



O cotidiano das periferias cariocas em documentários contemporâneos brasileiros¹

Thales Vilela LELO²

Marta Regina MAIA³

Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

Resumo

O propósito deste trabalho é apresentar brevemente o desdobrar do projeto “O documentário interativo no Rio de Janeiro: dialogia e fontes anônimas”, desenvolvido sob orientação da Prof. Dra. Marta Regina Maia. O enfoque aqui será a exposição do protocolo metodológico integrado a uma análise sintética do objeto de pesquisa através do arcabouço teórico sugerido. Seu objetivo é buscar compreender uma possível ampliação das possibilidades de entrevista viabilizadas nos documentários brasileiros contemporâneos que se debruçam na realidade cotidiana de periferias cariocas a partir do final da década de 90 e início do novo milênio. Para tal proposta, serão usados como estudo empírico três filmes: *Ônibus 174* (2002) do diretor José Padilha, *Fala Tu* (2003), de Guilherme Coelho e *Sou feia mas tô na moda* (2005), de Denise Garcia.

Palavras-chave

Documentário; entrevista; anônimos; linguagem; narrativas

Introdução

A base conceitual que constituiu o sistema interpretativo desta pesquisa teve como objetivo teorizar uma possível ampliação das possibilidades documentais através de sua corrente brasileira, que nos últimos anos têm apresentado grande ascensão, trazendo à tona cineastas novatos que se debruçam na realidade cotidiana de regiões periféricas de grandes centros urbanos⁴. Os estudos científicos afinados a este prisma também tem emergido em escala razoável nos últimos anos, bem como autores diretamente ligados a produção documental⁵.

¹ Trabalho apresentado no II – 04 , XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

² Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq, estudante do 4º. semestre do Curso de Jornalismo da UFOP, email: thales.lelo@hotmail.com

³ Professora Adjunta do Curso de Jornalismo da UFOP, email: marta@martamaia.pro.br

⁴ Este trabalho elucida de forma sucinta os contornos do projeto “O documentário interativo no Rio de Janeiro: dialogia e fontes anônimas”, em desenvolvimento na Universidade Federal de Ouro Preto sob orientação de Marta Regina Maia, professora Adjunta da Instituição e doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP.

⁵ Para um aprofundamento nesta temática, ver: Consuelo Lins, Cláudia Mesquita, César Guimarães, Karla Holanda e Gustavo Souza. As três primeiras autoras também são cineastas, tendo realizado majoritariamente curta-metragens documentais. Consuelo Lins, por exemplo, ganhou o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte com o filme *Leituras* (2005), gravado em câmera de celular nos metrô e trens franceses. A pesquisadora/documentarista também já colaborou com Eduardo Coutinho em alguns filmes do diretor (*Babilônia 2000* e *Edifício Master*).



Uma das grandes inspirações para os diretores desta nova safra são os filmes de Eduardo Coutinho, que desde a década de 70 já havia dado a partida para sua carreira ontológica no cinema brasileiro, dirigindo trabalhos mundialmente reconhecidos como *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007). Sua imersão no cotidiano de periferias de grandes cidades, bem como as reflexões indissociáveis de sua obra, fizeram escola, sobretudo no progresso das discussões ligadas a capacidade da câmera de transformar a realidade ou mesmo na propulsão daquilo que se pode chamar de documentário brasileiro contemporâneo⁶.

Como bem assinala Consuelo Lins (2008), a expansão da produção deste cunho no país também pode ser associada ao

barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais, e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear. As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos (LINS, 2008, p.11)

A autora também considera os programas públicos de incentivo a partir de meados dos anos 90 como atraentes para uma seara de obras que esperavam somente um impulso necessário para sua realização. Em conjunto, estes fatores ampliaram a produção destes filmes no mapa nacional⁷, ainda que não se possa falar em um mercado sólido e extremamente lucrativo.

Retomando a questão dos longas-metragens realizados em regiões periféricas, foi feito um recorte geográfico para análise, onde a cidade do Rio de Janeiro despontou como um dos espaços privilegiados da produção documental. As favelas cariocas são tema recorrente nos meios de comunicação desde o início da década 80, e a imagem de violência e criminalidade se engendra nestes espaços conferindo identidades aos sujeitos que os habitam. Neste quadro de signos, onde os *media* atuam na atribuição de identidades virtuais a grupos sociais específicos, criando expectativas e pré-determinações muitas vezes desfavoráveis para estas comunidades, o suporte documental com suas peculiaridades distintas da produção veiculada nas sólidas

⁶ Outros indicadores desta travessia do documentário brasileiro moderno (sobretudo o sociológico) para as tendências atuais já podiam ser assinaladas desde *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984). Porém, pode-se também considerar como divisor de águas o ano de 1999, com o lançamento dos títulos *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão; *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund e *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho.

