



Joana Benetton Junqueira

Cosmologias paulistanas do contato: uma etnografia

CAMPINAS

2013



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Joana Benetton Junqueira

Cosmologias paulistanas do contato: uma etnografia

Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos (orientador)

**Tese de Doutorado apresentada ao
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, para obtenção do Título de
Doutora em Ciências Sociais.**

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA JOANA BENETTON JUNQUEIRA, E ORIENTADA PELO PROF. DR.
LAYMERT GARCIA DOS SANTOS.
CPG, 10/12/2013**

CAMPINAS

2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Marta dos Santos - CRB 8/5892

J968c Junqueira, Joana Benetton, 1973-
Cosmologias paulistanas do contato : uma etnografia / Joana Benetton
Junqueira. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Laymert Garcia dos Santos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas.

1. Cinema - Estética - Técnica. 2. Etnografia - Trabalhos de campo. I. Santos,
Laymert Garcia dos, 1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Contact Cosmologies in the city of São Paulo : an ethnography

Palavras-chave em inglês:

Motion pictures - Aesthetics

Ethnography - Field work

Área de concentração: Ciências Sociais

Titulação: Doutora em Ciências Sociais

Banca examinadora:

Laymert Garcia dos Santos [Orientador]

Stella Senra

Maurício Salles Vasconcelos

Omar Ribeiro Thomaz

Pedro Peixoto Ferreira

Data de defesa: 10-12-2013

Programa de Pós-Graduação: Ciências Sociais



Tese de Doutorado

Joana Benetton Junqueira

Cosmologias paulistanas do contato: uma etnografia

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutora em Ciências Sociais, sob a orientação do Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 10 / 12 / 2013.

Comissão Julgadora:

Titulares

Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos (orientador)

Prof^a. Dr^a. Stella Maris de Freitas Senra

Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz

Prof. Dr. Mauricio Salles de Vasconcelos

Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira

Suplentes:

Prof^a. Dr^a. Maria Filomena Gregori

Prof^a. Dr^a. Heloisa Buarque de Almeida

Prof. Dr. Gabriel de Santis Feltran

Campinas

Dezembro de 2013

886124788

Resumo:

Este estudo é uma etnografia do contato. Os cineastas, produtores culturais, paulistanos localizados na zona centro-oeste da cidade, com as pessoas, lugares e histórias que escolhem abordar em seus filmes. Direcionado principalmente pela análise, observação e escuta sobre três filmes produzidos na cidade, como também por uma pesquisa de campo intensa e extensa da cena cultural de São Paulo, revela como os parâmetros técnicos envolvidos na produção audiovisual e na elaboração de uma narrativa mediam as relações que os moradores da zona centro-oeste estabelecem com *outros mundos possíveis*. Relações que são necessariamente mediadas pelas máquinas de sons e imagens com capacidade mimética de reprodução e revelação de um mundo. Que mundo potencializam em seus filmes? Como são afetados por esses mundos? O que fica da experiência do contato nos filmes que assistimos nas grandes telas da cidade? E o que transborda para o seu cotidiano na zona oeste paulistana? São algumas das perguntas que procuramos abordar.

Abstract:

This study is a ethnography of contact. Of filmmakers and cultural producers from São Paulo to the people, places and stories they address in their films. Guided by the analysis, the observation and the attention on three films produced in the city, as well as by an intensive and extensive fieldwork in São Paulo's cultural scene. Reveals how the technical parameters in audiovisual production mediates the relationships that the inhabitants of the centre-west region of the city establish with *other possible worlds*; relationships that are necessarily mediated by machines that register sounds and images with capacity to reproduce mimetically and to reveal worlds. What worlds they potentialise in their films? How are they affected by these worlds? What remains of the experience of contact with extreme alterity in the films we watch in the big screen? And what floods into their daily lives in São Paulo? Are a few of the questions we unravelled.

ÍNDICE:

Prólogo	1
Introdução	5
Apresentação	35
1- Campo	45
- Formação e cultura	63
2- Digressão	73
3 - O Contato	81
- Sinais precursores do contato	83
- Observação participante	85
- Primeiro contato	95
- Contato mediado	102
4 - O Contato Eclipsado	113
1- Pobre excepcional	113
2-	117
3- Sinais precursores do contato	120
4-	123
5-	131
6-	135
7-	138
8-	141
5- O Contato Encorporado	143
1- Primeiras Digressões	143
2-	149
3- Outras Aproximações	165
4-	170
5- Encorporação, corporeidade, Carapiru e o pós-humano	177
6-	187
7-	199

6- O Contato Realizado ou Reflexos de Si, Ecos de Outrem

1- Evidência de um mundo possível	203
2-	204
3-	206
4-	210
5-	211
6-	216
7- O posicionamento dos realizadores	217
8-	228
9-	232
10-	235

Pobre de Exceção

1	237
2 Busca-Pé, um pobre excepcional	241
3 Vanda, Ventura e Nhurro	253
4 Pobre de exceção	256
- Máquinas e Imagem, máquinas de Guerra	269

Bibliografia	273
---------------------	-----

Filmografia	280
--------------------	-----

À memória de meu pai, Zé Ricardo

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao orientador deste trabalho, Laymert Garcia dos Santos, primeiro por ter aceito orientar uma tese que não dizia respeito diretamente a sua pesquisa; segundo, por me aconselhar a abandonar a pesquisa em momentos em que a vida me chamou para assuntos prementes. Foi importante tê-los vivido integralmente, sem o fantasma de uma tese de doutorado por terminar. Agradeço também à secretaria do IFCH e os secretários do programa de Doutorado em Ciências Sociais por estarem sempre lá para nos aconselhar e apoiar com todas as questões institucionais.

Márcio Goldman, que na banca de qualificação me fez atentar para não cair em um posicionamento crítico pelo fato de estar pesquisando uma elite, por reiterar a importância de escutarmos sempre nossos interlocutores procurando entender o seu ponto de vista. Omar Thomaz Ribeiro, coordenador do núcleo de Cultura e Política, Gabriel Feltran e Ana Paula Galeano, colegas do mesmo núcleo de pesquisa, que colocaram as primeiras questões com relação a este trabalho. E Stella Senra, que com seu trabalho me ensina a tomar tempo para elaborar uma questão e com quem ainda tenho muito que aprender com relação ao cuidado com a escrita e com o rigor.

Heloisa Buarque de Almeida que me apoiou durante todo esse período, sempre disposta a escutar e aconselhar e que tornou-se uma grande amiga a quem quero muito bem. Valquíria da Silva, que me incentivou a terminar este trabalho, sempre confiante que o dia da defesa chegaria, e que junto com Cristina Mega me dizia que meu pai sempre repetia que o ensino era a minha vocação. Marcelo Silva Souza, revisor ativista, de deixou uma ocupação para terminar a revisão deste trabalho e o fez com uma dedicação inesperada; obrigada.

Aos meus alunos, Renata Assumpção, Laissa Barros Dinoê Cesar Urbano, Mônica Bulgari, André Matiazzo e tantos outros que me fizeram entender que eu havia, com os anos de cinefilia, adquirido conhecimento considerável sobre trabalhos audiovisuais.

Maria José Benetton que preparou almoços e jantares para que eu não precisasse me preocupar com essas trivialidades, e Maria Elisa Benetton, minha mãe, que me ajudou na fase final da conclusão do trabalho.

Agradeço a Juliano Gouveia dos Santos, com quem compartilhei minha vida durante a escrita deste texto, que se sentou ao meu lado enquanto escrevia. E a nossa filha Pilar que me inspirou a retomar esse trabalho depois de tantos anos.

Finalmente, gostaria de agradecer a todos os interlocutores de pesquisa que se engajaram com este projeto, que pegavam o telefone para me ligar quando se deparavam com questões que acreditavam que fossem me interessar, como também aqueles com quem encontrei poucas vezes e que estavam disponíveis para conversar. Aos amigos que às vezes se confidenciaram comigo e nem imaginavam que tais conversas poderiam acabar descritas em uma tese de doutorado.

Em especial, Andrea Tonacci, que junto com Cristina Amaral estiveram sempre disponíveis para conversar, para esclarecer questões que me intrigavam, e com quem eu me sinto em falta pelo longo tempo que este trabalho levou para ser concluído. Por terem apresentado o filme *Serras da Desordem* em inúmeras ocasiões, debatendo com o público e assim possibilitando o aprofundamento da pesquisa. E pelo presente que me foi dado por Andrea Tonacci quando ele me disse que estava interessado em pensar sobre o humano diante de transformações que aconteceram no mundo, sentido que acabou por traçar uma série de associações com observações de campo que se encontravam desconectadas, ou associadas a velhos jargões.

“O real quando chega ao espírito não é mais o real. Nosso olho, muito reflexivo, muito inteligente. Dois tipos de real: 1 O real bruto registrado tal qual pela câmera; 2 o que nós chamamos real e que nós vemos deformado por nossa memória e cálculos falsos. *Problema. Fazer ver o que você vê, por intermédio de uma máquina que não vê como você vê*¹.

¹“E fazer escutar o que você escuta por intermédio de uma outra máquina que não escuta como você escuta.” (Minha ênfase)

“Le réel arrivé à l’esprit n’est déjà plus du réel. Notre œil trop pensant, trop intelligent. Deux sortes de réel: 1* Le réel brut enregistré tel quel par la caméra; 2* ce que nous appelons réel et que nous voyons déformé par notre mémoire et de faux calculs.

Problème. Faire voir ce que tu vois, par l’entremise d’une machine qui ne le voit pas comme tu le vois.²”

(Bresson, (1975)1988:79)

²“Et faire entendre ce que tu entends par l’entremise d’une autre machine qui ne l’entend pas comme tu l’entends.”

PRÓLOGO

Em uma cena do filme *Profissão Repórter* (1975)³, o ruído repetitivo do motor de uma câmera de cinema, Bolex 16mm, nos transporta para um vilarejo no deserto africano, no Chade, onde o jornalista inglês David Locke entrevista um xamã local. A câmera está apontada para o xamã - um homem negro, de pele escura e cabelos na altura do pescoço, que está sentado no chão, à sombra, debaixo de uma choupana, vestindo uma bata de algodão cru até os pés. Sobre a imagem do xamã, escutamos o jornalista colocar, pausadamente, uma série de questões para o entrevistado:

Ontem quando nós te filmamos na vila eu entendi que você foi criado para ser um xamã.” Pausa. “Não é estranho para alguém como você passar muitos anos na França e na Iugoslávia?” Pausa. “Essa vivência mudou a sua atitude em relação a certos costumes tribais? Eles não lhe parecem falsos e talvez errados para a tribo?

