

“Responder mostrando ao efeito de ser mostrado” – aparência e mundo comum em duas experiências de produção popular em audiovisual

“To respond by showing to the effect of being shown” – appearance and common world in two experiences of popular audiovisual production

Liliane Leroux¹

RESUMO

No cenário do cinema brasileiro, tanto retratar quanto “dar a voz” aos moradores de periferias e favelas constituíram movimentos que marcaram época e instituíram gêneros. Retomando iniciativas posteriores de “dar autoria” a jovens de comunidades pobres através de “escolas populares de audiovisual” entre 2004 e 2008, e contrapondo-as a uma experiência inicialmente acidental de um grupo de crianças no Morro do Pereirão (favela situada na zona sul do Rio de Janeiro) ocorrida no final dos anos 1990, este artigo analisa os modos paradoxais pelos quais o ato de “aparecer”, de encenar uma aparição, já permitia, naquele momento, que o cinema fosse a via (e o desvio) de ruptura com a cruel alternativa entre o silêncio, por um lado, ou, por outro, a versão, não menos sombria, sobre suas vidas habitualmente fornecida pela mídia. Para tal fim, o estudo destaca ângulos a partir dos quais já é possível perceber, naquelas experiências, a autoexpressão como fenômeno estético e político que, nos dias atuais, ganhou proporções ainda mais relevantes e evidentes com a produção e a circulação de filmes feitos por um contingente cada vez maior de novos cineastas moradores das favelas e periferias que, agora, fora da autorização e tutela de vanguardas intelectuais ou de instituições, colocam novas perspectivas em cena na constituição sensível do mundo comum.

Palavras-chave: aparência, audiovisual popular, cinema em periferias urbanas.

ABSTRACT

In the Brazilian cinema scene, both depicting and “giving voice” to the residents of peripheries and “favelas” constituted movements that defined an era and instituted genres. Recalling on later initiatives that “gave authorship” to young people from poor communities through “popular audiovisual schools” between 2004 and 2008, and contrasting them with an initially accidental experiment by children of “Morro do Pereirão” (slum located on the south side of Rio de Janeiro) in the late 90’s, this article analyzes the paradoxical ways through which for this youth the act of “appearing”, to stage an appearance, already allowed, at that time that cinema was a route (and a detour) of rupture with the cruel alternative of silence on the one hand, or, on the other, the not less shadowy version about their lives normally provided by the media. For this purpose, the study highlights angles from which it is possible to glimpse, in those experiments, the aesthetic and political phenomenon which, today, has achieved even bigger and more relevant proportions by the production and circulation of movies made by a growing contingent of filmmakers residents of “favelas” and peripheries that now, out of the guidance and tutelage of intellectual vanguards or institutions, stage new perspectives in the sensitive constitution of the common world.

Keywords: appearance, popular audiovisual production, cinema in urban peripheries.

¹ Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rua Manoel Rabelo s/n, Vila São Luiz, 25065-050, Duque de Caxias, RJ, Brasil. E-mail: liliane@leroux.pro.br

“Estar vivo significa estar possuído de um impulso de automostração [...] As coisas vivas fizeram a sua aparição à maneira de atores num palco criado para eles. [...] Parecer, parece-me, dokei moi – é o modo, talvez o único possível, no qual um mundo que aparece é reconhecido e percebido”
(Hannah Arendt, 1999, p. 31).

“impulso de automostração – responder mostrando ao irresistível efeito de ser mostrado”
(Hannah Arendt, 1999, p. 32).

Cinema, periferias e favelas – da “massa dos sem filme” ao “surto de autoexpressão”²

No cenário do cinema brasileiro, tanto representar quanto “dar a voz” ou, posteriormente, “dar autoria” aos moradores de periferias e favelas constituíram movimentos que marcaram época e instituíram gêneros. Desde o final dos anos de 1950, é possível observar o surgimento e acompanhar as mutações nesse tipo de produção cinematográfica. Inicialmente restrita ao olhar de intelectuais politicamente engajados e seus “filmes de cunho social”, – que, tanto pela temática que elegem, quanto pela estética que imprimem, seriam, segundo suas crenças, capazes de emancipar os oprimidos³ –, a produção audiovisual, por diferentes motivações e caminhos, seja pelas mãos de cineastas, jornalistas, educadores ou ONGs, passa aos poucos a incorporar a autoria daqueles que estavam, por conta de sua condição social e econômica, muitas vezes excluídos até mesmo da posição de espectadores de cinema.