⁷ Consuelo Lins (2008) no final de seu livro apresenta um anexo com os lançamentos do cinema documental brasileiro desde 1996. Assim, é realmente perceptível o aumento de filmes do gênero nas salas de exibição, principalmente se forem levados em conta os anos de 2002, 2004, 2006 e 2007 (10, 16, 22 e 28 documentários, respectivamente)



emissoras de TV comerciais nacionais pode dar margem a outras referências virtuais. Dizer isso não é afirmar que este meio dê maiores doses de realidade em contraposição a uma imagem demonizada das redes convencionais, mas sim considerar essa produção em seu aparato autônomo como possibilidade de engenho de mapas referenciais alternativos para estes espaços.

Protocolo Metodológico

Ainda no que tange ao recorte para aplicação teórica do esqueleto conceitual, foram tomados três filmes como objetos de análise, respeitando as seguintes premissas: a) o documentário deveria ter sido realizado após 1999; b) o diretor deveria ser estreante ou com pouca experiência na realização documental; c) o espaço de filmagem deveria compreender alguma região periférica do Rio de Janeiro; d) a obra deveria estar em consonância com as matrizes conceituais do chamado modo interativo (este aspecto será mais bem explicitado no processo de aplicação metodológica do conteúdo empírico, até porque este último critério integra a primeira etapa do protocolo).

Atendidas as devidas categorias, foram selecionados os três filmes que seriam o objeto de análise para emprego do aparato interpretativo: *Ônibus 174* (2002), do diretor José Padilha; *Fala Tu* (2003) de Guilherme Coelho e *Sou feia mas tô na moda* (2005), de Denise Garcia. O desenrolar desta metodologia, no afã de compreender se estas obras vislumbram apropriações ideológicas divergentes daquelas hegemônicas em outros meios audiovisuais, mergulha também nas águas profundas das interações dialógicas que faíscam superando as fachadas convencionais das entrevistas-padrão (este tópico também será mais bem descrito no desmembramento da própria metodologia). É indispensável frisar que não é possível com este protocolo atingir nenhuma verdade, até porque é possível que ele diga muito menos sobre a realidade analisada do que sobre as pré-disposições teóricas de seus criadores. Escapar a esta inocência é assumir este diagnóstico como uma peça de um quebra-cabeça essencialmente inconclusivo.

Assim sendo, segue-se em tópicos o desdobrar do esqueleto lógico com seus respectivos direcionamentos: **1.** Elucidação teórica relativa à classificação da obra examinado como representante da linha de cinema proposta (interativa). **2.** Apresentação do contexto de produção fílmica com o intuito de identificar linhas de contato mais sólidas com a realidade social descrita e também delimitar o espaço de atuação do documentário. **3.** Decupagem dos filmes avaliando a presença de fontes



segundo critérios sugeridos por Eduardo Meditsh Mariana Segala (2005): tipo e ramo de atividade. **4.** Seleção de trechos para exame de estruturas dialógicas obedecendo a dois preceitos: fonte ser categorizada como “indivíduo não vinculado a instituições” e “cidadão comum”. **5.** Considerações acerca da relação entre equipe de filmagem e fonte, se a interação entre ambas as partes satisfaz as premissas de “entrevista-diálogo” ou “neoconfissão” indicadas por Edgar Morin (1973) e entendidas aqui como possibilidades de contato dialógico. Nessa etapa será importante refletir também sobre os modos de enunciação das fontes avaliadas - já que é na enunciação na presença da câmera que o sujeito irá apresentar sua fachada pessoal (e ela poderá ser transformada ou desmontada se o diálogo se efetivar) – e sua proximidade com o contexto social examinado no (item 2). **6.** Nova apreciação acerca dos instantes de influência mútua e transformação entre equipe de filmagem e fontes, apontando momentos onde as complexidades do contato dialógico e suas raízes incertas afloraram novas possibilidades para os sujeitos e para a construção de sentidos da obra como um todo.

Asserções sobre o espaço filmico

Neste primeiro momento, serão brevemente examinados os três primeiros itens, lançando um olhar sobre as vigas da edificação documental. A partir deles, será possível dimensionar o espaço de atuação dos sujeitos neste ambiente circunscrito que é o produto audiovisual, indo ao encontro das entrevistas em si – que se pensadas como elementos de um edifício, seriam equivalentes aos seus cômodos⁸.

No tocante ao caleidoscópio de sentidos com inclinação para serem adotados pela armação inicial, os escolhidos serão aqueles que determinarão a temática abordada no documentário⁹. As vigas de sustentação são as diretrizes ideológicas do projeto (afeição estética, conceitual, etc.), e ainda que haja uma infinidade de modos de posicionamento para esta armação, é possível categorizá-la a partir de alguns códigos que remetem a plataformas já pré-fabricadas (ainda que elas não correspondam a protótipos reproduzíveis a exaustão).