Em um movimento contínuo a câmera se aproxima do xamã, que permanece em silêncio, até deixar o seu rosto em primeiro plano, quando ele responde:

Sr. Locke, existem respostas perfeitamente satisfatórias para todas as suas perguntas, mas eu não acho que você entenda o quão pouco você pode aprender com elas. Suas perguntas revelam muito mais sobre você, do que as minhas respostas revelariam sobre mim.

Elas foram sinceras. Diz Locke.

Sr. Locke, nós podemos conversar, mas se não for somente sobre o que você acredita ser sincero, mas também sobre o que eu acredito ser honesto. Afirma o xamã, olhando fixamente para a lente da câmera e para os olhos de Locke.

Sim, claro. Mas...

O xamã se levanta, pega a câmera nas mãos e inverte o olhar do aparato técnico-estético. Diante da lente, sem a câmera nas mãos, o jornalista-documentarista, um

³ Com o título original *The Passenger* (1975), o filme foi dirigido pelo diretor italiano Michelangelo Antonioni, a partir de uma história original de Mark Peploe. O roteiro foi escrito por ambos, acompanhados por Peter Wollen.

homem branco, magro, de cabelo curto, suado, vestindo uma camisa de algodão branca - interpretado pelo ator Jack Nicholson - perde o equilíbrio, se desestabiliza. O xamã diz:

*Agora nós podemos continuar com a entrevista, você pode me perguntar as mesmas perguntas como antes.*⁴

Locke, perplexo com a atitude do xamã, aparece por alguns segundos diante da câmera, mas logo se debruça sobre o aparato e o desliga. O ruído maquínico que inicia a sequência silencia.

Estate-se situa simbolicamente no instante em que o xamã direciona a nossa atenção para as questões que David Locke coloca para ele, quando aponta a câmera para o documentarista. Uma vez que esta tese quer fazer o mesmo movimento que o xamã, quer mimetizar a sua ação para direcionar a nossa atenção para as questões que organizam os filmes contemporâneos produzidos na cidade de São Paulo, procurando, ao acompanhar as associações traçadas nos filmes, entender os problemas que preocupam os realizadores. Quer portanto, acolher a ação do xamã para que nos voltemos para aqueles que formulam as perguntas e que filmam.

E se começamos com uma cena do filme *Profissão Repórteré* porque ao assistirmos aos filmes paulistanos contemporâneos nos restou evidente que *as produções audiovisuais colocam os cineastas em contato com outros mundos possíveis*⁵, vale dizer, distantes do seu cotidiano, situação que é encenada no filme. Notem que é o ruído do motor da câmera que nos leva para o deserto, e o cineasta está ali porque está fazendo um filme. David Locke, um personagem euro-americano (nasceu na Inglaterra, mas fez sua formação nos Estados Unidos), passa um longo período de tempo no continente africano para realizar um documentário. Como na narrativa do filme

⁴ - "Yesterday when we filmed you at the village I understood that you were brought up to be a witch doctor ." "Isn't it unusual for someone like you to spent several years in France and yugoslavia? "Has that changed your attitude towards certain tribal costumes? Don't they strike you as false now and wrong perhaps for the tribe?" - "Mr. Locke, there are perfectly satisfactory answers to all your questions, but I don't think you understand how little you can learn from them. Your questions are much more revealing about yourself than my answer would be about me. - "I meant them quite sincerely. - "Mr. Locke we can have a conversation, but only if it is not only about what you think is sincere, but also what I believe to be honest." - "Yes of course, but..." - "Now we can have an interview, you can ask me the same questions as before."

⁵ A expressão "outros mundos possíveis" foi cunhada por Eduardo Viveiros de Castro no artigo "O Nativo Relativo" (2002). Viveiros de Castro argumenta que ao invés de pensarmos em relações que se estabelecem a partir de uma cisão entre "eu" e o "outro" - posicionamentos antagônicos que, por exemplo, pautam as perguntas que David Locke faz ao xamã no filme de Antonioni, ser xamã e ter morado na França são experiências que não podem ser somadas, incongruentes na visão do documentarista – podemos ampliar as possibilidades de associações e relações a serem traçadas e descritas nas etnografias se entendemos que os outros vivem outros mundos tão possíveis quanto o nosso.

de ficção, interessa prestar atenção e descrever o que acontece quandoos cineastas passam um período com as pessoas, os lugares, os ecossistemas, os animais, os objetos, os ambientes, os eventos, as histórias e os personagens que filmam. Como são tocados, afetados, atravessados, transformados, confrontados pelos problemas que aparecem ao passarem o tempo de idealização, produção, realização, montagem, pós-produção, distribuição e divulgação de um filme de longa-metragem; enfim, com as questões que a realização dos filmes coloca para eles⁶. O que fica, ressoa, transborda do contato com esses outros mundos.

⁶ Realizar um filme de longa-metragem é um trabalho que leva tempo e requer um engajamento apaixonado e insistente da parte dos cineastas. Da ideia inicial à elaboração do projeto, pesquisa; da escrita de um roteiro à captação de recursos, escolha da equipe (e do elenco), produção, pré-produção, filmagem, montagem, finalização; percorrer festivais para divulgar o filme, distribuição, conversas com a imprensa, debates públicos e uma possível transmissão na televisão, passam-se alguns anos. Hoje no Brasil um filme pode levar entre dois a catorze anos para ser realizado, a média é três a cinco anos de engajamento. Portanto, quando um diretor escolhe realizar um projeto e um profissional escolhe participar de tal projeto, ambos sabem que vão passar um bom tempo convivendo com as questões colocadas, com os personagens, com as pessoas que representam esses personagens, com a equipe do filme, lugares, objetos, técnicas, etc.

INTRODUÇÃO

Cinco momentos permitem entrever as questões que se apresentaram durante essa pesquisa: (1) Uma expressão enunciada repetidas vezes por uma amiga: "É a Turma da Z/O", ou "Z/O Connection"⁷; (2) a constatação de que as produções cinematográficas, teatrais, musicais e artísticas, produções culturais localizadas na cidade de São Paulo colocam os realizadores frequentemente em contato com outros mundos possíveis; (3) um comentário sobre um texto de Michael Taussig, por Catherine Russel, no capítulo: "The Body as the Main Attraction", no livro *Experimental Ethnography* (1999) e as associações que surgiram durante a pesquisa de campo a partir de uma ideia de Taussig, de que as imagens guardam o contato daqueles que as filmam com aqueles que foram filmados; (4) um comentário de Andrea Tonacci em uma conversa com ele e Cristina Amaral na varanda de sua casa e produtora em um fim de tarde na Zona Oeste paulistana, no qual dizia que o filme *Serras da Desordem* também é resultado de uma busca para procurar entender as transformações que o humano está passando hoje. Essa colocação passou a ressoar mais forte a cada dia que me debatia com o material da pesquisa de campo e com os filmes analisados aqui, tanto quanto com os filmes que estreavam nas telas de cinema da cidade durante os anos de pesquisa. Finalmente, (5) a leitura de dois livros e um texto: *The Corporeal Image* (2006) do antropólogo David MacDougall e *Reassembling the Social* (2005) de Bruno Latour, e o texto, *Por uma definição dos processos tecnicamente mediados de associação* (2011) de Pedro Peixoto.

1

Depois de morar dez anos fora de São Paulo, voltei para a minha cidade natal, uma colega da faculdade de cinema, com quem mantivera contato durante estes anos, me acolheu de forma incondicional. Me levou para todos os lugares que frequentava, me indicou trabalhos, me apresentou pessoas que tornaram-se bons amigos.

Apesar de São Paulo ser uma metrópole, todas as vezes que saíamos

⁷ Z/O é a abreviação de Zona Oeste, para denominar a Zona Oeste da cidade de São Paulo. Como veremos mais à frente utilizamos este termo ao longo do texto para localizar os interlocutores desta pesquisa, mas sem confiná-los à Zona Oeste somente. Existem uma série de outras linhas de intersecção que caracterizam os interlocutores em questão e que serão apresentadas.

invariavelmente encontrávamos com amigos ou conhecidos, em bares ou restaurantes, no teatro, supermercado, ou nos cafés, salas de cinema, feiras de rua, clubes noturnos, estações do metrô (Vila Madalena, Sumaré, Consolação), parques, museus. Quando eu notava o fato de sempre esbarrarmos em alguém conhecido, para mim, sempre uma surpresa, ou quando depois de alguns minutos de conversa com um desconhecido rapidamente traçávamos associações que nos conectava a algum amigo em comum, a cada encontro inusitado, ela proclamava em alto e bom tom: - “É isso aí! É a turma da Z/O (Zona Oeste)!” , “É a Z/O *connection*” ou simplesmente: - “É a Z/O, é a Z/O!”. Esse enunciado me intrigava. Até que eu mesma passei a falar: “É a turma da Z/O”. No cinema, na fila da entrada de uma peça de teatro, bares, restaurantes, espetáculos de dança, caminhando em direção ao metrô, na feira de sábado na Rua Mourato Coelho, reuniões de trabalho, no ônibus, galerias de arte. Logo ficou claro que existia um espaço imaginado pelos interlocutores dessa pesquisa e geograficamente ancorado, a Zona Oeste paulistana (Z/O).

Foi somente anos mais tarde, quando estava fazendo pesquisa de campo, que perguntei para ela porque usava a expressão “turma da Z/O”. Ela me disse que uma amiga dela, usava esta expressão. Um dia, encontrei com a amiga em um bar, num encontro casual, e finalmente fui saciar a minha curiosidade. A princípio ela não sabia sobre o que eu estava falando, ficou um pouco confusa: -“Z/O!?” Eu expliquei e ela sem muito entusiasmo se lembrou que durante os dois anos que foi responsável por cobrir o mundo do *rap* e do *hip hop* para a *MTVBrasil*, usava esta expressão para localizar a região dos *rappers* e *MCs*. Eram os grupos da Zona Sul, da Z/O (Zona Oeste), da Z/N (Zona Norte) e da Z/L (Zona Leste)⁸.