Já nos anos de 1970, surgem iniciativas que, aos poucos, começam a “dar voz” à favela e à periferia, em vez de apenas retratá-las. Ganham corpo algumas experiên-

cias nas quais a narrativa pôde apresentar-se como uma manifestação na primeira pessoa do plural: cineastas e moradores de favelas e periferias buscam a forma de um “nós” capaz de falar e retratar questões locais. Assim foi, inicialmente, com o *Cinema de Rua* paulista de João Batista de Andrade, cuja produção filmica “concedeu a palavra” ao oprimido em documentários curtos, no estilo reportagem, sobre problemas locais, com direito a um posterior retorno à comunidade para projeção e debate a partir do filme finalizado.

Nos anos de 1980, na Baixada Fluminense, periferia do Rio de Janeiro, surge a TV Olho, experiência quase esquecida e que está sendo retomada atualmente através de pesquisa de mestrado do cineasta Rodrigo Dutra⁴. Nos anos de 1990, na mesma região, desponta a TV Maxambomba⁵, cuja trajetória já é mais conhecida e recorrentemente abordada em artigos, teses e dissertações⁶.

Também nos anos de 1990, ocorre a experiência das “Vídeo-cabines”, da cineasta Sandra Kogut, que consistiu na montagem de uma cabine individual de gravação e exibição de vídeo em vários pontos da cidade do Rio de Janeiro. Pelas cabines, circularam 1.440 autores/atores anônimos de diferentes extratos de idade, sexo, classe ou cor, que falavam sobre o que tivessem vontade, durante um tempo máximo de 30 segundos.

Ainda nessa mesma década, despontam projetos que, como observou Carlos Alberto Mattos (2003), mesclaram o olhar de um documentarista externo sobre a pobreza e as favelas, com a autoexpressão e autoria nos filmes pelos sujeitos retratados. Como exemplo dessa modalidade de produção participativa, são citados pelo autor tanto o projeto *O Desconhecido*⁷, de Felipe Lacerda, que ensinou pessoas comuns (convocadas através de anúncios em jornais) a operarem câmeras para que pudessem realizar autodocumentários com suas percepções de mundo, quanto o caso do filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, no qual o diretor Paulo Sacramento (2004) entrega uma pequena filmadora para que detentos, eles próprios, registrem a vida no espaço do cárcere.

² Expressões cunhadas por Carlos Alberto Mattos.

³ Ver Fabris (2003, p. 78). Ver também Bernardet (2003).

⁴ Dissertação de Mestrado em desenvolvimento por Rodrigo Dutra no NuVISU - Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas (CNPq/UERJ) do PPG Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

⁵ TV comunitária da Baixada Fluminense – RJ. Seu acervo está disponível em formato digital no site do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP, 2015).

⁶ Pesquisa realizada no Google acadêmico com a palavra-chave “TV Maxambomba” em 28/02/2015 retorna aproximadamente 177 resultados.

⁷ www.odesconhecido.com.br – projeto contemplado no Programa Petrobras Cinema (Petrobras, 2001).

Mattos (2003), porém, diferenciou essas iniciativas daquilo que denominou de “surto de autoexpressão”, iniciado já nos anos de 1980 com o surgimento de oficinas e escolas de vídeo em comunidades pobres ou remotas. Essas últimas surgem simultaneamente e em grande escala, conjugando, segundo a interpretação de Mattos, uma perspectiva pedagógica, antropológica e política, franqueando a um grupo de excluídos – a “massa dos sem-filme”, o domínio de sua própria imagem.

No início dos anos 2000, com a difusão de uma tecnologia da imagem cada vez mais acessível em termos de preço e de manuseio, houve, em diversas regiões do país, uma ampliação de experiências desse tipo, voltadas para os segmentos populares e visando uma formação audiovisual. Esse crescimento ficou evidente quando, por ocasião da promoção do I Festival Visões Periféricas – atualmente em sua 8ª edição –, o I Fórum de Experiências Populares em Audiovisual⁸, ocorrido no dia 09 de junho de 2007, no Rio de Janeiro, reuniu 42 grupos (majoritariamente ONGs⁹) entre os cerca de 200 projetos que, na época, se desenvolviam em todo o país.

No cenário contemporâneo, o termo cunhado por Carlos Alberto Mattos – “surto de autoexpressão” – pode ser utilizado sem nenhum exagero de circunstância. Quando tecnologias mais acessíveis e portáteis, equipadas com recursos audiovisuais, passam a ser incorporadas como dispositivos culturais no cotidiano de um número cada vez maior de pessoas, o “faça-você-mesmo” (*do-it-yourself*) passa a ser a nova tônica de uma produção e disseminação audiovisual realizada de forma cada vez mais fácil, livre, ao alcance dos dedos, ao alcance de *qualquer um*, ultrapassando e tornando um tanto obsoletas as iniciativas e análises do tipo “dar voz”, bem como as de “dar autoria”, que proliferaram até o momento. Se mesmo com essa convicção, ainda assim, trago novamente para discussão algumas experiências de “dar autoria”, foi por perceber, naquele momento específico da história do audiovisual popular, iniciativas divergentes em suas origens, mas que convergiam na medida em que já era possível perceber como, para aqueles jovens de comunidades