Portanto, correias cinematográficas fitam para concepções ideológicas que são mais ou menos seguidas por seus adeptos. Nos primórdios da produção documental, as

⁸ É necessário que os cômodos se aloquem na arquitetura da obra, porém possuem a capacidade de se adaptar ao espaço com certa autonomia, dando até mesmo alguns contornos improváveis. Todavia, esta capacidade pode estar diretamente ligada aos interesses, ou mesmo ao roteiro a ser seguido pela equipe de filmagem.

⁹ Conservando a alegoria do edifício, pode-se considerar a temática do documentário como a forma na qual a construção será erguida (calibre, comprimento das paredes, local do banheiro, presença ou não de escadas). Esta decisão será partilhada ou não por seus idealizadores, mas dependerá necessariamente da demografia do local (assim como a abordagem de um filme depende da viabilidade para existência do tema na realidade cotidiana).



energias de seus realizadores tendiam para mensurar a área de captação do real permitida pelas lentes da câmera. O despontar do chamado “cinema direto”, plasmado em *Nanook, o esquimó* (1920-1922), de Robert Flaherty, via no diafragma da objetiva a extensão do esquema ocular humano, numa captação técnica e aparentemente despreziosa. Neste formato, a figura que desponta no filme é o arquétipo de um modo de vida de todo um grupo social (neste caso, o do esquimó), entremeadado por narrativas que reforçam as imagens. Já Dziga Vertov, marco na elaboração do “cine-olho”, expoente que atinge sua apoteose em *O Homem com uma Câmera* (1929), propõe reflexões sobre a montagem cinematográfica, porém ainda pregando uma mínima intervenção no ambiente filmado¹⁰. Sua obra, como bem observa ALVES et al (2005), elucida a construção da realidade fílmica pela montagem, esquivando-se do idealismo que vê na imagem projetada em tela física, a única realidade com viabilidade de ser experimentada por qualquer sujeito que viesse a contempla-lá.

Em 1960, *Primary*, de Robert Drew, dilata as pretensões de captação objetiva da realidade, propondo-se a acompanhar como testemunha ocular a campanha de dois candidatos a presidência dos EUA no estado de Wisconsin e eliminando as narrações em *off* como fio condutor da trama, também chamadas ironicamente de “voz do saber” por encadearem grupos sociais em padrões comportamentais universalizantes. Em paralelo a esta produção, na França, Jean Rouch e Edgar Morin estréiam no mesmo ano *Crônica de um verão*, revigorando as máximas de Vertov com novas cores e estendendo suas prerrogativas a ambiência do espaço de filmagem, postulando

a interferência da presença da câmera e do aparato fílmico nas pessoas mostradas como indissociáveis ao *ethos* do documentário como o realizavam, não intencionando a recepção objetiva de uma realidade pré-existente. Ao contrário, eles valorizavam a experiência cinematográfica como singular, criada no momento da filmagem. (ALVES et al, 2005, p. 13)

Este panorama histórico é compulsivamente traçado em diversos estudos sobre o campo documental, porém foi aqui mais uma vez lembrado com vistas a engrossar – e iluminar – as divisões teóricas apresentadas por Bill Nichols (1991 apud BALTAR, 2004) em suas considerações acerca dos modos de representação. Para este autor, os “modos de dizer” sobre um filme podem ser: expositivo, reflexivo, observacional e

¹⁰ Há muita confusão sobre as vigas de sustentação ideológica das obras de Vertov, já que ainda que o diretor propusesse a questão da montagem como intrínseca a produção documental, procurava se distanciar do objeto da filmagem na mesma linha do cinema direto clássico. Há autores que não contabilizam estas diferenças como suficientes para mapear um novo terreno estético, mas este trabalho considera mais satisfatória a perspectiva de ALVES et al (2005), que vê na etnografia de Vertov o chamado “cinema-verdade”, tradução do *kinopravda* cunhado pelo cineasta (que a rigor se utiliza da idéia de verdade visando discutir principalmente sua plausibilidade no momento de montagem das cenas).



interativo. Estas quatro acepções se enquadram sequencialmente nos quatro documentários anteriormente citados.

Destes quatro modos que podem se mesclar em um documentário, o interativo interessa especificamente ao contexto analítico deste projeto por duas razões particulares ligadas ao segundo momento da pesquisa. A primeira delas diz respeito à fuga de generalizações, ou mesmo de protótipos sociais que ancoram gêneros como o expositivo, por exemplo. Nestes, a realidade captada interessa muito mais as formulações previamente hasteadas por seus realizadores do que a sujeição as imprevisibilidades de um contato intercambiável. Porém, há que se considerar a constatação de Consuelo Lins (2007), que irá demarcar as fronteiras desta singularização, ao dizer que “o excesso de singularidade implica em impossibilidade de conexão” (LINS, 2007, p. 69). Portanto, é necessário que se dê espaço para a pluralidade de tons sem que se desligue da essência das cores que os originam.