Em uma conversa informal perguntei para um músico e produtor musical morador da Z/O, que toca junto com alguns *rappers* e *MCs* de São Paulo, se as Zonas da cidade eram um índice de diferenciação para os músicos da periferia. Ele escutou cuidadosamente a minha questão e disse que não eram. Um ano depois conheci um músico/antropólogo, que na época pesquisava os índices de diferenciação nas batalhas de *MCs* para o mestrado no departamento de antropologia da Universidade de São Paulo (USP), e ele referendou o que me disse o produtor musical, que as Zonas da

⁸ Ver matéria da revista online *Papo de Homem* que apresenta os principais músicos de cada região: <<http://papodehomem.com.br/emcidade-o-mestre-do-rap-freestyle/>> (Acesso em 2009).

cidade, Z/L, Z/O, Zona Sul, Z/N não são índices de diferenciação. No entanto, existem músicas nas quais os *rappers* comentam de onde estão falando, como por exemplo o clássico *Pânico na Zona Sul* do RacionaisMCs; e também não podemos esquecer do RZO (Rapaziada da Zona Oeste), grupo de Pirituba que reuniu nomes importantes do rap nacional como Sabotage, Sandrão, Helião, Negra Li entre outros músicos que depois seguiram separadamente, todos habitantes da Zona Oeste periférica da cidade de São Paulo. Além de inúmeras matérias em blogs e sites especializados nas quais os que escrevem citam de onde vem os *rappers* e *MCs* .

De qualquer forma para o que nos interessa aqui, minha colega, sem saber, deslocou uma expressão que uma amiga usava para designar os grupos de *hip hop* da Zona Oeste periférica da cidade de São Paulo, e passou a usar este termo para falar sobre um grupo de pessoas que concentram todas as suas atividades na Zona (centro) Oeste paulistana, não periférica, e que constitui o grupo com o qual me relacionei nestes últimos anos e sobre o qual discorro neste texto.

Mesmo os interlocutores dessa pesquisa que se mudaram para o centro da cidade, moram e frequentam a região central que está voltada para a Zona Oeste. E os que moram em outros bairros como Vila Mariana ou Paraíso, entre outros, acabam viajando frequentemente para a Zona Oeste a trabalho ou lazer.

Com o passar do tempo percebi que a Zona Oeste da cidade era um espaço imaginado que fazia sentido para outras pessoas. Em um jantar o namorado de uma amiga comentou que é um típico morador da Zona Oeste paulistana, uma vez que só circula nessa região da cidade desde a infância. Durante um show no SESC Pompéia uma desconhecida que morou alguns anos em Londres tenta traçar associações entre amigos que poderíamos ter em comum, uma vez que não nos encontramos na capital britânica, onde morei, e acaba por desenhar relações que se estendem da Z/O para as cidades de Londres, Nova Iorque, Paris e Barcelona (hoje tenho que acrescentar Berlim). Conhecidos que também moraram fora do país reconhecem a Z/O como o lugar para onde voltaram. Nos tempos da etnografia em múltiplos sítios, encontrei uma comunidade, que continua a fazer sentido mesmo para aqueles que estão distantes da cidade, um forte sentimento de pertencimento a um lugar que pauta uma série de associações e relações que escapam às fronteiras geográficas da Zona Oeste paulistana.

Foram as produções cinematográficas que me trouxeram para a Zona Oeste da cidade de São Paulo, onde me estabeleci nos últimos anos. Amigos e colegas da faculdade de cinema - que hoje trabalham profissionalmente na área - pessoas com as quais convivi intensamente nos anos anteriores à minha partida, moram nessa região da cidade. Ademais, as produtoras de cinema também estão localizadas ali e eu havia decidido manter o meu estilo de vida europeu, andar a pé pela cidade e usar o transporte público. Não foi difícil encontrar um apartamento para alugar, antes mesmo de me estabelecer na cidade, encontrei uma conhecida em Porto Alegre, durante o *Fórum Social Mundial*, que me ofereceu o seu apartamento na Rua Mourato Coelho, na Vila Madalena; ela estava se mudando para Brasília e não queria pagar a multa de rescisão do seu contrato de aluguel. Combinamos de eu ver o lugar dali a um mês, quando chegaria em São Paulo, e aceitei a proposta no dia mesmo em que pousei na cidade.

Logo nas primeiras semanas percebi que a vida social, as preocupações profissionais, enfim, o lugar onde as pessoas escolhiam colocar as suas intenções eram radicalmente estranhos para mim. Eu esperava reconhecer e compartilhar questões com os meus amigos, afinal eu estava “voltando para casa”, mas era confrontada por um estranhamento constante. A cena cultural da cidade de São Paulo havia se tornando o meu campo.

No mapa oficial da cidade, a Zona Oeste está subdividida em três subprefeituras, Pinheiros, Lapa, e Butantã. Estão incluídos os bairros Pinheiros (Na região de Pinheiros no mapa oficial engloba os bairros Vila Madalena, Vila Beatriz, Vila Ida), Alto de Pinheiros, Jardim Paulista e Itaim Bibi, Lapa (City Lapa), Barra Funda, Pompéia, Perdizes, Vila Leopoldina, Jaraguá e Jaguaré, Butantã, Morumbi, Rio Pequeno, Vila Sônia e Raposo Tavares. Os bairros periféricos Brasilândia, Freguesia do Ó, Perus e Pirituba, nos quais moram alguns do *rappers* e *MCs* que cunharam o termo *Z/O*, compõem a Zona Noroeste da cidade. Dos bairros que compõem a Zona Oeste “oficial”, Jaraguá, Jaguaré, Vila Sônia e Raposo Tavares são os menos frequentados pelos interlocutores dessa pesquisa; no entanto, com a alta no mercado imobiliário, a Zona Oeste imaginada se expandiu para esses bairros. Também preciso incluir aqui os bairros do centro da cidade que também fazem parte da Zona Oeste imaginada, os

bairros Higienópolis, Santa Cecília, Consolação, Bela Vista, Liberdade e os limites da fronteira com a região da República. Assim, *geográfico-imaginariamente* a Z/O corresponde geograficamente à Zona Centro-Oeste da cidade.

2

Ao assistir às produções culturais produzidas em São Paulo nas décadas de 1990 e 2000, fica evidente que as produções audiovisuais, teatrais, musicais e artísticas localizadas na cidade de São Paulo colocam os produtores/realizadores frequentemente em relação com *outros mundos possíveis*. Se existe uma comunidade delimitada, a Z/O paulistana, na qual estão situadas a vasta maioria das produções culturais da cidade, para não dizer do estado de São Paulo, durante a atual pesquisa ficou evidente que os nativos da Z/O estão interessados em conviver com outros mundos; uma comunidade que quer se relacionar com a diferença; curiosa, interessada. Uma comunidade pequena, fechada e endogâmica, que se confronta com a alteridade durante as produções nas quais trabalham, alguns exemplos mostram isso.

No âmbito das artes, o contato se efetiva seja em projetos propostos pelos artistas, seja em projetos para os quais são convidados. As residências promovidas pela Bienal de São Paulo de 2006, por exemplo, permitiram que a artista Marjetica Potrč passasse dois meses no Acre acompanhando as ações da Universidade da Floresta e realizasse um trabalho, proposto por ela, baseado nessa experiência. Suas assistentes, habitantes da Z/O, também ficaram imersas no cotidiano da Universidade e voltaram contando histórias sobre um estado que assumiu o compromisso com a preservação e com os povos da floresta.

Convidados para realizarem uma vídeo instalação para o segundo ato da ópera multimídia *Amazônia* produzida e realizada pela Bienal de Teatro e Música de Munique, ato no qual os índios Yanomamis compartilham sua visão de mundo, os artistas Gisela Motta e Leandro Lima, visitaram terras indígenas e foram informados por antropólogos e pensadores que trabalham com os Yanomamis há anos— inclusive o orientador desta tese — para que vislumbrassem o mundo outro dos índios e montassem a instalação. Proposta inédita, pois assumiram um compromisso com o conhecimento indígena e com

a integridade nas relações de alteridade. Também estiveram em Munique e acompanharam o processo de criação e realização de uma ópera em uma instituição consolidada do gênero, experiência que também efetiva uma relação de alteridade.

No âmbito da música o contato acontece em duas instâncias: em oficinas ministradas nas periferias, ou em Organizações NãoGovernamentais; e nas relações que se estabelecem entre músicos e produtores da Z/O com músicos da periferia. Se no passado o samba era o grande mobilizador dessas relações, hoje o *rap* e o *hiphop* produzido na periferia de São Paulo também ganharam espaço⁹. E apesar de não ter acompanhado os projetos dedicados à música, é de extrema relevância mencioná-los aqui, já que nos últimos cinco anos tem ocorrido uma profusão de documentários sobre música no Brasil. A grande maioria dos filmes versa sobre personagens importantes da história da música brasileira, Cartola, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Wilson Simonal, Arnaldo Batista, entre outros. Ou sobre escolas de samba e a comunidade a sua volta e os projetos de instituições NãoGovernamentais ancorados na música¹⁰.

Nos projetos de teatro acompanhados durante a atual pesquisa, a relação aqui estudada se deu de três maneiras diversas mas com o mesmo intuito: se colocar em contato com situações de alteridade extrema, sob o risco do contato, para a partir da experiência (sempre somada a referências anteriores dos grupos) produzirem seus trabalhos. Para montar a peça *BR3* (Brasilândia, Brasília e Brasília), o grupo Teatro da Vertigem e convidados viajaram para Brasília e para o Acre (Brasília), encontraram lideranças populares, frequentaram cerimônias religiosas, visitaram uma tribo indígena e passaram tempo nas ruas de Brasília, na fronteira entre o Brasil e a Bolívia, para realizarem a pesquisa que informou o corpo da peça. Também ministraram oficinas semanais na favela da Brasilândia, periferia de São Paulo, durante um semestre em 2004. Oficinas de atuação para teatro, música, maquiagem, figurino, direção e trabalhos corporais, como uma forma de se aproximarem da comunidade.

Para montar a peça *Misere Bandalha* a Bendita Trupe convidou líderes

⁹ Um exemplo é o selo Instituto, criado por músicos e produtores culturais da Z/O, que estabelecem relações de parceria com grupos da periferia paulistana.