pobres, a criação cinematográfica já se configurava em expressão de suas presenças no mundo e em demanda de fazer essa presença sentida. Fenômeno estético e político que, de lá para cá, ganhou proporções ainda mais relevantes e evidentes com a produção e a circulação de filmes feitos por um contingente cada vez maior de novos cineastas moradores das favelas e periferias que, fora da autorização e tutela de vanguardas intelectuais ou de instituições, colocam novos pontos de vista em cena na constituição sensível do mundo comum. Para tal fim, colocarei em perspectiva alguns aspectos presentes em duas experiências específicas de audiovisual popular que acompanhei no Rio de Janeiro entre 2004 e 2008¹⁰. O presente artigo representa o foco que esta pesquisadora elegeu na composição e na ação dos casos estudados ao perceber um fluxo de novas questões que somam outras dimensões e variações aos fatos, instigando antigas análises. Movimento que, como sugere Becker (2013), visa fornecer vigor a um campo de pesquisa.

O “aparecer” em duas cenas de “dar autoria”

Cena 1: as “escolas” de audiovisual popular

No início do século XXI, o desenvolvimento e a difusão de uma tecnologia de produção de imagem de baixo custo e fácil manipulação possibilitou a multiplicação de iniciativas que fizeram da expressão cinematográfica o meio de sua ação social. Ao promoverem junto a um público composto majoritariamente de jovens das classes populares não somente o acesso aos novos meios técnicos, mas o interesse pela expressão cinematográfica, ao lado de uma educação informal e adaptada a esses objetivos,

⁸ O Fórum, conhecido pela sigla FEPA, teve uma atuação mais ativa – porém, não livre de conflitos –, apenas durante dois anos. Embora os primeiros encontros tenham reunido um número razoável de entidades que trabalhavam com audiovisual popular, a saída – logo após o segundo encontro – de um número cada vez maior de grupos que não consideravam válida a proposta e o tipo de representatividade almejados pelo FEPA fez com que o Fórum fosse definhando e desaparecendo gradativamente. A partir de 2010, as edições do Festival Visões Periféricas sequer o mencionam mais.

⁹ Organizações não governamentais.

¹⁰ Por ter como base, sobretudo, experiências de campo da pesquisadora, a primeira pessoa do singular foi adotada como estilo de escrita. Ao mesmo tempo, tal opção enfatiza o trabalho científico como atividade humana ordinária, na qual o pesquisador e suas escolhas estão inevitavelmente presentes (Latour e Woolgar, 1979; Latour *et al.*, 1983; Bazerman, 1981).

essas novas iniciativas de “dar autoria” – que começaram, em grande medida, de forma espontânea e pouco refletidas – pareciam pretender retomar, retificando-os, os rumos do “cinema social”, fornecendo alguma autonomia de expressão aos interessados para além das experiências de “dar a voz”, que caracterizaram as décadas anteriores.

Primeiramente, é preciso destacar que essa nova aventura de propagação do cinema ocorre, na maioria das vezes, nos moldes de “projeto social” e, sem dúvida em função do percurso já trilhado por outros movimentos similares, toma a forma assumida de “escolas populares de audiovisual”. Essas “escolas” são, portanto, fenômeno característico daquele momento (embora existam até hoje), e surgem para modificar a relação até então firmada entre o cinema e a pobreza: ao invés de buscar retratar e expor a exclusão, elas pretendiam contribuir para que aqueles que até ali permaneciam excluídos de formas mais sofisticadas de expressão cultural pudessem ter, eles também, direito ao posto narrativo.

Em segundo lugar, o fenômeno das escolas populares de audiovisual introduz um tipo de produção artística em que – ao menos em discurso – o controle permaneceria, do início ao fim do processo, nas mãos de seu autor ou autora – que deveria, assim, inteirar-se de todas as etapas da fabricação de um filme. É evidente, porém, que o formato “escola”, aliado à necessidade de atender a editais de financiamento para garantir suas atividades, acabou por responder a um outro tipo de exigência: a institucionalização da experiência cinematográfica como “trabalho social” por parte de algumas ONGs passa a demandar um certo “civismo de resultados”, que cedo assume a conhecida forma do cinema reduzido à ferramenta para a conscientização de direitos e deveres através da construção pedagogizada da experiência artística pela imposição de um corolário temático (cidadania, empreendedorismo, direitos humanos, gravidez na adolescência, doenças sexualmente transmissíveis, lixo, violência, etc).