Já a segunda asserção, decorrente da primeira, trata da preocupação em sopesar o espaço fílmico como transformador da realidade – e da subjetividade – dos atores sociais retratados e da própria equipe de filmagem. Essa consideração é muito cara as pretensões de relação dialógica, por dar vazão à importância do momento da entrevista para construção de sentidos da obra. A revelação da equipe em contraste com uma captação do real pelas lentes também se adapta muito aos interesses aqui levantados de pensar no momento de filmagem em sua unicidade e em suas potencialidades transformadores.

Assim, feitas as devidas ressalvas, é importante frisar a consonância dos três documentários analisados com as raízes epistemológicas do modo interativo. A influência mútua com a equipe de filmagem, a ênfase nos momentos de entrevista¹¹ e a fuga por parâmetros padronizadores da realidade cotidiana marcam estes trabalhos, ainda que em muitos momentos haja hibridez com outros modos¹².

Direcionando o ângulo analítico para o contexto de produção fílmica, é imperativo apresentar os fios narrativos dos três filmes, já tentando aqui buscar elos com a realidade social supracitada como peça de diagnóstico. Em *Fala Tu*, por exemplo,

¹¹ Em *Sou feia mas tô na moda*, se comparado com os outros dois documentários, o espaço para a exposição e reflexão verbal dos entrevistados é menor na montagem como um todo, opção esta que pode soar como generalizante, porém a moldura ideológica, revela o posicionamento engajado da cineasta, que “expande a tematização do cotidiano da periferia para além da criminalidade e da violência, e evidencia que no subúrbio também há espaço para o lazer e para o sexo, e, acima de tudo, para que esses temas possam ser ‘cantados’”(SOUZA, 2006, p.6)

¹² Um exemplo claro é o documentário *Fala Tu*. Nele, em alguns momentos, os entrevistados são espreitados pelas lentes da câmera sem uma interação direta com a equipe de filmagem.



o cineasta Guilherme Coelho se propõe a retratar o cotidiano de três *rappers* moradores da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Durante nove meses de filmagens, o diretor e sua equipe acompanharam o dia-a-dia e os dramas pessoais de Macarrão, Combatente e Thogun, bem como seus sonhos e projetos relacionados ou não com a música *rap*.

Macarrão tem 33 anos, é apontador de jogo do bicho, pai de duas filhas, morador do morro do Zinco e torcedor do Fluminense. Combatente tem 21 anos, é moradora de Vigário Geral, frequentadora da Igreja do Santo Daime, operadora de telemarketing e membro do grupo de rap Negativas. Já o *rapper* Thogun tem 32 anos, é vendedor de produtos esotéricos, budista e morador de Cavalcante.

Se o movimento *rap* é o foco em *Fala Tu*, em *Sou feia mas tô na moda*, o objetivo foi percorrer durante um ano bailes *funk*, procurando cantores deste gênero, moradores de favelas e morros cariocas, *dj's*, *mc's*, produtores musicais, pesquisadores e músicos de outros gêneros a fim documentar seu dia-a-dia e o âmago de uma expressão musical que vinha tomando parte da cena carioca com o chamado “*funk sensual*”. O foco da diretora Denise Garcia é o “anonimato” do movimento e principalmente mulheres, que se tornam fontes de informação de uma corrente musical que é muitas vezes estigmatizada como música “aculturada” ou mesmo “pornográfica”.

Denise escolhe como mediadora entre ela e a realidade daquela comunidade a cantora “Deise da Injeção”. Percorrendo as vielas da Cidade de Deus, membros de diversos grupos e pessoas envolvidas com a realidade do *funk* relatam suas experiências e cantam suas músicas, construindo um mosaico que se afasta de posições ideológicas estereotípicas e preconceituosas. Denise quer entender o porquê deste tipo de música ter um público cativo, tomando como referência o lugar de onde ela surgiu e se desenhou até extrapolar o seio das periferias.

O último longa-metragem examinado, *Ônibus 174*, tomou como base o seqüestro ocorrido ao Ônibus 174 em 12 de junho de 2000 na Zona Sul do Rio de Janeiro. Há época, o caso foi filmado e transmitido ao vivo por diversas emissoras de televisão e sua repercussão foi intensa no país devido a seu desfecho trágico: Sandro Nascimento Dias (o sequestrador) e uma das reféns acabaram mortos após quase cinco horas do início do seqüestro.