¹⁰ É importante ressaltar aqui que quando pensamos no contato com *outros mundos possíveis*, não estamos nos limitando ao mundo das minorias, dos pobres e destituídos. A questão é que ao longo da pesquisa a grande maioria dos projetos estava voltada para essa experiência. No quarto capítulo analisamos um filme que além do contato com o povo haitino também colocou os realizadores em contato com as ações da MINUSTAH coordenada pelo exército brasileiro. No entanto, não nos deparamos com muitos projetos que pusessem os habitantes da Z/O em contato com pessoas que apresentassem problemas diferentes dos seus.

comunitários, jovens escritores, sociólogos, diretores de ONGs de comunidades periféricas para conversar e realizou oficinas com jovens da periferia para entender a realidade e os modos da violência nas favelas. Ainda elaborou um projeto para ampliar o público da peça, comumente frequentada por moradores da Z/O, via escolas e centro comunitários da periferia de São Paulo. No hall do teatro, após as apresentações, podíamos ouvir os comentários dos jovens sobre o quão fidedigno era a representação dos trejeitos da malandragem pelos atores da companhia.

Finalmente, a partir de cantos de populações indígenas que se referem à morte, a Cia. Livre ingressou no imaginário ameríndio na peça *Vem Vai, O Caminho dos Mortos*. Foram os textos traduzidos para o português pelo antropólogo Pedro Cesarino, que colaborou com a elaboração da peça, que possibilitaram que a Cia. abandonasse a narrativa ocidental e fosse ao encontro de uma outra maneira de vivenciar a morte. Também organizaram debates com pesquisadores e intelectuais e um curso com o antropólogo Pedro Cesarino sobre os cantos que inspiraram a peça.

Assim, nas produções audiovisuais aqui abordadas as experiências de contato são múltiplas. Descrevo algumas situações abaixo.

O ator Matheus Nachtergaele estava em um vilarejo no interior da Paraíba para filmar a série de televisão *O Alto da Compadecida*, quando presenciou uma festa na qual as pessoas do local veneravam o vestido rasgado de uma criança morta. Na época, Nachtergaele ficou "chocadíssimo", como declarou em uma entrevista que deu para a revista *Continuum*. Quando percebeu que aquela comunidade atribuía poderes milagrosos aos farrapos de um vestido, único vestígio encontrado de uma garota desaparecida na região, Nachtergaele reagiu com raiva: – "Que bobagem! Foi o que pensei". A irritação cedeu, mas ele seguiu perplexo com "a capacidade infinita de dar sentido ao que não tem sentido", e passou a ver na cerimônia paraibana um similar da "trajetória do homem". É esse fio temático – a produção de sentido para a vida cotidiana vista como um rito de fé – que dá corpo às histórias de *A Festa da Menina Morta*. Nachtergaele decidiu filmar a cerimônia laico-religiosa, misto de forró e celebração de fé, no interior da Paraíba.

Durante quatro meses, o ator Caio Blat morou na favela do Vidigal para selecionar atores da comunidade para o elenco da peça *Êxtase*, escrita por Walcyr Carrasco e dirigida por ele. Anos mais tarde, morando na Av. Paulista, em São Paulo,

mudou-se para o Capão Redondo, na zona sul da cidade, por três meses, para preparar-se para o filme *Bróder* de Jefferson De. Depois da experiência, ele comentou:

Sempre admirei a cultura negra, queria ser um deles. Li o roteiro e fiquei alucinado por colocar um branco vivendo sob a perspectiva dos negros, me excita falar sobre a periferia.¹¹

A atuação de Blat no filme foi elogiada pela verossimilhança com que assimilou os trejeitos dos jovens do bairro, como se tivesse crescido ali.

Já a assistente de direção de arte do filme não compartilhou das mesmas experiências que Blat. Em uma festa durante as filmagens de *Bróder*, que aconteceu numa casa de vila em Pinheiros, na Zona Oeste paulistana, ela comentou que o tempo que passava no Capão Redondo só dava para ver um pouco como é a vida lá; não se sentiu imersa na cultura negra como Blat. Estava ocupada com a produção e passava parte do tempo dirigindo da Zona Sul para a Z/O. Segundo o seu relato, a distância da favela para a Zona Oeste dificultava a produção e o trabalho durante as filmagens, e impossibilitava que se relacionasse com o cotidiano da vida no bairro periférico.

Um produtor ministrou uma oficina profissionalizante sobre a realização de *making-off* de filme na periferia de São Paulo organizada pela Kinoforum, produtora de cinema situada em Pinheiros. No final convidou uma aluna que se destacou durante as aulas para trabalhar para ele em sua produtora, também no bairro de Pinheiros. Depois de um ano decidiu mandá-la embora. Durante esse ano, explicou o trabalho que ela deveria desempenhar diversas vezes, mas se deu conta que eles não partilhavam de um mesmo conjunto de significados. Ele dizia uma coisa, ela entendia outra completamente diferente, ou não entendia nada do que ele falava, nem ao menos o suficiente para perguntar ou contestar. Colocou-a para exercer funções diferentes, mas não fazia diferença. Segundo ele, não era uma questão pessoal, mas sim cultural, de formação. No começo ele achava que ela precisava de tempo para aprender, mas depois passou a se perguntar se havia uma base comum que permitisse estabelecer

¹¹ Disponível em: 2009
<http://odia.terra.com.br/cultura/htm/caio_blat_conta_ter_sido_humilhado_164426.asp>

uma relação de aprendizado e entendimento; eles não compartilhavam os mesmos problemas e ela não entendia porque ele dava tanta importância a certos detalhes que para ela não faziam sentido algum, discutiram sobre isso algumas vezes. Comentou também que quando compartilhava essa experiência com colegas de profissão e amigos, era duramente criticado, taxado de preconceituoso. Quando conversamos estava claro que ele havia dedicado muito tempo a uma solução da dificuldade que enfrentou de se relacionar profissionalmente com sua ex-aluna. Como sua produtora realiza programas para a televisão, o ritmo da produção é sempre acelerado, o que não permitiu que ele a mantivesse na sua equipe.

Em um debate promovido pela Kinoforum, em 2004, sobre oficinas de vídeo ministradas na cidade de São Paulo, Ralph Friedericks, que ministrou a oficina “Um Olhar Sobre São Paulo” para adolescentes da classe média paulistana nas Oficinas Oswald de Andrade, comentou que apesar da total liberdade de escolha de temas, os alunos da oficina não se interessaram em retratar sua própria realidade e experiência na cidade de São Paulo. Existia entre eles a vontade de usar a realização do vídeo para entrar em contato com uma realidade que eles percebiam como distante; os alunos decidiram realizar um documentário sobre um gari. Segundo Friedericks a intenção dos alunos era revelar uma humanidade comum a partir de uma percepção do aparato técnico-estético como mediador, facilitador, provocador da possibilidade do acesso a realidades distantes. Quando assistiram ao filme concluíram que além de não conseguirem se aproximar do personagem, o vídeo finalizado representava claramente o abismo entre eles e o sujeito do filme.

O diretor Paulo Morelli, entrou pela primeira vez em uma favela para rodar um episódio da série *Cidade dos Homens*, e retornou para filmar o longa metragem que encerrou a série da TV Globo. Em uma entrevista cedida a Marcelo Tas para o site UOL, o diretor comentou:

... eu nunca havia entrado em uma favela antes de começar a fazer a série. Não entendia aquele mundo das periferias, das favelas. Eu percebi que as pessoas são muito abertas, encantadoras, têm outra relação humana diferente das classes mais altas. E passei a admirar estas pessoas. Por outro lado existe um mundo dos traficantes, é outra lógica. Tinha que atravessar a

boca para chegar na locação, pedir licença na verdade. A nossa relação era com a associação de moradores Chapéu Mangueira, que fica em um lugar privilegiado, com uma vista incrível. O visual foi da favela do Vidigal.

Ainda na entrevista para Tas ele complementou:

Teve [sic] alguns momentos complicados no primeiro episódio. Estávamos filmando no morro da Dona Marta. Começou um tiroteio, perguntamos e disseram que eles estavam testando as armas. Mas de repente começou outro tiroteio e a aparecer policiais. Apareceu uma pessoa correndo que entrou na casa em que estávamos e os policiais começaram a atirar lá. Os atores estavam maquiados para a cena de tiros. Mas correu bem, saímos de lá e nunca mais voltei naquele lugar.

Nos exemplos brevemente citados aqui, notamos que as produções audiovisuais colocam os cineastas em relação com *outros mundos possíveis*. É o caso de diversos filmes produzidos em São Paulo, nos últimos quinze anos; para citar alguns: *Matadores*, 1993; *Domésticas*, 1999; *Cronicamente Inviável*, 2000; *Cidade de Deus*, 2002 (São Paulo/ Rio de Janeiro); *O Invasor*, 2002; *Carandiru*, 2003; *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, 2003; *De Passagem*, 2003; *Do Outro Lado do Rio*, 2004; *Contra Todos*, 2004; *500 Almas*, 2004; *Quanto Vale ou é Por Quilo?*, 2005; *O dia em que o Brasil Esteve Aqui*, 2005; *Serras da Desordem*, 2006; *Antonia*, 2006; *Bexiga/Samba*, 2006; *Elevado 3.5*, 2006; *Jardim Ângela*, 2006; *No Traço do Invisível*, 2007; *Construção*, 2007; *Batalha – A Guerra do Vinil*, 2007; *Bróder*, 2010; *O Samba que Mora em Mim*, 2010. No Rio de Janeiro: *Central do Brasil*, 1998; *Ônibus 174*, 2004; *Como Dois Irmãos*, 2005; *Estamira*, 2006; *Santiago*, 2007; *É Proibido Proibir*, 2007; *Tropa de Elite*, 2007; *Tropa de Elite 2*; 2010. Todos, de formas diferentes, promoveram um mergulho em realidades diferentes das vividas pelos integrantes das produções.

Caio Blat foi bem recebido tanto na favela do Vidigal no Rio de Janeiro, quanto no bairro periférico na Zona Sul paulistana, Capão Redondo. Passou a conviver diariamente com as comunidades para compor seus personagens, as relações que

estabeleceu foram mediadas por um projeto anterior, um roteiro, um personagem previamente descrito, pensado, um branco que vive em uma comunidade majoritariamente negra, um branco que cresceu no meio da *cultura Black*, como coloca Blat, nas favelas paulistanas. Paulo Morelli enalteceu a abertura das pessoas da favela e a diferença das relações humanas, subentendido como relações menos conflituosas, mais generosas, harmoniosas e repudiou a situação conflituosa que a existência do tráfico produz. Nachtergaele, incomodado pelo ritual laico-religioso, encontrou uma forma de pacificar o seu incomodo ao recorrer a uma narrativa de uma humanidade comum, sobre a “trajetória do homem” e sua “capacidade de dar sentido ao que não tem sentido”, sua capacidade de produção de sentido na vida cotidiana. Em um movimento de aproximação pelas semelhanças M. se deparou com a impossibilidade de estabelecer uma relação de trabalho com sua ex-aluna que cresceu na periferia da cidade de São Paulo e assumiu que a maneira como as produções audiovisuais estão estruturadas, exigindo rapidez, produtividade, eficiência, não tinha espaço para acolher a distância de significados que os separavam¹². Finalmente, os jovens da classe média que frequentaram o curso de produção de documentário nas *Oficinas Oswald de Andrade*, procuraram a mediação do aparato técnico-estético audiovisual para, ao se aproximarem do que estava distante deles, revelarem uma humanidade comum, projeto que, segundo a autoavaliação, não se efetivou.