É claro que subjaz a isso toda uma ideia de natureza humana organizada em uma hierarquia correspondente ao *ranking* de temas que realiza. Ou seja, nesse caso, mesmo “ganhando voz”, ou “autoria”, tudo se passa como se aos que vivem em uma posição social mais desvalorizada só restasse a capacidade de se

ocupar com o necessário e de expressar seus próprios sofrimentos. Pobres não teriam tempo a perder com um olhar desinteressado e nômade. O olhar e a voz do pobre, mesmo nessas iniciativas de “dar autoria”, estariam limitados à expressão apenas do necessário e do útil. Ou seja, espera-se de alguém menos privilegiado que faça filmes que sua produção audiovisual consista em temáticas “de periferia”. Nesse tipo de “inclusão”, a situação socioeconômica, o local de origem ou a cor de pele do autor são transformados em gênero que lhe é imposto, basta observar não apenas o que normalmente se espera dos filmes produzidos nas oficinas e escolas populares de audiovisual, mas também os próprios rótulos utilizados no mercado cinematográfico: “Filme de Periferia” (*Film from the ghetto*), “Favela Movies”, etc. Já a uma elite intelectual e artística, a esta sim, caberia todo o privilégio das posições universais de pensamento: ela teria a exclusividade da palavra e do belo¹¹.

Nossa crítica aqui tem, obviamente, dois destinatários: a ideia de uma cultura livre para a experimentação da elite esclarecida, por um lado e, por outro, a de uma cultura popular ou de periferia sempre unitária e idêntica a si mesma.

Ao longo da pesquisa de campo que realizei junto a algumas escolas de audiovisual¹², foi possível perceber uma forte preocupação em serem experiências de formação, o que, como já afirmamos, fica evidente no formato de “escola” que logo assumiam. Pude, já naquela época, acompanhar como algumas iniciativas se esforçavam para alcançar esse *status* de “escola” que a todos parece, à primeira vista, como tendo mais prestígio – pelo efeito-diploma mais concreto (a possibilidade real de trabalho) ou por seu valor simbólico: por configurarem-se, escola e educação, no imaginário dos alunos e da sociedade em geral como a via pela qual “os pobres mais esforçados” podem escapar da exclusão e da desigualdade. Tratando-se do cinema – um fazer que, como já dissemos, permanecia reservado até então a uma elite – a forma “escola” de “cinema” evocava (e ainda evoca) um duplo valor: a educação somada à arte como modos de mobilidade social lícitos e apaziguadores para os moradores de periferias e favelas, adicionadas do *glamour* e sedução específicos do cinema. Valores em permanente contradição, uma vez que, submetido ao “civismo de resultados”,

¹¹ Sobre a distinção entre a expressão do útil/necessário e do belo, ver Arendt (1999, p. 30, comentando Aristóteles) “... aqueles que, não estando sujeitos à necessidade, podem dedicar-se ao *kalon*, ao que é belo em oposição ao que é necessário e útil”. Ver também Rancière (1996, comentando Aristóteles).

¹² Entre 2004 e 2008, com apoio da CAPES.

o fazer artístico e criador acabava sendo sacrificado. Sendo forte esse apelo, muitos grupos que trabalhavam com audiovisual e que assumiam a forma de “escola”, acabavam por resvalar no velho modelo da “educação popular” como se nenhuma outra possibilidade houvesse, como se dele fosse impossível fugir. Ao fazê-lo, porém, mais se afastavam do ato de criação inerente ao cinema.

Nas pesquisas de campo, foi possível perceber que, por um lado, de forma rotineira, os jovens procuravam os cursos oferecidos por esse tipo de iniciativa pelo fascínio exercido pelo cinema e também para ascender socialmente, imaginando conquistar o prestígio social e a situação financeira que acreditavam estar associados ao ofício de diretor de cinema, à prática de fazer filmes e de obter alguma forma de sucesso. Isso porque, já naquele momento, alguns egressos começavam a marcar seus nomes no campo cinematográfico, ganhando, inclusive, prêmios em festivais nacionais e internacionais, mesmo que ainda fortemente presos a temáticas locais e, boa parte das vezes, ao rótulo de “filmes de periferia” – que identifica a origem social dos autores (e não as características artísticas da obra) a um gênero específico.

Nesse cenário, o jovem que se inscrevia nos cursos de uma organização já conhecida, com filmes premiados, muitas vezes esperava produzir um filme, vê-lo exibido na grande tela e, assim, ser também reconhecido e premiado pelo seu trabalho. Normalmente, eles já chegavam com muitas ideias na cabeça: a possibilidade de expressá-las na forma de um filme era o que os movia. O valor que o filme realizado ganhava para seu autor era também, em última instância, um diferencial próprio à expressão pelo audiovisual. O fato de ser um produto concreto, que atrai espectadores, isso tudo conferia um *status* positivo, tanto aos autores quanto ao “seu lugar”: a favela, a periferia.