O jovem ex-morador de rua foi inicialmente crucificado por grandes veículos de comunicação e o acontecimento foi relatado de forma episódica. Assim sendo, a proposta de José Padilha é mostrar um pouco da complexidade social que envolve a transformação de uma criança como Sandro em um “bandido”, sugerindo algumas das

causas da violência nas grandes cidades do Brasil sem recorrer a estereótipos comuns e nem apontar culpados. Vozes anônimas como a de moradores de rua se tornam fontes de informação no processo de estruturação social do caso e de uma realidade mais extensa, intercalando com imagens de arquivo que foram transmitidas por grandes emissoras e entrevistas com especialistas, pessoas próximas a Sandro, vítimas do sequestro, ex-detentos da Febem, entre outros, que edificam assim uma narrativa polifônica que dá espaço a interpretações alternativas para o evento, que até então nos eram desconhecidas.

Elucidados os contextos dos três filmes, o próximo passo - que dará margem para a segunda etapa do protocolo metodológico, é mensurar a presença de fontes segundo seu tipo e ramo de atividade, através de uma divisão por grupos indicada por Eduardo Meditsh e Mariana Segala (2005). O contexto de estudo onde eles propõe estas divisões é relativo a um exame da presença de cidadãos comuns como fontes de informação no Jornal Nacional da Rede Globo. A afinação com os interesses deste estudo foi claramente detectada, e, ainda que as tabelas tenham sofrido algumas modificações em relação às originais¹³ e digam respeito a um produto audiovisual distinto¹⁴, foram consideradas satisfatórias para um exame razoavelmente apurado. Cabe então aqui relatar os resultados obtidos:

Tabela 1 – Número de vozes por tipo de atividade

	<i>Ônibus 174</i>	<i>Fala Tu</i>	<i>Sou feia mas tô na moda</i>
Governo/Estado/Instituições Públicas	6		2
Entidades independentes	1	1	
Iniciativa privada	4		2
Indivíduos não vinculados a instituições	11	7	19
Total	22	8	23

Tabela 2 – Número de vozes por ramo de atividade

	<i>Ônibus 174</i>	<i>Fala Tu</i>	<i>Sou feia mas tô na moda</i>
Cidadão Comum	11	8	8
Poder Executivo, Legislativo e			1

¹³ As modificações só foram relativas à subtração de algumas categorias que distinguem o número de vozes por ramo de atividade (atletas, clubes e entidades esportivas/institutos de pesquisa/empresas) e unificação das categorias Poder Executivo, Judiciário e Legislativo. Além disso, este trabalho optou por não utilizar da categoria tipo de fala desmembrada por Segala por considera-lá direcionada majoritariamente a lógica televisiva.

¹⁴ Essa observação é de crucial importância, pois a rigor, gêneros diferentes possuem linguagens específicas que os distinguem (isso sem considerar as influências do mercado que podem ser mais ou menos aparentes).



Judiciário			
Polícia / Forças Armadas	3		
Profissionais e especialistas	7		14
Sindicatos / Associações de classe / ONGs / Igrejas	1		
Total	22	8	23

Esta breve apuração sobre as fontes presentes nos documentários analisados serve de plataforma condutora para as possíveis vias dialógicas incrustadas nos mesmos¹⁵. Numa observação quanto aos tipos de fontes presentes nas três obras, é perceptível que as temáticas dos filmes indicam em grande medida quais destas vozes serão utilizadas nas entrevistas. Em *Ônibus 174*, por exemplo, cidadãos comuns, policiais e especialistas são distribuídos em diversos momentos na trama e com hierarquia de credibilidade nivelada, a fim de abalizar interpretações múltiplas para um caso que seria diagnosticado em seus intrincados desdobramentos sociais. Já em *Fala Tu*, a preocupação distinta do cineasta em se nortear pelas relações cotidianas dos três personagens principais sem ter nenhum caso específico como ponto de partida, fez com que a equipe de filmagem direcionasse seus esforços não para a captação de discursos provindos de diversas fontes voltadas a uma temática, mas sim uma seleção restringida a um grupo pontual que exporia para a câmera seus dramas particulares.

O diálogo e os jogos de representação

Para a próxima etapa deste trabalho, a presença de fontes tidas como “não veiculadas a instituições” e representantes do grupo “cidadãos comuns” foi o critério de escolha, tendo em vista que estas duas categorias podem ser as mais propícias a estigmatização no contexto da pesquisa por duas razões: a primeira diz respeito à sua vulnerabilidade por não falarem em nome de nenhuma instituição autorizada e a segunda se dá pelo medo e pela ausência de contatos plurais nas grandes metrópoles.

