando que não sabe falar sobre si mesmo. Aí sucedem várias imagens fora de foco de pessoas dando depoimentos sobre ele. Não são exatamente elogios, apenas comentários aleatórios a respeito

¹¹⁶ Arthur foi responsável, por exemplo, pelo *making of* do filme *O maior amor do mundo* (2006), de Carlos Diegues e da série *Claro Q É Rock*, do canal Multishow.

de Arthur. No último depoimento, alguém pergunta diretamente para a câmera, que entendemos estar na mão de Arthur, como ele consegue enxergar. Vemos então uma imagem do sol se pondo atrás da pedra, a tela vai escurecendo. Entra uma cartela que diz: “Eu sou tudo que vejo”. Não há crise explícita aqui, conflito, apenas aceitação do que se é.

Jonathan Crary¹¹⁷ demonstra como o sujeito observador é um produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. Ao analisar a câmera obscura como paradigma do status dominante do observador do século XVII e XVIII, conclui que a tecnologia é sempre concomitante ou subordinada à história do observador. Se o corpo, no entanto, vira componente de novas máquinas, economias, apparatus, da mesma forma que, exemplificando, a passagem da óptica geométrica, do observador isolado, para óptica fisiológica que domina o século XIX, a passagem para a experimentação que o observador da atualidade faz das novas possibilidades dessa relação está incorporada a nossa realidade. Donna Haraway¹¹⁸ escreve que hoje os olhos oferecidos pela tecnologia impedem a visão passiva e conclui que somos todos ciborgues. Aí a célebre frase “uma câmera na mão”, assume um significado mais literal, somos híbridos de máquina e organismo vivo. Sendo assim, talvez não reste outra escolha a não ser a explicitada por Arthur: ser tudo o que vemos, ou ser como vemos, ou vice-versa, através de nossos olhos-robôs.

Talvez o filme de Arthur represente de forma mais clara a conclusão que chego ao analisar os documentários resultantes desse exercício de aula. Ao se definir, além de outras coisas, como produto de seu meio, ele explicita a influência de sua origem em sua obra. Se a proximidade com o contexto altera o enquadramento da favela, se a vontade por reconhecimento e dificuldade financeira reforça os conflitos comuns aos jovens que começam a entrar no mercado de trabalho, tudo isso é ingrediente mas não foco principal das obras analisadas. A revelação da vida privada, a oferta de aproximação a uma dimensão de subjetividade particular, a busca pela identidade de cada autor não é uma característica exclusiva deste exercício e nem destas pessoas. Já ministrei aulas em cursos fora da favela como na escola Darcy Ribeiro, por exemplo, e creio que é comum vir à tona uma dimensão subjetiva do indivíduo em um exercício audiovisual autobiográfico como esse, feito por

¹¹⁷ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer – On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* London, England: MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1990, p. 8.

¹¹⁸ Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto – Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century” In. *The Cybercultures reader*, editado por Daniel Bell e Bárbara M. Kennedy, London ; New York : Routledge, 1991.

realizadores em formação. A medida que a fronteira entre o público e o privado se esgarça, a oferta de produtos audiovisuais que invadem a vida íntima é enorme, principalmente na internet. A novidade aqui é a oportunidade de ver um produto audiovisual de alguém da favela, a possibilidade de visibilidade, que obviamente traz embutida a proximidade do contexto do autor, mesmo que o conteúdo em si não seja particularmente original. Mesmo que alguns dos exercícios revelem o talento de alguns autores em formação.

O exercício do “eu” tem também como característica individualizar cada aluno e o descolar de seu meio. Se um autor só pode existir em uma sociedade individualista, esta é uma forma de descoberta. Com certeza o resultado seria bem diferente se o tema fosse “vizinhança”, aliás tema bem comum em cursos audiovisuais da periferia.

Quando olharam a sua volta, e também para “dentro”, através das lentes de uma câmera buscando uma definição para si mesmos por meio da linguagem audiovisual, os alunos do Núcleo de Cinema do Nós do Morro perceberam suas necessidades de reconhecimento, perceberam também seus próprios conflitos pessoais. Não que essa prática seja específica desse grupo de pessoas, mas uma vez que amarramos o olhar do autor realizador a tudo que o constrói como “produto histórico”, podemos sim dizer que existe um ponto de vista único e original não só desses alunos como grupo mas também como indivíduos, assim como existe um ponto de vista único e original para todo e qualquer realizador.

6.2. Cinco vezes favela – agora por eles mesmos

O filme *Cinco vezes favela* (1962) foi um dos marcos do início do movimento do Cinema Novo. Produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), o filme, em episódios, foi dirigido por cinco jovens universitários de classe média que voltaram suas câmeras para a favela, cenário raro nos filmes brasileiros até então. A originalidade estava, numa época em que a televisão não era fenômeno nacional, na tentativa de construção de uma identidade brasileira no cinema, ampliando os retratados e tentando trazer à tona tipos populares. Sobre o filme, em um artigo de 1962, que festejava o surgimento do Cinema Novo, o crítico Alex Vianny escreveu:

Mas talvez sejam ainda mais promissores os caminhos que partirão da experiência “Cinco vezes favela”. (...) A favela é o ponto de referência e o tema comum a todas as cinco histórias. Atores profissionais misturam-se com os verdadeiros habitantes do morro carioca, e as narrativas refletem bem os diversos temperamentos e ambições de seus realizadores. Unem-nos, além da juventude e um grande amor ao cinema, uma determinação de olhar a realidade brasileira cara a cara, sem enfeites ou falsificações.¹¹⁹

A vontade de mapear o Brasil se aliava a proposta de dar voz aos excluídos. Ao misturar atores profissionais com moradores, os diretores também procuravam dar uma sensação maior de verossimilhança, de realidade aos seus filmes, apesar de não ser muito complicado reconhecer quem é quem. Mesmo que os filmes hoje pareçam ingênuos, a questão era a busca de uma identidade brasileira mais democrática, ampla.

Para Jean-Claude Bernardet¹²⁰, teórico e crítico cinematográfico, no entanto, o filme tinha uma visão da sociedade que vinha mais de livros de sociologia que do contato direto dos diretores com a realidade que iriam filmar. “As estórias foram elaboradas para ilustrar idéias pré-concebidas sobre a realidade, que ficou assim escravizada, esmagada por esquemas abstratos.” (Bernardet, 1976, p. 30). Mesmo assim, o autor admite que o radicalismo da produção teve função didática na evolução do cinema brasileiro pois agitava e provocava debates. Na época, Carlos Diegues, um dos diretores do filme, dava o seguinte depoimento:

O cinema brasileiro está tomando um rumo auspicioso: no campo e na cidade, os cineastas mais novos desenvolvem e aceleram suas atividades, descontentes com o que está, saturados com a mediocridade ativa de nossos produtores de retaguarda. Procuram um cinema mais autêntico, culturalmente válido, cabível para o momento que vivemos.¹²¹

O primeiro episódio se chama “Um favelado”, com direção e roteiro de Marcos Farias; o filme conta a história de um homem, vivido por Flávio Migliaccio, que não tem como pagar o aluguel do barraco. Vemos cenas de seu filho no lixão em busca de comida, que destoa do resto do filme não só por parecer documental, mas também pela intensidade

¹¹⁹ Alex Vianny. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. Cap. Cinema Novo, ano 1.