A partir desses exemplos podemos começar a desenhar algumas repetições que terão ressonância ao longo do texto. Todos tiveram a possibilidade de conviver com pessoas que colocam problemas diferentes dos seus porque estavam envolvidos profissionalmente em produções audiovisuais. Enalteceram o fato de terem sido bem recebidos, acolhidos pelas pessoas das comunidades nas quais trabalharam, inclusive pelos traficantes que autorizaram a realização das filmagens. Valorizaram a abertura, acessibilidade, a docilidade. Expressaram a dificuldade de se depararem com relações conflituosas, ou situações que não entenderam ao se depararem com a diferença.

¹² Uma das questões mais discutidas nos encontros promovidos pelas Oficinas Kinoforum era a dificuldade dos grupos periféricos de se inscreverem nos programas de auxílio à produção cultural e nas leis de incentivo, pela dificuldade de entendimento do texto dos editais e de formulação dos projetos nos termos exigidos. No ano de 2005, grupos que haviam sido agraciados pelo PAC receberam auxílio de Moira Toledo, produtora da Kinoforum que se dedicou com afinco a ajudar os grupos, mas reconhecia a necessidade e a dificuldade de tomarem a frente dos próprios projetos.

Em 2004, estabelecida novamente em São Paulo, preparava, à pedido de colegas documentaristas, um curso de introdução à antropologia pautado por referências audiovisuais, quando me deparei com um comentário sobre um texto de Michael Taussig. Ao investigar o olhar dos fotógrafos e o posicionamento dos sujeitos filmados diante das câmeras nos filmes do "cinema of attractions" realizados no começo do século XX, a escritora e professora de cinema Catherine Russell (1999), comenta a ideia de Michael Taussig que a imagem – fotográfica e cinematográfica – tecnicamente reproduzida, guarda o contato dos que filmam com a pessoa, objeto, lugar, ou cena filmada.

Segundo Russel, Taussig, ao desenvolver a noção de inconsciente óptico, cunhada por Walter Benjamin, no contexto da antropologia, argumenta que a imagem reproduzida mecanicamente retém a relação tátil, sensorial, sensual, entre os corpos daqueles que registram a imagem e daqueles que estão diante da máquina de imagem, que compartilharam de um mesmo campo de visão em um determinado momento. Essa relação é constitutiva da imagem em si, tanto quanto o fato dela ser uma cópia produzida e reproduzida por um aparato mecânico. Portanto a imagem guarda uma qualidade tátil, palpável da presença do realizador diante de outro mundo possível, e da relação que estabelecem com o que filmam, seja uma pessoa, um grupo, um acontecimento, um objeto, um lugar.

Como estava preocupada com o contato dos produtores culturais paulistanos com o universo que escolhem retratar na elaboração formal de seus filmes, a ideia de Taussig de que a imagem guarda o contato dos cineastas com os sujeitos, lugares e espaços filmados ressoou fortemente. Voltei para o texto do antropólogo (1994), citado por Russel, "Physiomic Aspects of Visual Worlds", no qual fica claro que ele quer atualizar o potencial revolucionário das imagens mecanicamente reproduzidas proposto por Benjamin. Taussig clama pela dupla perturbação eminente na qualidade mimética dessas imagens ainda hoje, tanto pela possibilidade técnica de imitar ou copiar o mundo, quanto por nos colocar diante de um outro mundo possível, em contato com aquele ou aquilo que foi retratado pelo fotógrafo ou pelo cineasta. Ele comenta:

Se apropriar de alguma coisa pela semelhança. Aqui está o que é crucial sobre a ressurgência da faculdade mimética, quer dizer, a noção bi-facetada de mimese que está envolvida – de um lado, uma cópia ou uma imitação e de outro, uma conexão palpável, sensual, entre os corpos do perceptor e do percebido. Física elementar e fisiologia podem nos ensinar que essas duas ferramentas, a cópia e o contato são passos do mesmo processo, que um raio de luz, por exemplo, move do sol nascente até o olho humano onde faz contato com a retina e cones para formar, pelos circuitos do sistema nervoso central, uma cópia (culturalmente afinada) do nascer do sol. Nessa linha de pensamento, contato e cópia se fundem um no outro para tornarem-se virtualmente idênticos, momentos diferentes do processo de sentir; ver alguma coisa, ou escutar alguma coisa é estar em contato com aquela coisa.¹³

(Taussig em Taylor (ed.), 1994:206¹⁴)

Quando li a proposição de Taussig, estava escrevendo a proposta de pesquisa para ingressar no doutorado, mas na época fiquei preocupada com as implicações teóricas do argumento do antropólogo, que, como ele mesmo coloca, faz uma leitura idiossincrática dos textos de Benjamin e em um determinado momento aproxima a noção de aura proposta por Benjamin ao fetiche da mercadoria descrito por Karl Marx. Ou seja, qualquer comentário sobre o seu argumento requereria uma análise profunda dessas noções tão caras para esses pensadores, em um texto com uma preocupação teórica, que não é o caso aqui. Aqui nos interessa entender como os realizadores se relacionam com o potencial mimético do cinema, ou ainda, o que nos dá acesso ao que fica do contato com outros mundos possíveis nas imagens que produzem.

¹³ "To get hold of something by means of its likeness. Here is what is crucial in the resurgence of the mimetic faculty, namely, the two-layered notion of mimesis that is involved - on the one hand a copying or imitation and, on the other, a palpable, sensuous, connection between the very body of the perceiver and the perceived. Elementary physics and physiology might instruct that these two features of copy and contact are steps in the same process, that a ray of light, for example, moves from the rising sun into the human eye where it makes contact with the retinal rods and cones to form, via the circuits of the central nervous system, a (culturally attuned) copy of the rising sun. On this line of reasoning contact and copy merge with each other to become virtually identical, different moments of the one process of sensing; seeing something or hearing something is to be in contact with that something."

¹⁴ As traduções das citações são todas minhas, coloco o texto original em uma nota.

No entanto, devemos atentar para alguns problemas colocados por Taussig. Primeiro, para o antropólogo, nós acabamos por apaziguar a qualidade perturbadora das imagens. Na citação acima, para desvelar o potencial perturbador dessas imagens, ele faz uma analogia do processo fisiológico que explica a visão - como as formas e as cores são constituídas no cérebro, com as imagens reproduzidas pelas máquinas, sugerindo que somos afetados pelas imagens miméticas, como também nos afetamos pelo que presenciamos, ambos os processos nos colocam em contato com alguma coisa. Ele comenta:

Questionar sobre a mimese é ficar cedo ou tarde embrenhado em teias grudentas de cópia e contato, imagem e envolvimento corpóreo do perceptor na imagem, complexidade que nós facilmente descartamos como não-misteriosa com a facilidade que empregamos os termos como identificação, representação, expressão, e assim por diante – termos que simultaneamente dependem e apagam tudo o que é poderoso e obscuro nas redes de associações conjuradas pela noção do mimético¹⁵.

(Taussig em Taylor (ed.), 1994: 207)

E assim nos convida a pensar a ressonância do contato físico do cineasta com o que filma, no contato do corpo do espectador com a imagem mimética, sem recorrer aos conceitos – identificação, representação, expressão – que extinguem o mistério, uma reflexão que acolha as teias de associações possíveis a partir do contato com as imagens; o que sobra, reverbera, perturba.

Taussig argumenta que para Benjamin o contato não trata de restaurar a presença da aura, da relação de contato-sensualidade com a obra de arte, mas abre para algo novo, para novas associações sobre a realidade. Nesse sentido, Laymert Garcia dos Santos comenta que para Benjamin as imagens reproduzidas pelas máquinas miméticas eram instrumentos de acesso ao mundo material, não mais ao

¹⁵ “To ponder mimesis is to become sooner or later caught, (...), in sticky webs of copy and contact, image and bodily involvement of the perceiver in the image, a complexity we too easily elide as non-mysterious with our facile use of the terms such as identification, representation, expression, and so forth - terms which simultaneously depend upon and erase all that is powerful and obscure in the network of associations conjured by the notion of the mimetic.”

culto de uma realidade transcendente. A partir das imagens tecnicamente reproduzidas, "ganha-se acesso a um outro mundo que paradoxalmente é o nosso próprio mundo." (2003:155). A cópia e o contato são indissociáveis, as imagens reproduzidas tecnicamente nos colocam em contato com o mundo material que as produziu. Para Taussig as máquinas miméticas têm a capacidade de extravasar o impacto sensorial do contato, não acobertá-lo, abrindo para o impacto corpóreo da imagem. E é nesse impacto do contato com outro mundo possível que está o potencial perturbador das imagens reproduzidas tecnicamente.

Ficamos com a ideia de que as imagens cinematográficas guardam o contato dos que filmam com os sujeitos, objetos e lugares que filmam, sem nos preocuparmos em nos engajar com os malabarismos teóricos de Michael Taussig. Também preocupada com essas questões, Russel argumenta que os corpos que aparecem na tela precedem e excedem a imagem que assistimos, para ela o que podemos mapear a partir de imagens é o ponto de vista dos realizadores e sua relação com os sujeitos retratados, ancorada no preceito que a imagem guarda uma qualidade tátil, palpável da presença do realizador diante de outro mundo possível, e da relação que estabelecem com o que filmam. Nosso compromisso aqui é desvelar o potencial perturbador das imagens que seguem.

4

O que esses corpos significam para nós, e como eles estão conectados aos nossos corpos, tem sido uma questão fascinante desde a invenção do cinema, mas frequentemente a perturbação que criam é desviada pelos caminhos da estética, da psicanálise, ou da teoria política. É importante reclamar essa perturbação se nós não quisermos reduzir filmes a signos, símbolos, e outros sentidos domesticados. Alguns filmes não nos permitem fazer isso¹⁶.