Zygmunt Bauman (2005) enfatiza que a ausência de proteção pulverizada nestas cidades, que antes eram redutos de amparo contra inimigos externos, se deu com o advento da globalização, fazendo com que adquirissem uma arquitetura nebulosa para o reconhecimento da alteridade. A mediação estratégica introduzida pelo fluxo televisivo

¹⁵ A dialogia é a raiz deste segundo momento, que corresponde aos tópicos 4, 5 e 6 da metodologia de pesquisa.



germina as novas redes de sociabilidade e o caos urbano é canonizado. Assim, como levanta German Réy e Jesus Martín-Barbero, ocorre um duplo movimento, onde a desagregação da experiência coletiva, que impossibilita o encontro e dissolve “o indivíduo no mais opaco dos anonimatos, introduz uma nova continuidade: a das redes e dos circuitos, a dos conectados” (2004, p. 36).

No final da década de 80, quando a violência urbana começa a se desenhar nos gráficos dos grandes centros urbanos, passa de fenômeno exclusivo dos morros e das favelas para se instalar de forma horizontal por todas as grandes cidades brasileiras (SOUZA, 2006). As imagens veiculadas pela televisão convencionalmente delimitam representações pré-definidas para os habitantes destes locais, que são demonizados como responsáveis diretos pela desordem urbana, num processo de “exotização do desconhecido” descrito por Gustavo Souza (2006). Além disto, o princípio de seleção para veiculação nos *media* muitas vezes atende a molduras que dramatizam as experiências individuais em monólitos tipificadores já assimilados pelos profissionais deste campo (e que eles acreditam ser também do interesse da audiência). Assim, como assegura Pierre Bourdieu, a televisão “põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico” (1997, p. 25).

No movimento cíclico de expansão da violência urbana e veiculação homogeneizante da mesma na esfera midiática, os arquétipos que se consolidam pela distância física (e afetiva) entre produtores, círculos da audiência e grupos estigmatizados das favelas, reforçam e promovem reflexões sobre os modos de vida em subúrbios. A câmera passa então a ser o símbolo de representações e projeções já pré-estabelecidas e quase inflexíveis as imprevisibilidades dialógicas, de forma que os próprios sujeitos empacotados em identidades sociais virtuais¹⁶ pejorativas, já tem consciência das narrativas midiáticas que comumente abrem portas para sua exibição em horário nobre. Assim, um bom exemplo rememorado por Consuelo Lins é o filme *Babilônia 2000* (2001) de Eduardo Coutinho, onde uma das entrevistadas pelo cineasta releva sua destreza e experiência intuitiva com estas narrativas, questionando o diretor sobre qual imagem dela ele prefere, a “arrumadinha”, a “de pobreza mesmo” ou a de “comunidade” (2008, p. 46). É importante reforçar o fato de que, por estes sujeitos não representarem nenhuma instituição específica, suas condições de projeção são

¹⁶ Este termo é retirado da obra de Erving Goffman (1988). O autor afirma que a atribuição de identidade social virtual é inextricável das relações sociais, por delimitar um lastro de possibilidades limitadas para interações entre sujeitos desconhecidos entre si.



extremamente vulneráveis as demarcações de interesse dos veículos de comunicação. No que cabe aos filmes estudados na pesquisa, é notável em *Ônibus 174* depoimentos de moradores de rua e de regiões periféricas captados pelas lentes de José Padilha que investem contra estruturas oficialmente assimiladas e mascaradas por estereótipos. Em um deles, emerge a consciência de que a imagem atribuída socialmente não condiz com aquilo que estes sujeitos acreditam ser real sobre seus atributos pessoais: “A sociedade que enxerga a gente com outro rosto, porque se eles enxerga a gente com o rosto que eles mesmo bota a imagem na gente, a gente não vai a lugar nenhum” (DEPOIMENTO).

A alternativa ao contato que serve aos fins ritualísticos de uso da imagem como identificador de credibilidade ao posicionamento da empresa de comunicação em seu roteiro já empacotado para algum tema – e onde Pierre Bourdieu irá intuir que a intenção em participar de determinadas entrevistas “sem se preocupar em saber se poderá dizer alguma coisa, revela-se muito claramente que não se está ali para dizer alguma coisa, mas por razões bem outras, sobretudo para se fazer ver e ser visto (1997, p. 16) – é deveras radical, sujeita aos ares de terras ainda não desbravadas. A imagem de pretensões universalizantes perde a força em prol do valor da palavra falada na construção da “experiência”, e a oralidade conservada em sua intenção e contexto “suscita novos caminhos, compõe novas e diferentes interpretações para a representação do homem comum, influencia o espectador, compondo um imaginário social (uma memória) do outro mais complexificado” (OLIVEIRA, 2008, p.14).

Edgar Morin (1973) irá classificar quatro tipos de entrevista detectáveis em processos comunicativos. A primeira delas, a *entrevista-rito*, é aquela em que se busca uma palavra, que de resto não tem nenhuma importância se não a de ser pronunciada *hic et nunc*. A *entrevista-anedótica* é aquela em que se situa no nível dos mexericos, onde o entrevistador busca a anedota picante. Já a *entrevista-diálogo* é caracterizada como mais que uma conversação mundana, onde entrevistado e entrevistador colaboram no sentido de trazer à tona uma verdade que pode dizer respeito à pessoa do entrevistado ou a um problema. As *neoconfissões* podem ser vistas como uma extensão da *entrevista-diálogo*, e, o mergulho interior acontece com o encontro na profundidade da psicologia social.