¹²⁰ Jean-Claude Bernardet, *Brasil em Tempo de Cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

¹²¹ Alex Vianny. *Ibid.*, Cap. *Cinema Novo: Alguns apontamentos*.

das imagens de crianças comendo restos e brincando de assustar urubus. O personagem do favelado procura emprego em uma construção e, sem sucesso, não consegue suportar o olhar da esposa que lava roupa no rio. Esta é outra cena que destoa do resto do filme, desta vez pelo romantismo, presente na locação, ritmo e troca de olhares entre o casal. O personagem acaba cedendo às tentações de um meliante, que o induz a realizar um assalto para conseguir dinheiro. Ele é traído, quase linchado por transeuntes até ser levado preso.

O segundo episódio, “Zé da Cachorra”, tem direção de Miguel Borges e é o relato de um líder popular que se revolta diante da passividade de seus pares em aceitar as decisões do proprietário do terreno, onde se encontram os barracos da favela, um empresário corrupto, que usa como porta-voz um político interessado em apoio financeiro. Zé da Cachorra é o verdadeiro representante da favela, mas no final se revolta ao ser vencido pelo sentimento de subalternidade de seus companheiros.

O terceiro episódio, “Escola de Samba Alegria de Viver”, é do cineasta Carlos Diegues, que escreveu o roteiro com Carlos Estevam, hoje sociólogo. No elenco a surpresa do político e escritor Abdias do Nascimento e do dramaturgo Oduvaldo Viana Filho, este interpretando o papel principal. A questão do espetáculo, o encantamento com o carnaval e a mistura de personalidades de diferentes trajetórias compondo o elenco, que marca sua obra até hoje, já estava presente neste filme. O curta conta a história do recém-nomeado presidente da escola de samba às voltas com o problema de como conseguir dinheiro para o carnaval, ao mesmo tempo que enfrenta um conflito com sua esposa, uma militante política, que acredita ser perda de tempo o que ele faz. O próprio Carlos Diegues, que também atua no filme no papel de uma espécie agiota, define:

Dois temas básicos: a organização da escola de samba, a luta entre o autoritarismo e democracia e a relação entre a consciência e a alienação, ou seja, a escola de samba é um fator de alienação ou não?¹²²

Como o filme ficou grande para caber na antologia de cinco filmes, o montador, Rui Guerra, acabou cortando-o pela metade. O próprio diretor admite que o resultado é um filme com momentos bonitos mas um pouco fragmentado, com coisa demais a dizer.

¹²² Alex Vianny. *Ibid.*, Cap. 1986 – Carlos Diegues.

O quarto episódio, “Couro de Gato”, de Joaquim Pedro de Andrade, ficou pronto antes de os outros serem rodados e foi incorporado ao longa por ter como tema a favela. Como curta-metragem teve uma boa carreira internacional: ganhou o Diploma Especial do Festival de Obberhausen, Alemanha, 1962; prêmio do Festival de Sestri-Levante, Itália, 1962; Prêmio de Qualidade CAIC. O filme conta a história de um grupo de meninos que desce o morro em busca de gatos para vender a fabricantes de tamborins como matéria-prima. O problema é que um dos garotos se afeiçoa pelo gato que roubou de uma madame, mas como não tem comida para alimentar o bichano, acaba por vendê-lo ao fabricante de tamborins.

O quinto e último episódio, de Leon Hirzman, “Pedreira de São Diogo”, fala do dilema dos operários que trabalham em uma pedreira logo abaixo da favela. Eles percebem o risco dos barracos desabarem em consequência da próxima explosão de dinamite e secretamente incitam os moradores a reagirem.

Isabel Diegues¹²³ observa que, em boa parte dos filmes, há uma distinção determinante entre o “bem” e o “mal”:

O pobre, honesto e trabalhador é apresentado como se apenas tentasse levar sua vida em paz, enquanto o rico é retratado como o explorador poderoso e malvado; maniqueísmo típico de uma visão de mundo dos anos 1960.

O Cinema Novo foi um movimento que buscava a transformação do Brasil e do fazer cinema no Brasil, uma utopia que movia seus cineastas. Glauber Rocha, um dos principais pensadores, utilizava o termo *arte revolucionária*.

Fazer cinema é contribuir para essa revolução (...) Mas, em última hipótese, nos dias de hoje, o importante é fazer filmes de todas as espécies, para imprimir consciência ao Brasil e excitar a revolução.¹²⁴

Carlos Diegues, já em 1986, refletia:

¹²³ Isabe Diegues, *Escritos e imagens das favelas*, Rio de Janeiro [s.n.], 2008. P. 4.

¹²⁴ Alex Viary. *Ibid.*, Cap. *Cinema Novo, ano 1*.

Nós tínhamos absoluta, absoluta certeza, uma convicção absolutamente indestrutível, de que nosso cinema transformaria o país, e quem sabe até o mundo. Isso foi fundamental para que pudéssemos fazer alguma coisa. Hoje sabemos que isso não é possível, sabemos que cinema nenhum, que filme nenhum transforma o mundo ou um país. Mas sabemos também que quem não acredita que o cinema possa transformar o mundo não faz cinema que seja transformador dele mesmo.¹²⁵

O Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro, décadas depois, não surgiu de movimentos políticos ou sociais, mas, de certa forma, da utopia de Guti Fraga em transformar pessoas. Vivemos outra época, ninguém mais quer mudar o mundo, queremos mudar a nós mesmos em um individualismo exacerbado, mesmo que ainda se encontre bolsões nostálgicos de troca e solidariedade, como é o caso quando se refere à favela e, pode-se dizer, do Nós do Morro. Os novos autores que surgiram dessa experiência hoje não precisam que ninguém lhes empreste voz, eles falam por si próprios. A força política desse movimento, que podemos resumir a princípio sob o termo “estética da periferia”, vem de seu ineditismo e da quantidade de projetos que aos poucos, e isso é benéfico, tornam essa visão lugar-comum.

A nova versão, *Cinco vezes favela, agora por eles mesmos*, supervisionada por Carlos Diegues, é escrita, dirigida e será realizada por jovens cineastas moradores de favelas do Complexo da Maré, Vidigal, Cidade de Deus, Parada de Lucas e Lapa. O projeto conta com o apoio da Central Única das Favelas (CUFA), Nós do Morro, Observatório de Favelas, Afro Reggae e Cinemaneiro. O processo de produção do filme começou em janeiro de 2007, com oficinas de roteiro instaladas em cada uma dessas comunidades.

Arroz com Feijão tem argumento de Zezé da Silva e direção de Rodrigo Felha e Cacau Amaral. O roteiro conta a história de Wesley, um menino de 12 anos que sonha em dar ao pai, que só come diariamente arroz com feijão, um presente de aniversário inusitado: uma refeição de frango.