Mas é impossível não reconhecer que, por outro lado, esses jovens foram igualmente movidos pelo desejo de falar e de mostrar, de construir algo através do audiovisual: *seu* discurso, *seu* texto, *sua* imagem, *sua* versão do mundo são registros de que, marcados pelo mundo, aí também poderiam deixar sua marca, a prova concreta de que “são alguém”.

“Ter voz” era, de fato, uma expressão bastante repetida pelos jovens: “ser ouvido”, “ter o que dizer” eram desejos sinceros e profundamente perseguidos por eles. Cabe chamar a atenção, neste ponto, para a ênfase atribuída à palavra sobre a imagem, que pode até ser justificada quando presente na fala dos jovens que ainda não possuíam um contato maior com o cinema, mas que atestava uma visão

limitada da arte cinematográfica quando se fazia presente também no discurso de autopromoção das instituições.

– Acho que vim para falar, falar o que quero falar – disse-me certa vez um jovem aluno.

E com a voz firme, olhando para mim, acrescentou:

– É por isso que eu faço cinema.

Em todo caso, eles falavam e mostravam. O sentido de um filme era, para eles, o fato de poderem dizer (bem como mostrar) e... serem vistos e ouvidos. Assim, não passam no mundo como “mais um”, mais um que ficou invisível e calado.

Porém, o que cabe destacar é que a vontade de “se dizer”, nesse caso, embora se trate de um discurso “marginal”, uma vez que emerge “à margem” dos espaços e trajetórias esperados, não se configurava, porém, como nos exemplos clássicos de literatura ou cinema marginal, de uma rebeldia que toma a forma de culto à transgressão e necessidade do desvio: essas características correspondem, sem dúvida, muito mais à experiência daqueles a quem a palavra jamais faltou, embora talvez jamais tenha sido suficiente; daqueles para quem a expressão é a recusa de um pertencimento que ninguém lhes nega. Nesse sentido, no caso daqueles jovens, não havia culto ao desvio, mas a busca de uma via.

Ao realizarem um filme, eles ganhavam voz e imagem, ganhavam quem os visse e quem os escutassem; eles enfim adentravam o mundo público, que, como analisou Hannah Arendt (1999), é feito do *aparecer*. Um aparecer que não é a marca de alguma excepcionalidade, mas a condição mesma – para qualquer vivente – de reconhecimento e de participação em uma comunidade. Eles “se mostravam”, e, algumas vezes, quando encontravam liberdade para tal, escolhendo ao mesmo tempo como aparecer, transcendendo as perspectivas habituais que atrelavam seus afetos e desejos a uma identidade social.

Sempre que logravam escapar das temáticas tidas como relevantes para o “projeto social” (direitos humanos, cidadania, HIV, drogas, sexualidade, empreendedorismo, lixo etc), é inegável que, a cada vez, estavam sempre presentes os elementos de uma construção que se realizava pela descoberta dos sentidos que desejavam manifestar. Embora não se afastassem totalmente de um sentimento de obrigação para com os temas e abordagens esperados de quem mora em uma favela ou periferia, suas histórias falavam também de seus desejos, da ânsia por, a partir desses desejos, criar uma nova realidade – o filme – na qual declinariam a obrigação de serem personagens – ou mesmo autores – de um olhar que não lhes pertencia.

Cena 2 – a brincadeira do Morrinho

De forma oposta ao que observamos naquelas escolas de audiovisual, em uma outra experiência, denominada posteriormente de Projeto Morrinho, a entrada na produção cinematográfica ocorre de modo não buscado, a partir de um episódio em que crianças brincam... de serem elas mesmas.

A história que a própria instituição narra sobre seu surgimento chama a atenção por enfatizar que o Projeto Morrinho surgiu de uma brincadeira de criança. O material de divulgação da organização e as conversas com seus integrantes sempre começavam com a história de um garoto de 11 anos que, em 1997, mudou-se da Baixada Fluminense, onde residia com os avós, para a casa de seus pais, no Morro do Pereirão¹³, favela do bairro de Laranjeiras na zona sul do Rio de Janeiro, e pôs-se a construir, com a ajuda de seu irmão mais velho, uma miniatura das estreitas ruas – pelas quais residia e circulava agora – com restos de matérias de obras, pequenas caixas e embalagens de produtos.

A brincadeira acabou ganhando a adesão de outros garotos, e a réplica (maquete) da comunidade foi crescendo. Nas brincadeiras, os bonecos construídos ganhavam vida e circulavam pela comunidade miniatura, que possuía tudo o que havia na realidade da favela. A comunidade que as crianças (re)criavam na maquete, obedecia a regras que instituíam sem parar e que, por isso mesmo, elas dominavam. Na brincadeira, simulavam e recriavam seu cotidiano.