¹⁶ "What these bodies mean to us, and how they are linked to our own bodies, has been a matter of fascination since the invention of film, but all too often the disturbances they create become sidetracked in the byways of aesthetic, psychoanalytic, and political theory. It is important to reclaim this disturbance if we are not to reduce films to signs, symbols, and other domesticated meanings. Some films do not allow us to do so." (MacDougall, 2006:13-14).

(MacDougall, 2006:13-14)

Como Michael Taussig e Catherine Russel, David MacDougall (2006) nos convida a potencializar o impacto da presença dos corpos na tela e a relação corpórea do observador, do fotógrafo, do cineasta com o que filma. O antropólogo, indica caminhos para investigarmos as referências e as escolhas feitas pelos cineastas sem nos desviarmos pelo caminho da teoria estética, da psicanálise, ou da teoria política, atentando para o que nos informa sobre a relação do diretor e sua equipe com o assunto filmado, sejam essas relações intelectuais, físicas ou emocionais. Ele escreve:

Para o antropólogo visual, as respostas são freqüentemente encontradas em uma abordagem performática ao invés de expositória, ou exegetica. Os melhores filmes tocam em experiências nos limites externos da análise verbal, envolvendo um material que Gilles Deleuze chamou de “non-language-material” (“não-linguagem-material”) – “um material que não é formado lingüisticamente mesmo não sendo amorfo e sendo formado semioticamente, esteticamente e pragmaticamente.” No coração de uma certa impaciência com a antropologia visual, pode estar concepções equivocadas sobre cinema que surgiram a partir dos hábitos da escrita antropológica e da semiótica – um desejo de vestir as imagens com as propriedades da linguagem ao invés de reconhecer nelas as propriedades materiais acessíveis à consciência. Imagens visíveis como Deleuze enfatiza, não são equivalentes a elocuições; antes de serem transformadas pela linguagem, elas devem ser aceitas materialmente, por elas mesmas¹⁷.

(MacDougall, 2006: 259)

¹⁷ “For the visual anthropologist, the answers are often found in a performative approach rather than a expository or exegetical one. The best films touch on experiences at the outer limits of verbal analysis, involving material that Gilles Deleuze has called “non-language-material” – “a material not formed linguistically even though it is not amorphous and is formed semiotically, aesthetically and pragmatically.” At the heart of a certain impatience with visual anthropology, may lie misconceptions about film that have speed over from the habits of anthropological writing and semiotic film theory – a desire to clothe images with the properties of language rather than recognizing in them the more material properties accessible to consciousness. Visible images, as Deleuze stresses, are not equivalent to utterances; before they can be transformed by language, they must be accepted materially in themselves.” (MacDougall, 2006: 259)

Como nossa intenção aqui é escrever uma etnografia baseada principalmente em três filmes, mas cujo objetivo é descrever as afecções e as relações que os cineastas estabelecem com o que filmam, escolhemos investigar atentamente a proposição de David MacDougall em seu livro *The Corporeal Image* (2006) para podermos potencializar “as propriedades materiais acessíveis à consciência” na descrição das imagens assistidas durante a pesquisa de campo.

MacDougall aponta para elementos aos quais podemos atentar a fim de aprender sobre as intenções dos realizadores e sobre a qualidade material das imagens: (1) a estrutura narrativa¹⁸ – por replicar histórias culturalmente familiares que encontraram aceitação como uma representação válida da vida; sua natureza fechada implica uma construção moral do mundo; (2) a fotografia, os níveis de proximidade da câmera e de posicionamento em relação aos sujeitos – se a câmera responde aos acontecimentos que desenrolam, se interage, se constrói a partir de fragmentos e referências; (3) a análise do movimento interno das tomadas, 4) a existência de mudanças de pontos de vista a partir dos quais somos apresentados para a narrativa, (5) a articulação entre o material captado e a montagem, e finalmente, (6) o questionamento de como o filme em questão trata a experiência além da articulação verbal.

Para o antropólogo não existem imagens feitas sem intenção. Imagens são inerentemente reflexivas, elas se referem de volta a quem as filmou. Cada cena sucessiva localiza o realizador em relação aos sujeitos, sendo os filmes uma forma de olhar antes de serem uma forma de representar ou comunicar. Ele escreve:

Se olhar implica uma forma passiva de visão que escaneia um tema, um sujeito, ou o preserva em algum senso impessoal, ver implica uma atividade mais intencional, uma busca por um investimento de sentido. Ver com uma câmera é olhar com um propósito e deixar um traço desse processo nas imagens resultantes¹⁹.(MacDougall, 2006:242)

¹⁸ “One of the ways in which films overcome their potentially indeterminate view of objects and people is through their narrative structures. As Hayden White has pointed out, the closure of narrative implies a moral construction of the world and an ultimate passage from one moral order to another.” (IBID.:53)

¹⁹ “If seeing implies a passive form of vision that scans a subject or preserves it in some impersonal sense, looking implies a more selective intentional activity, a search for an investment of meaning. To look with a

MacDougall está interessado na dimensão estética da experiência humana, o compartilhar de uma forte experiência estética como um princípio unificador, que podemos observar nas imagens resultantes dos filmes. Para ele, o conhecimento visual, como os conhecimentos sensoriais são uma das formas primeiras de compreender a experiência de outras pessoas. E filmes são um material revelador de experiências estéticas compartilhadas. Ao mesmo tempo, filmar requer se colocar em um estado de atenção e percepção alargadas, arriscar abandonar algo de si mesmo e se defrontar com o medo de abandonar o pensamento conceitual, se abrir para a presença de outro mundo possível. Nossa intenção é acompanhar o traço desse processo nas imagens dos filmes e no cotidiano dos cineastas na Z/O paulistana.

No livro *Reassembling the Social* (2005), Bruno Latour propõe exercícios de descrição das ações associantes em um campo observado, a ANT, *Actor-Network Theory*, traçando associações, acolhendo humanos e não-humanos como agentes. Um exercício necessário quando se pesquisa “em casa”, para não cairmos em certas categorias ontológicas, cuidando para não projetar velhas análises da superestrutura social nas relações estudadas, para descrevê-las tal como se apresentam para nós. Latour propõem um método de pesquisa que foi de grande valia para esse texto, um instrumento, que nos permitiu reconhecer a coleção de relações que constituem a produção dos filmes que assistimos nas telas de cinema em São Paulo e escolher entre as infinitas redes de relações sociais, as redes de relações a serem seguidas e as conexões a serem traçadas. Como coloca Pedro Ferreira (2011) em um artigo recente, “encontrar o que há de novo no novo e não o que há de velho no novo”, “aprendendo a pensar *junto* com esses processos, a fazer, da própria produção de conhecimento sobre os processos de associação, um processo de associação ela mesma”²⁰. Investigar a maneira pela qual as relações são constituídas e como as relações constituem as pessoas.

camera is to look with some purpose and leave a trace of that process in the resulting images.” (MacDougall, 2006:242)

²⁰ Pedro Ferreira comenta em seu texto que grande parte dos trabalhos baseados em Latour procura abrir “caixas-pretas” e descrever redes de relações que as constituem, mas que o próprio Latour coloca que o caminho inverso também é possível, ou seja, acompanhar ações associantes como método para produção de conhecimento junto com os interlocutores.

Escolhemos redes de relações enfocando uma forma de interação das elites com as classes populares, que qualificamos como *contato*, uma forma de traçar as experiências das elites em se relacionar com pessoas de outros perfis sócio econômicos. Também uma forma de “converter nossa sociedade em objeto de estranhamento”, passível de observação como propõe Latour.

Levando em consideração as colocações de Latour, propomos um experimento, acompanhar redes de associações que perambulam entre os filmes que analisamos e que seguem para fora deles, acompanhando as associações e relações que nos levaram para o campo²¹ e talvez de volta para os filmes. Para tal, primeiro fizemos um exercício de descrição dos agentes nos filmes contando com os preceitos traçados por David MacDougall²², em seguida, nos detendo na presença dos corpos, como propõem Maichael Taussig, Catherine Russel e MacDougall, atentando para as qualidades materiais das imagens e dos sons, descrevendo-os de forma a potencializar suas presenças e ao mesmo tempo mapeando as ações associantes. Associando-os a outros agentes, tecendo uma rede de relações que por algum instante ignora qualquer distinção entre campo e filme, experiência vivida e representação. Voltamos para os cadernos de campo e rapidamente outras associações se estabeleceram, e nos levaram de volta aos filmes, desta vez com alguns problemas específicos em mente, e textos teóricos como companhia, o que mais uma vez nos levou de volta ao campo, e fomos então conversar com alguns interlocutores.

A preocupação não foi realizar uma análise formal ou narrativa dos filmes, não existe uma estrutura analítica a priori – como também não existe separação entre filme e campo a priori²³. Ademais, ao escolher três filmes para constituir o corpo deste texto,

²¹ A pesquisa de campo envolveu a prática sistemática de assistir filmes paulistanos que estreavam nos cinemas, mas também uma pesquisa com filmes que não chegavam às grandes telas, a leitura dos jornais periódicos que circulam na cidade, revistas, blogs, biografias e ensaios; a participação observante em debates, sets de filmagem, ilhas de edição, almoços, jantares e festas, visitas, grupos de estudos, seminários, idas ao teatro, ao cinema e exposições, shows, mesas de bar e algumas conversas. Uma imersão no circuito cultural da cidade de São Paulo durante o ano de 2008, que continuou, de forma intermitente, nos anos de 2009 e 2010.

²²(1) descrição da estrutura narrativa – por replicar histórias culturalmente familiares que encontraram aceitação como uma representação válida da vida; (2) da fotografia; (3) dos níveis de proximidade da câmera e de posicionamento em relação aos sujeitos – se a câmera responde aos acontecimentos que desenrolam, se interage, se constrói a partir de fragmentos e referências; (4) da análise do movimento interno das tomadas; (5) da existência de mudanças de pontos de vista a partir dos quais somos apresentados para a narrativa; (6) da articulação entre o material captado e a montagem; e, finalmente,(7) do questionamento de como o filme em questão trata a experiência além da articulação verbal.

foi inevitável que eles passassem a produzir uma série de outras associações por estarem aproximados aqui. As trilhas associativas que se repetiram acabaram desenhando a trajetória que seguimos.