Concerto para violino tem argumento de Rodrigo Cardozo da Silva e direção de Luciano Vidigal, do Nós do Morro. Jota, Pedro e Márcia cresceram juntos, numa mesma comunidade. Quando crianças, fizeram um juramento de amizade que, agora adultos, com diferentes destinos, não sabem mais como cumprir. Um dos rapazes virou traficante, o outro

¹²⁵ Alex Vianny. *Ibid.*, Cap. 1986 – Carlos Diegues.

um policial corrupto, o triângulo amoroso que surgiu na adolescência é revivido em meio a um acerto de contas. É o filme mais violento dos cinco que serão produzidos.

Deixa voar tem argumento e direção de Cadu Barcellos. A pipa de Flávio, de 17 anos, cai na favela de uma facção do tráfico rival à da sua comunidade. Ele vai recuperá-la e descobre que as duas comunidades têm muito em comum.

Fonte de renda tem argumento de Vilson Almeida de Oliveira e direção de Manáira Carneiro e Wavá Novais. Maicon realiza seu sonho de passar no vestibular para Direito, mas agora precisa arranjar dinheiro para pagar seus estudos, livros e cadernos. Assim ele acaba vendendo drogas para os colegas.

E, finalmente, *Acende a luz*, com argumento e direção de Luciana Bezerra, também do Nós do Morro. Na véspera do Natal, o morro está sem luz e os técnicos chamados não conseguem resolver o problema. Um dos técnicos acaba se tornando refém da comunidade, que não quer passar o Natal às escuras.

Apesar de a questão do tráfico de drogas ser abordada diretamente em três dos cinco roteiros, cenas cotidianas que não estão relacionadas à violência também vêm à tona nos filmes. A respeito disso, Isabel Diegues comenta:

Tratar de banalidades é tirar da vida nas comunidades um aspecto de estado de exceção. O que acontece nesses espaços é muito mais do que violência e disputa entre o tráfico de drogas e a polícia, que atingem diariamente mesmo aqueles que não estão envolvidos nessa guerra.

Quando Carlos Diegues, cineasta do Cinema Novo, entende não ser preciso emprestar voz aos favelados, apenas os recursos e possibilidades para a produção, um ciclo de reaproximação, que começou no Cinema Novo, com as várias camadas sociais buscando entender o Brasil se fecha. Ao contrário de Aloísio Raulino em *Jardim Nova Bahia* (1971), filme analisado por Jean Claude-Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (2003), no qual o autor em crise entrega a câmera ao personagem que retrata, que não tem formação alguma como realizador, Carlos Diegues entende que novos autores surgem das várias experiências artísticas nas comunidades. São cursos de roteiro, oficinas de vídeo e de cinema e a conseqüente produção de filmes e vídeos realizados na periferia pelos próprios moradores

que constroem através da novidade da visibilidade e possibilidade de discurso, uma nova tendência no audiovisual.

6.3 Cine Pelada

Uma alternativa para o fracasso (temporário) do cineclube do Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro

Neste texto escrevo sobre alguns autores do grupo Nós do Morro, a questão da legitimidade de seu discurso, a expectativa de verossimilhança das obras, a novidade da visibilidade, entre outras coisas. Mas uma questão interessante de se levantar é a favela como público das obras feitas por seus próprios realizadores.

Uma parceria recente importante do Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro é com a Cavídeo, empresa responsável por diversas mostras de filmes e vídeos em cineclubes e eventos pela cidade do Rio de Janeiro. Em uma maratona da produção audiovisual do núcleo, realizada com o apoio do grupo Estação Botafogo no cinema Odeon, no Rio de Janeiro, Cavi Borges entrou em contato com o Nós do Morro pela primeira vez e inspirou nos antigos alunos a vontade de criar um cineclube. O próprio Estação Botafogo, grupo exibidor herdeiro dos movimentos cineclubistas, já havia se interessado em construir uma sala no Vidigal, mas a falta de verba e apoio postergou indefinidamente o projeto, para a frustração de muitos. Mas os novos coordenadores do Núcleo de Cinema, multiplicadores, ex-alunos, logo perceberam que a nova sede do Nós do Morro no Vidigal, o “casarão”, poderia disponibilizar uma sala de aula durante os fins de semana para as projeções e que os filmes poderiam ser projetados com o equipamento de vídeo comprado para o Ponto de Cultura. Isso já era suficiente para a inauguração do cineclube. Só faltava o público.

Anne Marie Duguet¹²⁶ nomeia como bases institucionais do cinema hegemônico a projeção frontal da tela, o espectador imóvel. Jean Louis Baudry¹²⁷ descreve esse mesmo cinema em três níveis articulados, tecnologia de produção e exibição (câmera/projetor/tela), o efeito psíquico de projeção e o complexo da indústria cultural como instituição social de um

¹²⁶ Anne-Marie Duguet, *Dispositifs*, Communications, número 48, 1988. P. 7.

¹²⁷ Jean Louis Baudry, *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. em Ismail Xavier, A experiência do cinema. Rio de Janeiro. Graal / Embrafilme, 1983.

certo imaginário. Philippe Dubois¹²⁸ resume essa mesma relação da seguinte forma: uma a sala escura, tela grande, comunidade silenciosa do público, a luz às costas, a postura de sobre-percepção e submotricidade. Estas são três formas bastante similares de descrever o que acontece em uma sala de exibição “clássica”, experiência pela qual provavelmente a totalidade das pessoas lendo esse texto já passou. Como descreve Ismail Xavier¹²⁹, na sala escura, identificado com o movimento do olhar da câmera, o espectador tem a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo. Assim, ele se vê no centro das coisas, como puro olhar. Para ele, existe uma continuidade na geometria do olhar e da cena que remonta do drama sério burguês (e a noção de “quarta parede”) e que se cristalizou no cinema: a projeção consolidou a separação entre performance e espectador.

Dentro do possível, o cineclube do Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro tentou seguir essas premissas. A sala de aula escolhida para as exibições foi a garagem, por não haver janelas. O projetor era colocado no fundo da sala, atrás das cadeiras, e o filme era exibido em uma tela branca à frente. As sessões da maioria dos novos cineclubes, mesmo as exibições feitas a partir de um projetor de vídeo, seguem a mesma disposição das salas comerciais vinculadas ao cinema hegemônico. A relação do espectador com a tela, o projetor, a sala escura, permanecem. É como se essas iniciativas ambicionassem ser um dia a sala formal de exibição.

A presença de cineclubes no Brasil remonta a primeira metade do século XX. De inspiração francesa, a partir dos anos 1940 a iniciativa também era acompanhada por revistas especializadas em discutir cinema, como a *Cultura Clima*, fundada pelo crítico Paulo Emílio Salles Gomes. Mas foi nos anos 1970 que os cineclubes realmente se proliferaram ao redor do país, combinados a um discurso político de inclusão social, resistência ao cinema comercial e à censura. O Conselho Nacional de Cineclubes se fortaleceu com a criação, em 1976, da Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme). No final da década, a Dinafilme já distribuía filmes para 600 cineclubes oficiais e outros 2.000 pontos de exibição, em associações, sindicatos, igrejas e diversos movimentos populares.