Um cineasta profissional, que conheceu a história da maquete do Pereirão por meio de um amigo professor, achou que seria interessante fazer um documentário sobre o assunto e foi, juntamente com um operador de câmera e todo o equipamento, registrar a obra dos garotos. Mas, ao tentar filmar sua brincadeira, se deparou com um problema: os garotos não estavam prontos para mudar a rotina de sua atividade, transformando a espontaneidade em simulação para as câmeras... Assim, contam que, quando o cinegrafista montava o tripé e os demais equipamentos de um lado, o grupo deslocava seus personagens para o lado oposto. O cineasta acabou propondo, portanto, que os próprios meninos operassem a sua câmera digital e, segundo narram, daquele dia em diante seguiram transformando suas brincadeiras em filmes. Mesmo iniciando

por um caminho inusitado e oposto, acabaram por criar uma ONG denominada inicialmente de TV Morrinho e que, aos poucos, foi encampando também a oferta de formação audiovisual.

Porém, o que interessa ao debate deste artigo, é que, no caso do Morrinho, a expressão partiu, ali, do livre jogo de se (re)apresentar seu mundo, onde eles acabavam por “se mostrar para si mesmos” ensaiando seu “aparecer” através da brincadeira. Tornando-se capazes de reviver individual e coletivamente o vivido, de experimentar sentidos para o já visto, os meninos resistiram à ideia de serem objetos da observação ou da experiência do cinegrafista visitante.

Estética e política – “aparecer” e seus efeitos

De forma oposta ao que ocorria com os jovens que procuravam as “escolas” de audiovisual, a experiência das crianças do Morro do Pereirão não partiu da “necessidade” de serem vistos e reconhecidos: no máximo, de verem e reconhecerem a eles próprios em um contexto social recriado. A busca do olhar do outro surgiu apenas em um segundo momento, através dos resultados sensíveis de uma expressão cinematográfica produzida de forma quase involuntária, que tomaram a forma de aceitação e de valorização por parte dos adultos – e, ressaltam eles próprios, mesmo daqueles que antes condenavam a brincadeira. Foram, a rigor, os efeitos dessa autoexpressão que trouxeram a novidade, tornando o reconhecimento por parte do outro uma nova demanda.

No caso dos jovens que buscavam uma formação audiovisual, ocorria exatamente o inverso: eles partiam da vontade de falar de si e de “se mostrar”, mas acabavam por perceber que expressar-se é também expressar o mundo; mostrar a si traz como decorrência olhar o mundo, a vida, os outros.

Como afirmou Hannah Arendt (2001, 1999), ver e ser visto, ouvir e se fazer ouvido pelo outro, ação e discurso, são atividades constituintes tanto de qualquer individualidade quanto do espaço comum. Ser privado delas corresponde a perder toda referência à alteridade que nos constitui como singularidade, como também à própria im-

¹³ O Morro do Pereirão, ou Vila Pereira da Silva, é uma favela com acesso a partir da Rua Pereira da Silva, situada no bairro de Laranjeiras, zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

possibilidade da política, que se dá, simplesmente, no campo da vida mesma, que é feita desse *aparecer*. Mostrar-se, ser reconhecido e distinguir-se por sua singularidade é, na perspectiva de Arendt (2001, 1999), um movimento de difícil definição, indissociavelmente individual e plural e que a autora relaciona com adentrar um mundo que, ele próprio, também “aparece no modo do parece-me”. Dessa forma, mesmo que ‘buscando uma via’ de reconhecimento social, como no caso dos jovens que procuravam as escolas de audiovisual, tratava-se sempre, ao mesmo tempo, de um ensaio próprio de desvio, uma vez que ocupavam um novo espaço de visualidade com sua presença, o que, por si só, já denegava a identidade fatalista e o lugar socialmente determinado no qual estavam inscritos.

Essa simples aparição/presença “fora de lugar” desses jovens – ainda que regulada e contida pelas regras das instituições e seus patrocinadores – já colocava, de algum modo, em questão toda uma organização sensível, toda uma estrutura que atrela sensações a posições de corpos e hierarquias. Aproxima-se, portanto, ao que Jacques Rancière chama de dissenso: o ato (mesmo que quase imperceptível) de encenar novos modos de ver e de ser visto que rompem com o que é esperado. Ao tornarem a si mesmos e seus mundos visíveis, mesmo que apenas por uma estreita passagem de fuga aos atos de percepção pré-constituídos, nessas experiências, já era possível perceber a desidentificação desses jovens das posições que lhes eram reservadas dentro da ordem social: tipos e padrões sociológicos e, até mesmo, da identidade que lhes era oferecida pelos próprios projetos sociais através dos regimes poéticos e repertórios temáticos esperados de suas produções. Esse litígio do perceptível¹⁴, ou seja, a questão do que, em uma sociedade, pode ser visto – quem vê e o que pode ser dito sobre o que é visto e quem tem a competência de ver e as qualidades para dizer – é o *locus* da luta ao mesmo tempo estética e política que se manifesta quando grupos, coletivos ou indivíduos, cujos modos de percepção são tomados como ilegítimos (ou seja, insensíveis), demandam serem tomados em conta.