Quando acessamos atentamente os três filmes, notamos que todos estavam, de maneiras diferentes, tecendo uma trama que se encontrava na questão da aceleração da representação e da vida possibilitada não somente pelo aparato técnico-estético do cinema, mas por outros agentes – como veremos ao longo do texto. E como observamos, as relações estabelecidas e restabelecidas ao longo das filmagens depois eram necessariamente mediadas, não somente pelo aparato técnico do cinema, mas também estético-narrativo. Se ao longo da pesquisa nos afastamos da questão teórica que nos interessava a priori – a mediação dos aparatos técnicos, das máquinas de som e de imagem nas relações dos interlocutores com *outros mundos possíveis*– para valorizar o que os interlocutores estavam dizendo, ao escrever o texto presente nos demos conta de que também devíamos atentar para o que estavam fazendo, pois, como veremos, o aparato técnico-estético do cinema orienta as associações passíveis de acontecerem durante as produções dos filmes, desenha um caminho, mas que se mantém aberto dependendo dos desdobramentos relacionais ao longo do processo.

O artigo de Pedro Peixoto Ferreira, “Por uma Definição dos Processos Tecnicamente Mediados de Associação”(2010) nos ajudou, ao final da escrita do texto, a direcionar um caminho que já estava desenhado ao atender a proposta de Bruno Latour (2005), e teorizar sobre “os processos de associação que têm, entre seus associantes, esses agentes específicos: os objetos técnicos.”(2010:70).

Segundo Ferreira, Latour propõem que ao descrevermos redes de associações, realizemos um exercício de definição de humanos e não-humanos – nos relatos e vivências dos interlocutores –, suas propriedades e suas relações, suas competências e seus agrupamentos. Descrevermos assim as relações mensuráveis das máquinas, qual a função que se espera delas, e atentarmos para o que supera ou frustra essas expectativas, para a autonomia relativa frente à ação individual de cada associante em um processo de associação que visa a reiteração e propagação da associação para alcançar certos fins.

²³ Para pensar os filmes contamos também com a leitura profunda dos livros *Sertão Mar e Alegoria do Subdesenvolvimento*, ambos de Ismail Xavier, e *Cineastas, Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet,.

Quando parei para rever e reler relatos que descrevi ao longo da pesquisa de campo, e estando ao longo da escrita do texto ainda imersa no campo, entendi que uma série de qualidades dos sons e das imagens, e mesmo narrativas, nos filmes eram atribuídas pelos realizadores à técnica, a qualidades dos objetos técnicos que potencialmente permitem isso ou aquilo. Filmes que quebram, para citar um exemplo, o potencial de verossimilhança do aparato técnico do cinema estariam, para boa parte dos interlocutores desta pesquisa, burlando uma “natureza tecno-estética” dos objetos técnicos. As colocações de Ferreira também nos ajudaram a perceber que alguns realizadores tomam uma técnica-estética vigente no seu tempo como dada e acabam por eclipsar a possibilidade de novos desdobramentos, enquanto outros estão mais abertos, pensam os objetos técnicos como meios, como mediadores, e trabalham com os limites e possibilidades que cada suporte ou máquina oferece.

A partir de Latour, Ferreira propõe observarmos as relações tecnicamente mediadas sem tomar como dada a função dos objetos técnicos, atentos para os desdobramentos relacionais. Mas é com Gilbert Simondon que o autor conta para pensar o objeto técnico em sua complexidade e nos ajudar a entender que apesar da mediação técnica ser um “sistema relativamente determinado de causalidades recíprocas”, ainda existe abertura considerável, Ferreira escreve:

Para Simondon (1969:20-1,23,27), o objeto técnico “não é esta ou aquela coisa, dada hic et nunc, mas aquilo que há na gênese”, ele “existe então como tipo específico obtido ao final de uma série convergente” e , “oriundo de um trabalho abstrato de organização de sub-conjuntos, [ele] é o teatro de um certo número [ou “uma multidão”] de causalidades recíprocas.” O objeto técnico, inicialmente abstrato – i.e., dependente de uma ação direta por parte de um operador -, se concretiza gradualmente – i.e., ganha autonomia, agência própria – a partir do desdobramento relacional de suas causalidades recíprocas, sendo tal desdobramento orientado pelo princípio genético da tecnicidade. Nesse sentido, quando dizemos que uma mediação é “técnica”, estamos destacando, sobretudo, a distinção entre o sistema relativamente determinado de causalidades recíprocas da mediação técnica (situada, assim, em uma região especialmente densa em sobreposições daquilo que Gell chamou de “meio causal”) e a natureza relativamente indeterminada e ad hoc de outros tipos de mediação. Misto de acaso e necessidade, a mediação

técnica, nos coloca, assim, entre a liberdade arbitrária do espírito e as determinações internas da matéria, ali onde justamente as fronteiras entre o sujeito e o objeto, o humano e o não-humano, o social e o natural, são constantemente renegociadas.” (2010:69)

Dois exemplos etnográficos²⁴ nos permitem pensar a proposição de Ferreira a partir de Bruno Latour e Gilbert Simondon, exemplos nos quais entendemos o que se esperava dos objetos técnicos, no caso câmeras de fotografia e de vídeo digital, como os objetos atenderam, ou frustraram as expectativas, e outros desdobramentos não esperados.

Um fotógrafo foi contratado para registrar a coleção permanente do Museu de Arte de São Paulo (MASP), ao trabalhar a imagem de um quadro importante da coleção percebeu que o retrato da obra revelava mais detalhes de cores e sombras que conseguia ver a olho nu. O fato é que a câmera utilizada vê detalhes que o olho humano não consegue distinguir. Este fato colocou uma série de questões, levadas à direção do museu, pois não se sabia como trabalhar essa imagem. Voltar para o que o olho vê? Ou revelar o que a câmera vê?

Esperava-se que a reprodução do quadro, feita com grande apreço, com uma iluminação preocupada com os pequenos detalhes, representasse da maneira o mais verossímil possível a obra de arte. No entanto, os cálculos matemáticos, as abstrações que constituem a programação das novas câmeras digitais, permitem que o olho da câmera distinga mais detalhes nas sombras que o nosso olho vê – a recíproca não é verdadeira quando se trata das altas luzes. Não se sabe se é por conta do verniz aplicado por cima da tela, ou por conta da degeneração da pintura, mas é fato que a reprodução revela mais detalhes do que vemos e acaba por colocar uma série de questões, não somente da ordem da verossimilhança, mas por revelar a degeneração da matéria, modificada por outros elementos, ou pela ação do tempo, revelar uma fronteira entre humano e não-humano, uma máquina que vê mais que o homem, que nos conta sobre a passagem do tempo, sobre a ação de um elemento aplicado sobre a tela, sobre a maestria do pintor, seu apreço pelos pequenos detalhes invisíveis. Esse

²⁴ Os exemplos que cito aqui não fazem parte das redes que escolhi seguir e que constituem o corpo do texto, são exemplos importantes da pesquisa, mas nos quais os objetos técnicos em questão não mediam relações de alteridade, como escolhemos aqui.

pequeno impasse revelou uma série de relações que estavam eclipsadas por baixo do verniz, ou por uma limitação ótica do olho humano.

Um segundo exemplo é uma história que escutei narrada de diversas formas e em contextos diferentes, mas que mantinha o mesmo enredo. A Cannon lançou uma nova câmera de fotografia digital com altíssima resolução, mas com um corpo menor e mais leve. Logo caiu no gosto dos fotojornalistas. Apesar de ser uma câmera fotográfica, existia um aplicativo que permitia registrar imagens em movimento, como qualquer câmera fotográfica digital não profissional. Ao presenciarem cenas gritantes, fotojornalistas de guerra fizeram pequenos filmes de situações críticas que presenciavam e postaram na Web. Pessoas assistindo se deram conta que tinha ali uma qualidade incomum de imagem em movimento, que não se via nas câmeras digitais feitas para cinema. Em lugares diferentes, mas conectados pelas redes sociais, realizadores começaram a filmar filmes publicitários, documentários e curta-metragens com a câmera Cannon 5D. Escuta-se que o custo de um filme publicitário cai pelo menos 1/3 pela praticidade da câmera, redução da equipe e do equipamento necessário, suporte e pós-produção de imagem.

A Cannon 5D foi desenhada para produzir uma imagem fotográfica de alta resolução em um corpo mais leve que as câmeras no mercado, mas como apontou Simondon, citado por Pedro Ferreira (2010), um objeto técnico é “oriundo de um trabalho abstrato de organização de subconjuntos, [ele] é o teatro de um certo número [ou “uma multidão”] de causalidades recíprocas.” Uma vez fora do laboratório “se concretiza gradualmente – i.e., ganha autonomia, agência própria – a partir do desdobramento relacional de suas causalidades recíprocas, sendo tal desdobramento orientando pelo princípio genético da tecnicidade.” Hoje a 5D é a câmera mais utilizada na Z/O para realização de filmes, e apesar das suas limitações, captação de som precária (que já foi retrabalhada por conta deste uso inesperado) e deformação da imagem quando a câmera está em movimento (problema que pode ser contornado com a experiência do fotógrafo), ainda continua unânime.

Durante a pesquisa ficou evidente que o aparato técnico-estético das produções audiovisuais orienta as associações passíveis de acontecerem em um campo. Nossa preocupação foi mapear essas relações acolhendo os desdobramentos de cada caso que acompanhamos. Seguindo as associações que os agentes humanos e não-

humanos estabelecem, sem diferenciarmos se estão associados nos filmes, ou nas observações feitas durante a pesquisa de campo. Preocupados com as associações realizadas pelos interlocutores para mapearmos as redes que escolhemos seguir aqui, nas quais objetos técnicos e o aparato técnico-estético das produções audiovisuais mediam relações entre os realizadores da Z/O paulistana e os objetos e sujeitos filmados que estão distantes da Z/O, constituindo relações de alteridade extrema tecnicamente mediadas.

5

Na minha família, quando se tratava de tomar partido, um dos recursos mais em voga, era o "complicado". "Complicado" era a palavra mágica, a palavra-chave que permitia colocar de lado todos os problemas não resolvidos, excluindo assim do nosso mundo intacto tudo o que incomodava e era desarmonioso. (...) O objetivo era fazer entender que o problema em questão era muito complexo e tão rico de possibilidades inimagináveis que era claro que não podíamos discuti-lo, como se esse problema ultrapassasse o entendimento do vocabulário e do espírito humano²⁵.