Os filmes exibidos eram um misto de clássicos, filmes comerciais estrangeiros e brasileiros. Era uma forma de democratizar a audiência do cinema hegemônico, já que muitas

¹²⁸ Philippe Dubois, *Cinema, vídeo, Godard / Philippe Dubois* trad. Mateus Araújo Silva São Paulo: Cosac & Naif 2004. Cap. *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral*, p. 31-69.

¹²⁹ Ismail Xavier. *Ismail Xavier: o olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues São Paulo: Cosac & Naify 2003.

distribuidoras estrangeiras disponibilizavam cópias de seus filmes para os cineclubes – a experiência desse dispositivo agora poderia ser oferecida para outras camadas da população com os filmes feitos especialmente para serem vistos dessa forma –, uma eterna briga com os grandes exibidores. Também se exibiam e divulgavam produções nacionais, algumas de cunho político, como desafio à censura.

A exibição era em 16mm e o acervo inicial pertencia à Cinemateca Brasileira, cedido pelo pioneiro cineclubista Paulo Emílio, que se tornou um dos principais críticos de cinema do país. Em 1977 foi criada na extinta Embrafilme o “setor 16mm”, que abasteceu durante um bom tempo o movimento com longas brasileiros. Em 1980, o longa-metragem *O homem que virou suco* (1980) chegou a ser lançado simultaneamente em circuito comercial e nos cineclubes.

A concentração do mercado e o desaparecimento quase total da distribuição e exibição em 16mm levou gradualmente a maioria dos cineclubes ao abandono. Mais que isso, com a abertura política e o retorno da democracia, houve também um esvaziamento ideológico, força motriz de muitos cineclubes; o ambiente de engajamento e resistência perdeu um pouco sua força e sua razão de ser.

Recentemente, porém, talvez com certa nostalgia, alguns cineclubes estão sendo reabertos, formando no Rio de Janeiro, por exemplo, a rede, a Ascine (Associação de Cineclubes do Rio de Janeiro). Os responsáveis são diretores que pertencem a associações de curtas-metragens, como por exemplo a ABDeC (Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-metragens), algumas entidades e movimentos de bairro, como o Cineclube Mate com Angu da Baixada Fluminense; entusiastas como Cavi Borges, da Cavídeo; e algumas iniciativas apoiadas por empresas. O Banco do Brasil chegou a inaugurar algumas salas de exibição digital e a Petrobrás patrocina salas em lonas itinerantes. Muitas dessas exibições são feitas em DVD ou vídeo, o que facilita enormemente a exibição e distribuição das produções. Assim também eram as projeções no cineclube do Vidigal.

A curadoria das sessões do cineclube do Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro eram pensadas de forma a teoricamente atrair o público. A programação tinha sempre um filme de sucesso recente de bilheteria unido a um curta-metragem de produção local ou a um filme de linguagem mais alternativa. A idéia era atrair o público com o filme comercial mas também oferecer realizações as quais esse público não teria normalmente acesso; uma idéia

que remetia àquelas primeiras exibições em vídeo, no telão emprestado ou no CTAV, que datavam da época da inauguração do núcleo.

Filipetas eram distribuídas na comunidade pelos alunos e um carro de som passava pelas ruas anunciando a sessão aos sábados. Mas ao contrário daquelas primeiras exibições na favela com o telão emprestado ainda na década de 1990, o cineclube do novo milênio nunca decolou. Nem esforços como coagir os alunos do grupo a freqüentarem as sessões ou o aumento do esforço na divulgação funcionaram plenamente.

Hoje muitos moradores do Vidigal têm TV a cabo, mesmo que ilegal, com uma enormidade de canais, alguns especializados em exibir filmes. Além disso, muitas casas hoje possuem aparelhos de VHS e DVD, existe inclusive uma locadora de filmes na comunidade. Talvez isso explique em parte o fracasso do cineclube do Nós do Morro.

O cineclube não estava dando certo, mas a vontade de exibir filmes para a vizinhança permanecia. Foi assim que surgiu a idéia do Cine Pelada.

O cinema como atração remonta da origem do dispositivo. Como descreve André Parente¹³⁰, haviam várias possibilidades arquitetônicas, tecnológicas e estéticas que foram abandonadas ao longo do caminho. Tecnologias que foram inventadas mas não institucionalizadas, até porque a questão é além da técnica, que não deve estar em primeiro plano. Vanessa R. Schwartz¹³¹ descreve como na Paris do final do século XIX, cidade dos espetáculos abundantes, variadas atividades e práticas cultivaram modos de ver que foram levados pelos espectadores para o cinema: a “flânerie” das massas, a busca pelo realismo do espetáculo e a influência dos jornais, da notícia. Como exemplos, as concorridas exibições de cadáveres de desconhecidos no Necrotério, o Musée Grévin (museu de cera) e os Panoramas (renascidos na Paris de 1880-90). Junto a essas experiências corporais e visuais, que recriavam eventos de jornal e atingiam as massas, veio o cinema, em 1895, uma atração oferecida pelos irmãos Lumière.

A exibição ao ar livre ou fora da sala de cinema (denominada por André Parente como parte do momento “Cinema Expandido”) também remonta o início do dispositivo

¹³⁰ André Parente, *Do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo*. Rio de Janeiro [s.n.], 2007. P. 3.

¹³¹ Vanessa Schwartz, “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.411-440.

cinematográfico “clássico”. Tom Gunning¹³² descreve como em 1909 o comércio cinematográfico explorou as redes de estrada de ferro, antes circuitos de vaudeville e de circo, em um circuito itinerante. Os primeiros filmes mostravam passeios fantasmas, paisagens estrangeiras. Um filme recente da produção nacional, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), do cineasta Marcelo Gomes, ilustra como o cinema, que no enredo ajudava a vender aspirinas, funcionava como atração ao ar livre em pequenas vilas e cidades na primeira metade do século passado. Assim como nas origens do dispositivo, o Cine Pelada também se tornou uma grande atração no morro do Vidigal.

Uma tela é montada no campo de futebol bem no alto da favela, de frente para a arquibancada. Representantes de iniciativas similares à do Nós do Morro são convidados a mostrarem seus filmes. Mas, antes de mais nada, vem a esperada partida de futebol.

Várias pontes vêm sendo construídas entre movimentos e experiências de inclusão audiovisual. O Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro organizou em 2005, por exemplo, uma mostra no Centro Cultural Banco do Brasil com a produção recente de grupos como Afro Reggae, Central Única das Favelas (CUFA), Nós do Cinema, TV Morrinho, Nós na Fita, CEASM (favela da Maré), entre outros. Recentemente, em 2007, a própria CUFA realizou um Festival Audiovisual de Visões Periféricas com filmes e vídeos produzidos desde 2005 fora do circuito comercial ou cultural tradicionais, localizados em comunidades, visando trazer ao público filmes de difícil acesso. Os vários debates, seminários, onde cresce o interesse pelo festejado terceiro setor também proporcionam encontros que geram projetos em conjunto. O Festival da Diversidade de 2006 por exemplo, também chamado de Tangolomango, no Rio de Janeiro, convidou alguns grupos para realizarem juntos curtas-metragens sobre as eleições, que foram exibidos posteriormente no cinema. A ABDeC, o Fora do Eixo, Ascine e a Cavídeo lançaram ainda uma coleção de DVDs, *Curtas na prateleira*, com a obra de mais de 30 grupos, o Nós do Morro inclusive, acompanhado de uma mostra do trabalho dessas experiências.