Nestas categorias de entrevista, é perceptível a oposição entre sujeito da “experiência” e da “representação”, como apontado por Consuelo Lins (2008) ao apontar as diferenças entre os documentários modernos e contemporâneos. A valorização do encontro e da palavra falada serve de pilar para um avançar em busca de



novas representações de um determinado ator social, e até mesmo transformações no modo como este sujeito se vê a partir da verbalização de questões que ainda não o haviam sido feitas. Um *take* ilustrativo desta circunstância é notado em *Sou feia mas tô na moda*. Nele (que compõe uma entrevista distribuída em tópicos na trama e onde o recurso de câmera tremida pode sugerir imprevisibilidade e espontaneidade), após duas entrevistadas frequentadoras de bailes *funk* falarem sobre suas experiências pessoais relativas à sexualidade, uma delas (Andrea) se dirige em tom jocoso para outra personagem presente na cena (Raquel) que não havia ainda se manifestado sobre o tema, dando a entender que a mesma seria virgem. A entrevistadora Denise Garcia se espanta e a questiona se isso seria verdade. Ela se retrai em tom de brincadeira também, dizendo que seria “só de signo”, entretanto, recebe apoio para se manifestar sobre o assunto seriamente (Andrea frisa que a cineasta Denise Garcia “estaria ali para isto”, ou seja, em outros termos, para cristalizar uma representação ainda não escavada).

Raquel então toma coragem e alega que antigamente era difícil encontrar meninas que iam a bailes e não engravidavam, mas com o advento do *funk* com letras “sensuais”, houve uma rachadura no escudo moral da comunidade que deu vazão para se debater o tema com maior naturalidade. Assim, ela conclui assumindo a representação indicada a ela por Andrea, assinalando que já havia ido a muitos bailes - e até hoje seria virgem. A viabilidade de se projetar para câmera admitindo esta postura (adotada até com certa resistência) se efetiva principalmente pela condição da entrevistadora em destrancar portas ainda lacradas da realidade cotidiana destas mulheres, pincelando feições inéditas para atores sociais que poderiam ser facilmente tipificados em veículos distintos.

Para ampliar a questão da verbalização que dá margem para projeções inesperadas, é interessante destacar que “a representação do mundo é mais bem expressa por palavras, pois que não precisa de outro meio para ser produzida a não ser o próprio ser humano em presença de outro ser humano” (MIOTELLO, 2005, p.170). Assim, os modos de enunciação se consolidam como ponto nevrálgico para explanar sobre a envergadura de uma interação que se debruça no contato e não em suas pré-disposições.

Patrick Charaudeau (2008) irá esquematizar o dispositivo de encenação da linguagem onde quatro sujeitos são perceptíveis numa dada circunstância de discurso. O locutor (ou sujeito comunicante-ser social) é dotado de uma exterioridade para com a configuração verbal, e sua definição depende do que o processo interpretativo diz dele.



Destarte, o conhecimento que o segundo sujeito externo do ato de fala, o interpretante-ser social tem do comunicante, pode gerar um lócus de múltiplas interpretações, que irão moldar as expectativas destes atores sociais no espaço interno de fala. Neste cosmo, está alocado o enunciador (ser de fala), que irá verbalizar suas intenções, criando um destinatário ideal para esta enunciação que pode ou não coincidir com o interpretante externo. Igualmente, essa verbalização do enunciador pode ou não coincidir com as expectativas que o interpretante tem dele. No jogo lingüístico, se entrevistador e entrevistado estiverem engajados no momento de interação, poderão desmorrar suas representações-padrão, num intercâmbio mútuo de experiências transformadoras que são a residência do modo interativo de arte documental. Momento paradigmático deste ponto é uma conversa entre o *rapper* Macarrão e a equipe de filmagem de Guilherme Coelho em um *take* do documentário *Fala Tu*, que quebra com todas as formalidades habituais de uma entrevista. Nele, o ator social discorre sobre a insatisfação de sua esposa em morar na Zona Norte do Rio de Janeiro, de sua precária condição financeira e da ausência de expectativas no futuro. Nesse instante, revela suas expectativas para com a equipe de filmagem, avançando com certa liberdade em limites não explorados em contatos onde a situação social do entrevistador soa intocável para um cidadão comum:

Tu é um cara que tem um futuro, tá ligado? Essa parada de cinema dá grana. Ele também. Pô, e eu fico satisfeito com isso, demorou já é. Tá ligado? Mas num é também querendo ser derrotista, certo? É apenas analisando a realidade. Eu num sô derrotista. Se eu puder vencer de alguma forma eu vou, parceiro. Vou agarrar e vou vencer parceiro. Só que no momento as condições e a perspectiva não tão me deixando ver essa condição, tá ligado? Se ela existe ela tá obscurecida, tá parada (DEPOIMENTO)

Considerações finais

No exame de momentos de fala decupados dos três documentários partindo das perspectivas aqui expostas¹⁷, as diretrizes dos diretores pretendem desmontar crédulos reinantes, sugerindo outras leituras possíveis para as teias de sociabilidade existentes em regiões periféricas que entram em contraste com a figura estereotipada do “marginalizado”, visto como responsável pela desordem civil. Se em *Ônibus 174* José Padilha já toma como ponto de partida o desmembramento de um acontecimento midiático episódico suscitando questões de uma maior abrangência, em *Sou feia mas tô na moda* Denise Garcia se engaja em participar do cotidiano da Cidade de Deus para destrinchar narrativas dos representantes do *funk* sensual e seus olhares acerca de sua

¹⁷ Neste artigo não foi possível apresentar todas as minúcias da pesquisa e principalmente dos *takes* analisados, que estarão integradas somente no relatório final do projeto.



realidade cotidiana. Já em *Fala Tu*, Guilherme Coelho não se interessa somente pela experiência destes atores sociais com a música *rap* ou um fato veiculado em diversos meios, mas também por seus dramas diários.

Como já dito, a verbalização que propõe reflexões ainda não articuladas e a interação participativa do entrevistador – que não deve dirigir as atenções unicamente para sua performance ou para modelos de entrevista voltados ao mero ritual – em harmonia com o respeito pelos tempos de fala necessários para a articulação de idéias, dá mote para se discorrer na dialogia como figura presente na interação. Dizer isso não é afirmar que “dar a voz” ao outro e acenar despreziosamente com a cabeça já seja a panacéia para uma entrevista dialógica, ou mesmo que o entrevistado não deve ser questionado ou posto à prova em sua representação para a câmera. Como afirma Jean Claude Bernardet (2003), na experiência clichê com o “outro de classe” impera uma visão fetichista e falsamente idealista na interação com cidadãos comuns, o que esvazia a viabilidade de um real diálogo em prol de mecanismos tão ritualísticos como os que demonizam a imagem de moradores de favelas cariocas.

Referências bibliográficas

- ALVES, Ana Carolina et al. **Estudo sobre o Cinema Direto e o Cinema Verdade**: conceitos, contradições e principais influências. Programa Especial de Treinamento ECO. Rio de Janeiro, Agosto. 2005. Disponível em: http://www.eco.ufrj.br/pet/publicacoes/refref/2_2/laguinho_cinemadiretoecinemaverdade.pdf
- BALTAR, Mariana. **Reflexões sobre o lugar do documentário**. Digitagrama. Universidade Estácio de Sá, 2º semestre de 2004. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero2/reflexoes.asp>
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e Medo na Cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e Discurso – modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.
- OLIVEIRA, Fernando Henrique de Meneses. **Eduardo Coutinho**: Jogo de Memória uma análise do filme O Fim e o Princípio. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- LINS, Consuelo. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MEDITSH, Eduardo e SEGALA, Mariana. **Vozes do povo e vozes do poder**: uma análise dos atores das notícias do principal telejornal brasileiro. Revista de Ciências da Informação e da



Comunicação do CETAC. Universidade do Porto, outubro. 2005. Disponível em: http://prisma.cetac.up.pt/artigospdf/vozes_do_povo_e_vozes_do_poder.pdf.

MIOTELLO, Valdemir. **Ideologia**. In: BRAIT, Beth. (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MORIN, Edgar. **A Entrevista nas Ciências Sociais, no Rádio e na Televisão**. In: MOLES, Abraham *et al.* Linguagem da Cultura de Massa. Petrópolis: Vozes, 1973.

REY, Gérman e BARBERO, Jesus Martin. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac. 2004.

SOUZA, Gustavo. **Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro: Funk, Hip-Hop e Samba. Net, Salvador, 2006.** Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecul2006/gustavo_souza.pdf

Filmes

FALA Tu. Direção: Guilherme Coelho. Produção: Mauricio Andrade Ramos, Mano Tales, Nathaniel Leclery e Guilherme Coelho. Roteiro: Nathaniel Leclery. 2003. 1 filme (74 minutos), son., color., 35mm.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Roteiro: José Padilha. 2002. 1 filme (133 minutos), son., color., 35mm.

SOU feia mas tô na moda. Direção: Denise Garcia. Produção: Toscographics. Roteiro: Denise Garcia. 2005. 1 filmes (61 minutos), son., color., 35mm.