Fenômeno estético e político tanto para Arendt quanto para Rancière – guardadas as devidas e importantes distinções entre o pensamento desses dois autores –, a presença e a participação no mundo comum, o ato

de “aparecer”, de encenar uma aparição, já estavam dados naquele momento (pelas vias inversas e mesmo limitadas dos casos que descrevi) e forneciam alguma possibilidade para que jovens de periferias e favelas cariocas comesçassem a se dar suas próprias versões.

- Se dizer não é se mostrar totalmente –, disse uma jovem autora.

Acrescentemos: “se mostrar” ou aparecer, ao menos como aqui o evidenciamos e a partir das perspectivas que elegemos para esse debate, não corresponde à manifestação de nenhuma essência ou identidade que exista por si, mas à expressão de uma presença que, ao escolher como se autoapresentar, tem o poder de criar versões, ensaiar, se inventar.

Mas, como uma experiência de cinema propicia, especificamente, esse “se mostrar” como um “se inventar”?

Pela expressão, podemos romper com o instituído ou incessantemente reafirmá-lo. A maior parte do tempo, sem dúvida, é a segunda possibilidade que se efetiva; em alguns casos, porém, os sentidos que a sociedade põe à disposição de seus integrantes não parecem suficientes. Para Jean-Paul Sartre (2004, p. 34), expressamos por uma necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo e, de certa forma, para não morrermos; já para Foucault (1999), ao contrário, expressamos só para a cada obra poder morrer: sentidos paradoxais da expressão, as duas perspectivas estão igualmente presentes nas falas dos jovens autores – que tanto querem deixar no mundo, com seus filmes, a sua marca, quanto, expostos ao processo de criação cinematográfica, se descobrem frente ao vazio, ao inadvertido, à morte dos sentidos até ali afirmados, a abertura para novos sentidos.

O movimento de ensaiar os sentidos de si e do mundo é próprio ao fazer cinematográfico e pode acompanhar que aquele que se envolvia em uma dessas iniciativas de cinema popular percebia, inicialmente, que o mundo está cheio de narrativas em potencial esperando para serem interpretadas e desenvolvidas; e, depois, aos poucos, que, além de sua própria história tal como ele, *naquele momento*, a entende, há também as diversas versões dessa história, a serem construídas e reconstruídas. Expressar sua história é mostrar e falar, inicialmente, do que se viu; mas, quase que necessariamente, em seguida, do que não

¹⁴ Cabe marcar que, para J. Rancière, “política” é o nome de um processo que rompe com a partilha do sensível (2009). Trata-se sempre, portanto, de um litígio sobre o sensível, da inscrição de uma diferença sobre a ordem das coisas, que não depende de sujeitos pré-constituídos. Assim, diferentemente da visão mais exclusiva de política que podemos encontrar no pensamento de H. Arendt, Rancière não a considera um “modo de vida”, uma vez que não existiria um “sujeito político” anterior ao processo. A política seria sempre um gesto de desidentificação.

se viu. Portanto, toda narrativa é sempre, a cada vez, uma versão, que implica na exclusão de tantas outras igualmente possíveis; e também, a cada vez, uma maneira individual e singular de refazer seu olhar sobre a própria experiência.

Se a afirmação de que os sentidos construídos no ato de criação de um filme participam necessariamente de uma obra muito mais vasta for, de fato, uma enorme idealização, ao menos poderia, sem qualquer exagero, retrucar que elas são condição necessária, ainda que não suficiente, para que uma certa experiência paradoxal se realize: pertencimento, reconhecimento e singularização; ou seja, a busca de uma via que contém em si mesma um inescapável desvio. Isso não só pelas exigências que naturalmente impõe a expressão, sobretudo quando exposta à avaliação externa, mas pelo trabalho de construção coletiva em que também necessariamente se constitui a realização de um filme, e que obriga que cada posição, descobrindo seus limites, se realize também pela ultrapassagem das dimensões de sentido individuais. Pois, aos poucos, no exercício diário ao qual eram instigados, os jovens iam conquistando espaço e valorizando suas vivências, que, por isso mesmo, já podiam superar. Isso ia ficando cada vez mais claro nas narrativas que, aos poucos, substituíam a opção inicial pelo “menino do tráfico” ou “a menina que engravidou” pela verificação e conquista do direito de questionar, refletir e ter o que dizer sobre muito mais do que a experiência privada introduz como legitimidade. E é possível destacar, já naquela época, o aumento de produções mais diversificadas em detrimento dos temas mais óbvios que todos pareciam cobrar e esperar dos filmes feitos pelos jovens de favela ou de periferia. Os alunos, por vezes, escapando a isso, pensavam em sua existência de forma ampla, como seres para quem ela pode se revelar inteiramente como sentido compartilhado com os demais, e não como uma experiência precária que não se pode, nem precisa, partilhar, ou cuja partilha só é aceita quando obedece a demandas impostas.