Mas voltando ao Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro e ao Cine Pelada, faltou dizer que o evento é um sucesso! Se antes as sessões do cineclube amargavam uma meia dúzia de gatos pingados, o primeiro Cine Pelada reuniu aproximadamente 300 pessoas, de

¹³² Tom Gunning, “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema.” In Charney, Leo e Schwartz, Vanessa (Orgs.): *O cinema e a invenção da vida moderna*. Cosac&Naify. São Paulo, 2001. (ps. 39-80)

acordo com os organizadores.¹³³ Mesmo que tenham sido otimistas em demasia, a diferença é gritante. Em vez de tentar atrair o público com um filme de sucesso comercial, os organizadores optaram por uma clássica pelada, uma atração que transforma a exibição de filmes alternativos em parte da festa. O Caldo Cultural, evento que acontece mensalmente na comunidade e é organizado por componentes do grupo, reunindo poesia, teatro, música, agora também inclui a projeção de curtas-metragens do grupo, atraindo também centenas de pessoas para a festa.

Se o futebol e a festa são os principais ingredientes dessa nova experiência na favela, outras iniciativas vitoriosas também vinculam o cinema, principalmente a exibição de filmes não-comerciais, a outras atrações, criando assim um evento híbrido. As sessões do Cineclube Beco do Rato, na Lapa, no Rio de Janeiro, acontecem ao ar livre há mais de um ano, acompanhadas de shows de chorinho. O Cachaça Cinema Clube ficou famoso pelas ótimas festas dançantes regadas a cachaça que se seguem à sessão, quase sempre lotada. Para Ismail Xavier¹³⁴, “Toda leitura de imagens é produção de um ponto de vista: do sujeito observador, não o da ‘objetividade’ da imagem.” (Xavier: 2003, p. 51)

As sessões do Cine Pelada são interativas, no sentido de que o público, fora da sala escura e com a interferência da iluminação da favela, reage abertamente aos filmes, se movimenta, em suma, é ativo. O espectador não está imóvel e muito menos submisso ou silencioso. E no entanto ele está ali para assistir aos filmes – depois da pelada, claro. Se de acordo com Boissier¹³⁵, na imagem-relação, que faz parte da imagem-tempo, o que atualiza a imagem é o próprio tempo do espectador, as sessões do Cine Pelada produzem uma vivência totalmente diferente dos filmes exibidos. Seria interessante a experiência, se fosse possível, de se assistir pela primeira vez o mesmo filme dentro do antigo cineclube do núcleo e na arquibancada animada do Cine Pelada.

Em 1936, no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin profetizou que a diferença entre ator e público estava prestes a desaparecer, que o ator já representava a ele mesmo. No caso dos filmes do Cine Pelada apresentados até agora, isso realmente acontece. A maioria do elenco e equipe procura estar presente às exibições. E, como geralmente acontece em quase todos os primeiros filmes de iniciativas como essa, as

¹³³ Os grupos participantes desta sessão foram o próprio Nós do Morro, o Nós do Cinema e a CUFA (Central Única das Favelas).

¹³⁴ Ismail Xavier, *Ibid.*

¹³⁵ Jean-Louis Boissier. *La Relation comme forme. L’Interactivité en art*, Éditions du Mamco, Genève, 2004.

realizações tratam geralmente de cenas cotidianas que os realizadores vivenciam em suas comunidades, em produtos de contexto autobiográfico, os atores muitas vezes representam a si mesmos. Dessa forma, as reações aos filmes também têm esse ingrediente de reconhecimento, um combustível para a celebração e para a interatividade.

Assim como acontece no Cine Pelada, as várias formas de produção e exibição de cinema (e afins) convivem hoje com o cinema hegemônico em galerias de arte, museus, festas, ruas, casas, computadores, cineclubes, shows e... em jogos de futebol. A medida que o cinema “clássico” vive sua crise (mundial) com o afastamento gradual do público das grandes salas de exibição, as telas diminuem e as TVs aumentam, novas formas de se expressar audiovisualmente e de assistir a essa expressão se proliferam e renovam a relação da arte audiovisual com o espectador, que se vê em um novo lugar, com uma nova forma de participação na relação com essas obras. Percebe-se, como diz Anne-Marie Duguet,¹³⁶ que “não é mais possível pensar a representação apenas em termos de imagem”. (Duguet: 1988, p. 21).

¹³⁶ Anne-Marie Duguet, *Dispositifs*, Communications, número 48, 1988.

CONCLUSÃO

PARA ONDE CAMINHAM AS COISAS

Em 2008, o Ministério da Cultura lançou um edital para a produção de curtas-metragens destinado especialmente a pessoas egressas ou ainda integrantes de projetos sociais com foco na linguagem audiovisual. A Light realizou, também em 2008, o festival Mostra a sua Comunidade¹³⁷ através do Instituto Terrazul, com apoio do Cinema Nosso¹³⁸, Nós do Morro, TVRoc (Rocinha), entre outros. Os participantes que tiveram seus projetos selecionados receberam um curso de capacitação no qual desenvolveram produtos audiovisuais para participar do festival e os que já faziam parte de grupos que trabalham com produção de vídeo enviaram seus vídeos diretamente. A Petrobras patrocinou em 2006 o Festival Audiovisual Visões Periféricas¹³⁹, uma realização do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, cujo objetivo era projetar nas telas cariocas o olhar das periferias brasileiras.

Existe hoje uma produção audiovisual expressiva gerada pelos vários projetos que utilizam o audiovisual como expressão social e artística. Os festivais, editais e mostras especializadas são claramente um indício desse fenômeno recente. Se, por um lado, festejam a curiosidade do público pelos relatos em primeira pessoa de contextos que seduzem e amedrontam – as periferias das grandes cidades, as favelas –, por outro, reafirmam, nos números de inscritos, uma força política significativa e um grande potencial de transformação. Vinícius Reis, co-fundador do Núcleo de Cinema no Vidigal, comenta sobre a mostra Outros Olhares, Outras Vozes que o Nós do Morro organizou no Centro Cultural Banco do Brasil com obras de diversos grupos em 2005: “Tem tanta coisa que está acontecendo e que a gente não se dá conta. A gente vive num mundo onde tudo é pulverizado e diluído e é uma potência que está ali que a gente não se dá conta, tem uma questão ali.” A quantidade de obras é mais do que o indício de uma nova onda de visibilidade, é também uma enxurrada de material que retrata uma perspectiva que sempre esteve lá, mas que por muito tempo ficou sublimada. É o efeito catártico de muitos.

¹³⁷ www.mostreasuacomunidade.com.br.

¹³⁸ Novo nome do Nós do Cinema, grupo fundado por integrantes do elenco do longa-metragem *Cidade de Deus* (2002) que não faziam parte do Nós do Morro.

¹³⁹ Atualmente sem patrocínio <http://www.visoesperifericas.org.br/>

Mas como diferenciar o relato ou registro autobiográfico de uma obra de arte afinal? Aliás, existe alguma diferença?

É preciso primeiro considerar que esse grande número de experiências audiovisuais não aconteceria sem as inovações tecnológicas. Fazer um filme, expressar-se de forma audiovisual em geral, sempre foi algo ligado à elite em grande parte porque simplesmente fazer cinema sempre foi algo custoso, burocrático, complicado, envolvendo um enorme material humano além de uma série de etapas de produção: preparação, filmagem, montagem, finalização, lançamento.

Registrar um acontecimento nunca foi tão simples quanto é atualmente. Se o número de autores aumentou, autoria aqui, no sentido apenas de origem, é porque há meios para isso. Jonathan Crary¹⁴⁰ coloca que a tecnologia é sempre concomitante ou subordinada à história do observador, que caminharia com o *boom* dos relatos em primeira pessoa espalhados pelos mais diversos meios, ou seja, o que veio antes não foi a possibilidade tecnológica. Para ele esse observador nunca foi passivo, mas hoje a tecnologia coloca à sua disposição uma câmera de imagens e sons até no seu aparelho de telefone móvel. É absolutamente lugar-comum gerar imagens de vida, registrar o seu cotidiano. E como já foi dito antes, existe uma grande procura por materiais que exercitam a combinação entre biografia, privacidade, verossimilhança.

Carlos Diegues¹⁴¹ escreve que um cinema instantâneo, sem centro e sem controle, mais democrático e diverso, pode estar nascendo da galáxia desses “vídeos domésticos”, seja pelo registro naturalista do real, seja pela interpretação deste em forma de alta ficção. Mas a questão é, será que também surgem autores? Carlos Diegues coloca o seguinte:

Quando, na Europa do Renascimento, a imprensa foi inventada, ela produziu uma potencial redistribuição do conhecimento, antes privilégio de poucos protegidos da Igreja e dos barões. Novas parcelas da população se alfabetizaram rapidamente, estimuladas pela novidade que punha o saber ao alcance de muitos mais. Hoje são as novas tecnologias digitais que fazem esse papel, numa espécie de “alfabetização audiovisual” de multidões, a difusão acelerada de uma nova forma de conhecer o

¹⁴⁰ Jonathan Crary. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Londres, Inglaterra: MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1990.

¹⁴¹ Carlos Diegues. “Agora por eles mesmos.” *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro: 12 dez 2005.

mundo. Uns com mais, outros com menos dom, todos agora somos (ou podemos potencialmente ser) cineastas.

Para Benedict Anderson¹⁴², a convergência do capitalismo e tecnologia de impressão na diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a nação moderna. O jornal, o romance, são expressões de coletividade, criando padrões. Então o que para Carlos Diegues¹⁴³ redistribuiu e democratizou o conhecimento, para ele ajudou na construção de uma espécie de identidade coletiva. Será que as facilidades tecnológicas do audiovisual ajudam também a construir uma comunidade imaginada? Mesmo que isso seja verdade, da mesma forma que saber ler ou escrever não faz um autor, saber manipular uma câmera transforma alguém em cineasta? Então o que é ser cineasta? É ser um autor? Se todos potencialmente podemos ser escritores se soubermos ler e escrever, podemos realmente ser cineastas se soubermos filmar, ou seja, gravar som e imagem?

O Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro viveu de perto a revolução digital. O que no começo do curso era um luxo, hoje é lugar-comum: uma câmera na mão. Mas as facilidades de produção não podem significar também um relaxamento da exigência com os produtos finais. Escrever, por exemplo, é fácil, basta ter papel e lápis, mas se aquilo realmente tem alguma qualidade, é uma obra de arte, aí é outra história. Foucault¹⁴⁴ conclui que alguns textos são dotados da função-autor e outros não. Da mesma forma que uma lista de compras não pode ser considerada uma obra, existem produtos audiovisuais que também não? De todo modo, os novos recursos audiovisuais sem dúvida facilitaram o dia-a-dia do curso, podemos de forma mais organizada equilibrar as aulas teóricas e práticas. Mais vídeos são feitos e todos têm a oportunidade de exercitar e experimentar a linguagem audiovisual.

Os cinemas novos pós-guerra, que revolucionaram o fazer cinema com um discurso político de transformação do mundo e do próprio ato de se fazer filmes, só se tornaram possíveis porque foram acompanhados de uma revolução tecnológica. O filme da Kodak Tri X, que filmava com pouca luz, tornou viáveis filmes como *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. A câmera Arriflex

¹⁴² Benedict Anderson. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983, p. 19-47.

¹⁴³ Carlos Diegues, “Agora por eles mesmos.” *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro: 12 de dezembro de 2005.

¹⁴⁴ Michel Foucault. *O que é um autor?* Vega: Passagens. Trad. Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro, 1992, p. 46.

blimpada, com chassi pequeno, que facilitava a câmera na mão, uma marca desses cinemas, era na realidade a câmera de reportagem aperfeiçoada daquela desenvolvida durante a Segunda Guerra Mundial. O equipamento Nagra, que gravava som direto durante a filmagem, barateou enormemente os custos de finalização, já que antes os filmes tinham de ser dublados. Não eram só idéias incríveis, pensamentos engajados, mas também o equipamento necessário para realizá-las dentro de um custo possível de produção na época, o que trouxe ainda a renovação dos profissionais disponíveis no mercado. Nas devidas proporções é o que está acontecendo atualmente. A democratização do acesso é a democratização da arte, e mais, é a possibilidade de sua renovação.

É claro que no caso dos filmes oriundos de experiências em favelas e periferias, existem obras em diferentes graus de amadurecimento, até porque os objetivos “formação artística” e “inclusão social” se confundem de tal forma que é delicado julgar o que é mais importante em cada projeto. Então as mostras temáticas em geral misturam exercícios de sala de aula, vídeos provenientes de cursos rápidos de capacitação audiovisual, filmes de experiências que existem há anos formando realizadores.

Mesmo quando fazemos uma diferenciação clara entre o que é um relato e o que é uma obra, a segunda tem um argumento, uma perspectiva, enquanto o primeiro apenas registra algo; existe um grande número de produções que se encontram bem na fronteira, cada vez mais esgarçada, entre as duas definições. Muitos dos filmes produzidos pelas experiências nas periferias e favelas, mais do que realizações que fazem parte do processo de formação de autores, são filmes-desabafo, ou seja, idéias que precisavam ser expelidas e acontecimentos que os realizadores sentiam precisar ser documentados, muitas vezes até por ser algo inédito. Eles não necessariamente farão novos filmes ou buscarão se expressar aprimorando um pensamento cinematográfico, já Luciana, Luciano e Gustavo com certeza ainda têm muito a dizer. Bill Nichols¹⁴⁵ brinca com a idéia de que o documentário é a nova ficção, mas, nesse caso, o que se busca é a realidade inclusive dentro das histórias ficcionais. O mundo imaginário de que trata a ficção se confunde então com o mundo histórico e assim ajuda a aumentar a confusão entre um mero relato e uma obra. Mesmo que o mais valorizado por vezes seja a autobiografia ou a legitimidade em falar da comunidade em primeira pessoa, talentos despontam em meio a tantos realizadores diferentes.