Considerações finais

Ao longo das análises, foi possível perceber que o que movia, inicialmente, o “se dizer” e o “se mostrar” era uma certa sedução da expressão, que cedo se transforma na criação de novos sentidos. Isso porque o movimento da expressão e, mais especificamente, de expressão audiovisual, os confrontava com um mundo que, ao mesmo tempo,

tinham que decifrar e criar, com um grupo com o qual tinham que interagir e com espectadores que atestavam, de alguma forma, suas existências e o efeito produzido por suas expressões.

Pela expressão, em geral, o mundo nos conta histórias, nos conta a *nossa* história; mas é também com elas que, em retribuição, podemos em alguma medida criar as nossas próprias histórias do mundo e de nós mesmos. Perceber a fatalidade como pura invenção humana, como ficção, já é, de alguma forma, mudá-la. Por isso mesmo, como tentei mostrar, a ambiguidade entre via e desvio, reconhecimento e invenção, presente nas trajetórias que analisei aqui, são potentes sempre que o sujeito descobre – por qualquer caminho que seja – que é digno de aparição e presença e, por isso mesmo, independente da sorte comum. Por si só, o relato cinematográfico – mais do que qualquer relato, por sua polissemia, universalidade e sedução – fornece à existência muda e invisível uma presença que antes lhe era negada. Para os jovens que se iniciavam na criação cinematográfica cujas ações acompanhei, mesmo que suas narrativas constantemente caíssem em estereótipos, clichês e em modelos esperados, o cinema – de uma forma ou de outra – ainda assim, foi o que lhes permitiu romper com a cruel alternativa entre o silêncio, por um lado, ou, por outro, a versão não menos sombria sobre suas vidas que, ainda hoje, nos é habitualmente fornecida pela mídia.

Referências

- ARENDT, H. 2001. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 352 p.
- ARENDT, H. 1999. *A vida do espírito. Volume 1: Pensar*. Lisboa, Instituto Piaget, 242 p.
- BAZERMAN, C. 1981. What written knowledge does: Three examples of academic discourse. *Philosophy of the Social Sciences*, 11(3):361-387.
- <http://dx.doi.org/10.1177/004839318101100305>
- BECKER, H. 2013. *What about Mozart? What about murder? Reasoning from cases*. Chicago, University of Chicago Press, 216 p.
- BERNARDET, J. 2003. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 318 p.
- CENTRO DE CRIAÇÃO DE IMAGEM POPULAR (CECIP). 2015. Memórias CECIP: TV Maxambomba. Disponível em: <http://54.94.129.1:8080/jspui/handle/123456789/19>. Acesso em: 23/01/2015.

- FABRIS, M. 2003. O neo-realismo Italiano em seu dialogo com o cinema independente brasileiro. *Cinemas - Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Aeroplano, (34):73-82.
- FOUCAULT, M. 1999. *Raymond Roussel*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 147 p.
- KOGUT, S. 1990. *Videocabines são caixas pretas*. Rio de Janeiro. Video, Exp, Color. Duração: 9'36".
- LATOUR, B.; WOOLGAR, S. 1979. *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Fact*. California, Sage Publications, 259 p.
- LATOUR, B.; WOOLGAR, S.; BASTIDE, F. 1983. Essai de Science-Fabrication. Mise en évidence expérimentale du processus de construction de la réalité par l'application de méthodes socio-sémiotiques aux textes scientifiques. *Etudes Françaises*, n° spécial sur la littérature scientifique, **19**(2):111-132.
- MATTOS, C.A. 2003. Em busca da Voz Legítima. *Cinemas - Revista de Cinema e outras Questões Audiovisuais*, (36):79-84.
- PETROBRAS. 2001. Programa Petrobras Cinema 2001: Produção de Curtas-Metragens para Mídias Digitais. Disponível em: <http://ppc.petrobras.com.br/wp-content/themes/w3haus/public/pdf/2001/Curta-Digital-2001.pdf>. Acesso em: 23/01/2015.
- SACRAMENTO, P. 2004. *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Filme, Brasil. Duração: 2h3min.
- SARTRE, J-P. 2004. *Que é a Literatura*. São Paulo, Editora Ática, 231 p.
- RANCIÈRE, J. 2009. *A partilha do Sensível*. São Paulo, Editora 34, 69 p.
- RANCIÈRE, J. 1996. *O Desentendimento*. São Paulo, Editora 34, 138 p.

Submissão: 07/07/2014

Aceite: 24/02/2015