¹⁴⁵ Bill Nichols. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 107-98.

Neste texto analisei parte da obra e a trajetória de três autores que surgiram da experiência de mais de dez anos de existência do Núcleo de Cinema na favela do Vidigal: Luciana, que seguiu a carreira artística apesar de todo o investimento de sua mãe em sua educação, ou talvez exatamente por causa disso; Luciano, um de vários irmãos que achou na arte uma forma de ajudar no orçamento doméstico e de se realizar pessoalmente; Gustavo, que saiu da Zona Norte para encontrar na favela uma forma de contar suas memórias. Independente de suas obras autorais, os três atuam em produções que muitas vezes não tem relação alguma com a sua origem ou a favela. São filmes, séries de TV que tratam dos mais diversos temas.

O interesse pela favela pode ser passageiro, assim como o subúrbio carioca já não é mais um universo explorado artisticamente como outrora. É preciso então não ser condescendente com esses artistas, afinal, essa é uma das principais formas de valorizar sua obra. Para isso, uma formação que inclui referências construídas através da exposição à história do audiovisual, à cinematografia mundial, o aprendizado das técnicas, da linguagem e assim por diante. Essa “formação artística” não pode se resumir a colocar literalmente uma câmera na mão esperando que assim se tornem cineastas, assim como simplesmente colocar o pincel na mão de alguém não o torna artista plástico. O acesso à instrumentos de expressão é apenas o primeiro passo.

O primeiro momento, a oferta de visibilidade, de voz, não pode ser eterno. E mais, um projeto de formação não existe plenamente sem a ambição de inserção dos alunos no mercado de trabalho, a tal profissionalização. É claro que provavelmente a maioria não conseguirá trabalhar com o audiovisual, mas não creio que isso seja característica apenas dessa experiência. Quando eu entrei para a Universidade Federal Fluminense com o objetivo de me formar e fazer filmes, jamais poderia adivinhar que durante muitos anos eu seria a única daquela geração de alunos a conseguir dirigir um longa-metragem¹⁴⁶. Mas mesmo que a projeção e o reconhecimento sejam de uma minoria, essa projeção transforma a comunidade. Alunos e ex alunos do Nós do Morro trabalham hoje como atores, produtores, técnicos de som, câmeras, editores, roteiristas, diretores, professores. Roberta Rodrigues está na novela de uma das principais emissoras do país, mas continua morando no Vidigal. Jonathan Haagensen viaja ao Festival de Cannes representando um dos filmes brasileiros de

¹⁴⁶ Dirigi o longa-metragem *Como ser solteiro* em 1996, o filme foi lançado em 1998.

maior visibilidade nos últimos anos e não deixa de subir e descer diariamente as ladeiras do morro, que é também seu lar. O Festival Internacional de Berlin recebe Luciana Bezerra e seu curta-metragem, mas na semana seguinte ela está de volta para dar aulas e coordenar o Núcleo de Cinema do Nós do Morro. Aliás, todos eles podem ser vistos no casarão que é a sede do grupo. É claro que isso modifica diretamente o auto-reconhecimento de todos os moradores da favela. Como Luciano Vidigal mesmo coloca

Quando a gente aparece na TV, no cinema, tem uma torcida. Ninguém fica bajulando, só as crianças. É uma torcida, porque todo mundo quer se ver de uma forma bacana. Mesmo que seja um filme de violência, mas de uma forma bacana.

O Nós do Morro é um grupo que não se propõe a discutir diretamente a estrutura do mercado. À medida que trabalha a auto-estima de seus alunos e tem como bandeira a busca pela qualidade, meta de seu fundador Guti Fraga, oferece as armas para se tentar sobreviver em um mercado sabidamente injusto, volátil. Mas ao mesmo tempo, uma vez qualificados, esses profissionais, por sua trajetória, pela ligação com o grupo, acabam influenciando de alguma forma esse mercado sim, e de dentro. E também, ao disponibilizar suas obras para projetos alternativos de exibição e distribuição, ao trabalhar as redes com outros projetos em favelas buscando uma nova forma de mediação com o governo, ao ampliar o grupo para outras comunidades, enfim, o Nós do Morro contribui para a renovação e a transformação desse mercado, dos meios de produção, valorizando principalmente as novas possibilidades e espaços. É preciso lembrar que o grupo não surgiu de um movimento social ou político, e sim de um projeto artístico.

Charles Taylor¹⁴⁷ escreve que o reconhecimento é hoje uma necessidade, uma exigência estimulada pela política atual que tem relação direta com a nossa identidade. Nesse sentido, a autoconsciência que o Nós do Morro busca promover nos seus integrantes é um dos fatores que possibilita essa transição de projeto social para projeto de profissionalização. Ainda lembro de quando a crítica de teatro do jornal *O Globo*, a “feroz” Barbara Heliodora, fez, pela primeira vez, uma dura análise de uma peça do Nós do Morro, *Carmem de Tal*. Os diretores do grupo ficaram abalados, mas ao mesmo tempo foi gratificante perceber que ela

¹⁴⁷ Charles Taylor. *Multiculturalismo: Examinando a política de reconhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994, p. 45.

tratava a peça como qualquer outra em cartaz na cidade, vendendo bilhetes. Como Isabel Diegues¹⁴⁸ bem coloca:

É preciso estarmos atentos para avaliar os filmes, os livros, os discos, os desenhos, os grafites feitos por esses artistas da periferia – ou por quaisquer outros artistas –, não pelo seu contexto de produção e sim pela qualidade de suas obras.

Só assim teremos a certeza da continuidade de seu trabalho.

A idéia de uma “estética da periferia” termina por aprisionar os cineastas da favela em um nicho específico? Na opinião de Luciano Vidigal,

Uma vez um crítico me perguntou como é o cinema de vocês, da favela? Eu respondi que tinha a mesma preocupação que o Jorge Furtado. Em captar, escolher ator, locação. Então é cinema, não é diferente. Talvez minha linguagem seja diferente, talvez minhas histórias. Não é cinema da periferia nem da favela, é cinema.

Luciana, Luciano e Gustavo não precisam se libertar de sua biografia, mas podem e devem conseguir ser mais do que isso. Sua criatividade, olhar, argumento, superam a sua origem e a expectativa testemunhal que a acompanha.

O cineasta Abbas Kiarostami segue filmando no Irã, mas Wong Kar Wai resolveu tentar dirigir um filme de produção norte-americana, estrelado pela cantora Norah Jones. Curiosamente, a narrativa remete aos filmes realizados em seu país natal. Lucrecia Martel não sai do norte da Argentina, mas por outro lado nos parece familiar uma certa Nova York mesmo nos filmes que Woddy Allen resolve fazer em Londres.

Como autores, Luciana, Luciano e Gustavo podem levar seu olhar, suas influências para onde quiserem, serão originais na medida em que também preservarem sua identidade. Ao mesmo tempo, devem se aproveitar da visibilidade (provavelmente passageira) da periferia para se promover, captar recursos, se colocar como autores no mercado. Por que não? Assim também acontece mundialmente com os cinemas de certos países e tendências estéticas ou movimentos audiovisuais, de onde surgem anualmente novos autores, celebrados pela mídia. É uma janela única, uma oportunidade de inclusão.

¹⁴⁸ Isabel Diegues. *Escritos e imagens das favelas*, Rio de Janeiro [s.n.], 2008, p. 9.

O Núcleo de Cinema do grupo Nós do Morro no Vidigal, no Rio de Janeiro, continua existindo. Luciana Bezerra hoje coordena o curso, com uma dedicação que talvez eu e Vinícius jamais tivemos, mas o grupo se modificou bastante ao longo dos anos, creio que para melhor. Se um dia agimos como mediadores, acredito que hoje esse já não é mais o nosso papel. Mas mesmo assim continuamos toda semana aparecendo por lá, dando aulas para pelo menos duas turmas, eu às terças-feiras, ele às quintas. A história do núcleo definitivamente não termina com essa frase.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor.” *In: O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 49-53.
- BARTHES, Roland. *Writing Degree Zero*. Editions du Soleil. 1953, trad. Jonathan Cape Ltda, 1967. Estados Unidos: Library of Congress, 1968.
- BAUDRY, Jean Louis. “Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base.” *In: A experiência do cinema*. Ismail Xavier, Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor.” Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, 27 abr 1934. *In: Obras escolhidas*. Vol. I – Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. e org. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.” *In: Obras escolhidas*. Vol. I – Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. e org. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTES, Ivana. *Estéticas da violência no cinema*. Interseções: Revista de Estudo interdisciplinares. Ano 5, nº 1, 2003.
- _____. *A periferia, como convém*. Agência Brasil de Fato em <http://www.brasildefato.com.br>, 2007.
- _____. “Terra de fome e sonho: O paraíso material de Glauber Rocha.” *In: Ressonâncias do Brasil*. Fundación Santillana (org.), Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- _____. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- BOISSIER, Jean-Louis. *La Relation comme forme. L’Interactivité en art*, Genebra: Éditions du Mamco, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- BRUNO, Fernanda e FATORELLI, Antonio (orgs.). *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Londres, Inglaterra: MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1990.
- DIEGUES, Carlos. “Agora por eles mesmos.” *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro: 12 dez 2005.
- DIEGUES, Isabel. *Escritos e imagens das favelas*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard/Philippe Dubois*. Trad. Mateus Araújo Silva, São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- DUGUET, Anne-Marie. *Dispositifs*. *Communications*, nº 48, 1988.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*, 44ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. (1ª ed. Nova York, 1970; manuscrito em português, 1968; 1ª ed. em português, 1974.)
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: A vontade de saber*. Vol. I, trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. RJ: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Vega: Passagens. Trad. Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro, 1992.
- _____. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. 30ª ed., Petrópolis: Vozes, 2005.
- GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: A fotografia, os detetives e os primórdios do cinema.” *In: O cinema e a invenção da vida moderna*. Leo Charney e Vanessa Schwartz (orgs.), São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p. 39-80.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais/Stuart Hall*; org. Liv Sovik; trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HARAWAY, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” *In: The Cybercultures reader*. Daniel Bell e Bárbara M. Kennedy, Londres; New York: Routledge, 1991.
- HOOKS, Bell. “Devorar al otro: Deseo y resistencia.” *In: Debate Feminista*, ano 7, vol. 13, México, abr 1996.
- HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: Arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAGUARIBE, Beatriz e LISSOVSKY, Mauricio. *O visível e os invisíveis: Imagem fotográfica e imaginário social*. [s.n.], 2006.

JAGUARIBE, Beatriz. *Favelas and the aesthetics of realism: representations in film and fiction*. *Journal of Latin American cultural studies*, Oxfordshire, v. 13, p. 327-342, 2004.

_____. *O choque do real: Estética, mídia, cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 12, jun 1985. OU _____. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, p.27-79, capítulo homônimo.

JUNIOR, José. *Da favela para o mundo: A história do grupo cultural Afro Reggae*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

LURY, Célia. *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. Londres; Nova York: Routledge, 1998.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

PARENTE, André. *Do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2007.

RAMALHO, Cristiane. *Notícias da favela*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A globalização e as ciências sociais*. 3ª ed., São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: Do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: Subjetividade nos gêneros confessionais da internet*. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Escola de Comunicação 2007.

SCHWARTZ, Vanessa. "O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: O gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século." *In: O cinema e a invenção da vida moderna*. Leo Charney e Vanessa Schwartz (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 411-40.

SOARES, Luiz Eduardo, MVBILL e ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. Objetiva, 2005.

TAYLOR, Charles. *Multiculturalismo: Examinando a política de reconhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Ismail Xavier: O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify 2003.

_____. “Paulo Emílio e o estudo do cinema.” *Revista Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, nº 22, www.utopia.com.br/cineclube.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

Entrevista gravada

BEZERRA, Luciana. Entrevista concedida à autora, 2008.

BORGES, Cavi. Entrevista concedida à autora, 2007.

FRAGA, Gutí. Entrevista concedida à Casa do Saber, Rio de Janeiro, 2007.

MELO, Gustavo. Entrevista concedida à autora, 2008.

REIS, Vinícius. Entrevista concedida à autora, 2008.

SHERMAN, Arthur. Entrevista concedida à autora, 2007.

SILVA, Zezé. Entrevista concedida à autora, 2007.

VIDIGAL, Luciano. Entrevista concedida à autora, 2007.

Imagens em Movimento – principais filmes

Cidade de Deus. Direção: Fernando Meirelles; co-direção Kátia Lund; roteiro: Bráulio Mantovani; baseado em romance de Paulo Lins; 2002.

Cinco vezes favela. Direção: Marcos Farias (Ep. 1); Miguel Borges (Ep. 2); Carlos Diegues (Ep. 3); Joaquim Pedro de Andrade (Ep. 4); e Leon Hirszman (Ep. 5); 1962.

Dadá. Direção: Eduardo Vaisman; roteiro: Flávia Lins e Silva; 2001.

O jeito brasileiro de ser português. Roteiro e direção: Gustavo Melo; 1999.

Mina de fé. Roteiro e direção: Luciana Bezerra; 2004.

Neguinho e Kika. Roteiro e direção: Luciano Vidigal; 2005.

Picolé, pintinho e pipa. Roteiro e direção: Gustavo Melo; 2006.

Sebastião. Direção: Luciana Bezerra; roteiro: Luciana Bezerra e Gustavo Mello; 2006.

Roteiros

Cinco vezes favela, agora por eles mesmos. De Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Rodrigo Cardozo da Silva, Cadu Barcellos, Manaíra Carneiro, Wavá Novais.