(Zorn, Fritz Marz, 1979:46)

Na varanda de sua produtora, onde também é a sua residência, Andrea Tonacci, acompanhado por Cristina Amaral, sua companheira e montadora de seu último filme, comentou sobre um questionamento quanto às transformações que o humano está passando por conta do advento de novas tecnologias que promovem novas associações entre o humano e as máquinas, e a aceleração dos processos de produção, consumo e destruição transformando a nossa forma de estar no mundo. Ele

²⁵ Depois de ingressar no Doutorado em Ciências Sociais na Universidade de Campinas procurei Laymert Garcia dos Santos para perguntar se poderia orientar essa tese. Laymert, que era um dos membros da banca de entrevistas para o doutorado, tirou da carteira um pequeno pedaço de papel dobrado onde estava anotada a referência de um livro, *Marz* de Fritz Zorn. Segundo ele durante o processo de seleção, depois de ter lido o projeto, participou de um jantar no qual comentou esse projeto, estudar a elite cultural paulistana, e um Alemão que estava na mesa citou o livro *Marz*, autobiográfico, assinado com um pseudônimo, livro que tornou-se um evento na Alemanha, por ser um relato sobre a formação de um jovem da elite cultural Alemã no pós segunda guerra.

disse:

Agente vive um tempo de tanta informação, pelo menos para quem quer conhecer, quer estudar. Agente olha e são o tempo todo questões, tudo é pergunta, tudo o que você vê é uma pergunta a respeito dela, sobre o que ela é, no mínimo. A não ser as coisas que são automáticas, a cor, a forma. Mas esse processo... hoje... essa divisão o homem, a natureza, ... nós estamos exatamente no período onde essa dicotomia vai surgir, essa coisa cartesiana mais, que subdivide mais... Porque natureza é isso aqui, natureza sou eu, os elementos são iguais, se eu enxergo, toco... são questões de energias. A física já explica essas coisas todas, não estou falando de nenhuma fantasia mística, se isso já é o processo racional é muito difícil de olhar para uma destruição externa e não percebê-la também humanamente, interiormente. Em alguma escala, em algum valor. A floresta interior, maneira retórica de falar... isso é quanto a uma postura.

Não dá para negar que a tecnologia levou a coisas que está contribuindo para muitas coisas. Não... Eu não sei se o aumento de vidas no mundo é pela medicina, se a tecnologia permitiu ... o ser humano na verdade é uma coisa tão rápida no processo da história, o homo sapiens loquente, que fala, como diz o cara lá, que é esse aqui (aponta para si).

Como essas mudanças estão aí e elas interferem na vida do homem, o ser humano é um ser adaptável, como se agente fosse uma maquininha em adaptação, as plantas, qualquer coisa, até as pedras estão em transformação, o tempo é outro. Você não está na mesma velocidade que aquilo, então é difícil perceber o movimento. Esse ser novo, esse ser que vive esse período novo, onde a tecnologia, que já nasce dentro desse pensamento, que a tecnologia já reverteu... ele tem que se adaptar... se ele desumaniza? Eventualmente sim. Talvez a tendência do ser não seja mais daqui a algum tempo ser chamado humano, mas um ser bio-técnico, sei lá, porque não? se é um estágio da evolução, se vão morrer bilhões e sobreviver centenas, se todos vão conseguir viver do ar, isso eu não faço a menor ideia. Esse ser que vive nas grandes cidades, se você pensar na população do mundo, 70%, 80% já está localizada nos centros urbanos, com certeza essas gerações têm que ter uma outra forma de estar no mundo. Eles se relacionam de outra maneira. São pessoas que talvez não se relacionam com a chamada natureza externa, se relacionam com gente. Ao contrário do que foi a história

humana até 200 anos atrás, você se encontrava com um cara: - Graças a deus, alguém no mundo! Agora é sai da frente e deixa eu passar.

Então na verdade se existe uma questão maior em torno disso e que é o próprio Serras (o filme Serras da Desordem (2006)), é que eu estou no meio dessa história e eu pelo menos queria ter um senso do que é isso. Um rumo, uma percepção. Isso é muito vago porque tudo está em transformação. Então eu sou esse ser que se questiona, o Carapiru é isso, ele questiona uma história... só que vai além, o Carapiru também é o personagem de um filme. A minha intenção era fazer um filme. Tem que se refletir sobre o que é fazer isso...

O relato de Tonacci, nos informa que a trajetória de vida de Carapiru, um índio, Awá, um homem, um personagem, permitiu que ele questionasse a história da qual ele, Tonacci, também faz parte e procura entender. Para tal, ele traça associações entre as transformações promovidas por novas tecnologias, a velocidade e a profusão de informações que circulam hoje, a noção de natureza, a postura de “estar no mundo”, a realização de filmes; pensando como essas mudanças interferem na vida do homem e transformam a noção de humanidade. Chega a perguntar se o advento das novas tecnologias, as relações que os homens travam com as novas máquinas e a forma como as máquinas passam a mediar as relações humanas, eventualmente não desumanizam, não transformam a humanidade. Realizar um filme que questiona essa história possibilitou parar e se dedicar a pensar sobre essas questões e “ter um senso do que é isso.”

As associações traçadas por Andrea Tonacci permitiram relacionar eventos observados durante a pesquisa de campo, frases, enunciados, reflexões, que até aquele momento não passavam de questões isoladas, sem contornos. Associava a "um certo humanismo", preocupado com a centralidade da agência humana, contrapondo homem e máquina, natureza e cultura, no qual os pobres representavam o limite da humanidade vivendo em contextos quase desumanos, mas ainda humanos em sua sociabilidade, generosidade e emoção, garantindo assim a humanidade daqueles que faziam e assistiam os filmes, sua capacidade de se emocionar, se sensibilizar e se identificar com esse *outro* que ao habitar o limite da humanidade representava com mais potência o que é ser humano; revelando uma humanidade comum mediada por

escolhas formais que facilitavam a digestão das diferenças. Mas eu não estava satisfeita com essa análise, não tinha elementos suficientes para acompanhar associações que me permitissem "*reassemble the social*", como sugere o antropólogo Bruno Latour (2005)²⁶, que permitissem acompanhar os agentes em novas associações e relações que constituem, ou passam a constituir, um novo campo, não o velho e desgastado humanismo do século XIX.

A conversa com Andrea Tonacci deu início a um exercício para articular em proposições um pouco mais abstratas os elementos concretos coletados no trabalho de campo, como propõe Márcio Goldman na introdução do seu livro *Como Funciona a Democracia? Uma Teoria Etnográfica da Política* (2006). Sentei para reler as anotações nos cadernos de campo, artigos de jornais e blogs que fui arquivando ao longo dos anos, somando situações vividas em campo ao que as pessoas falavam para mim, aos filmes que assistia, e percebi que uma das questões que estavam em jogo era o que escolhi chamar de *preocupação com o humano*.

Mas o que quer dizer exatamente uma *preocupação com o humano*? Se escolhermos uma proposição tão abstrata, sem contornos claros, é porque trata-se de um sentimento difícil de desenhar, de nomear, sem forma. Um problema "complicado", como descreve o narrador do livro *Mars* na citação que inicia este segmento, um problema complexo e tão rico de possibilidades inimagináveis que é difícil discuti-lo. Um sentimento que transborda, que sobra, um excesso.

Enunciadas de diversas formas, os interlocutores da atual pesquisa apontaram para questões muito semelhantes àsquelas de Andrea Tonacci, talvez de forma menos articulada –mesmo pela falta de tempo para se dedicar à reflexão– ou com tons diferenciados, a começar pela preocupação sobre como essas transformações afetam os pobres, os marginais e destituídos. Questões que chegaram ao ponto de questionar a existência de uma humanidade comum, apesar da noção de humanidade comum ser profundamente incorporada e positivamente valorizada pelos interlocutores. Como podemos notar, uma questão muito conflituosa, que leva alguns interlocutores a

²⁶ Bruno Latour em seu livro *Reassembling the Social* (2005) propõe que deixemos de lado as explicações fáceis e procuremos descrever e acompanhar associações que os agentes estão traçando efetivamente. Assim, ao invés de concluirmos uma análise apressadamente, associando o material coletado em campo até aquele momento a um resquício do humanismo do século XIX, procuramos, baseado na formulação de Andrea Tonacci, entender o que caracteriza essa preocupação com o humano hoje para os interlocutores dessa pesquisa.

questionar conceitos profundamente enraizados na sua formação, como a existência.

Nas suas vidas cotidianas, comentam a sensação de que o corpo não dá conta do ritmo que a vida na cidade de São Paulo demanda, apontando para a necessidade de procurar práticas corporais para sustentar a vida que levam, seja massagem, acupuntura, yoga, meditação, etc²⁷. Reclamam da imposição do ritmo da cidade de São Paulo e da aceleração da demanda de produção exigida, apesar de estarem profundamente engajados com a velocidade da cidade. Quando voltam de viagens que os colocam em outro tempo, percebem a dificuldade de estabelecerem e manterem um ritmo próprio, o que continua a ser algo almejado, mas raramente praticado. E comentam sobre a sensação de que “estamos investindo em um lugar equivocada”, sensação raramente qualificada, mas que parece estar relacionada a uma crítica à alta produtividade para o consumo rápido; ainda que a produtividade seja extremamente valorizada.

Ao procurar acompanhar associações traçadas pelos interlocutores, de certa forma traçando-as, ficou claro que de forma mais ou menos articulada, eles estão preocupados com problemas referentes ao estatuto do humano diante da pobreza, do mundo à beira de um colapso climático, dos homens à beira de um colapso depressivo; com o posicionamento do humano em relação à natureza e ao mundo artificial, com o questionamento de sua própria humanidade. Por exemplo, quando se preocupam com as limitações do corpo humano. Nem sempre traçando a relação dessas transformações com o advento de novas tecnologias como faz Andrea Tonacci, mas comumente associando às relações de produção, consumo e destruição, dejeção, promovidas pelo sistema capitalista neoliberal.

Um exemplo é o relato de uma colega que passou três meses no Rio de Janeiro, no começo de 2008, trabalhando como assistente de direção nas filmagens de uma série de televisão para a TV a cabo. A equipe estava filmando no pé de um morro, em uma rua que levava a uma favela, quando escutaram tiros. A ação se passava no meio de uma rua, exposta, ela estava em cena coordenando os ensaios, sentiu-se vulnerável e sugeriu que parassem a filmagem. Não pararam. Terminaram a diária se esquivando dos momentos de tiros intensos. No final do dia o produtor comentou que subiu o morro

²⁷ Ao longo dessa pesquisa um número considerável de amigos e/ou interlocutores da pesquisa, acompanharam pais diagnosticados com câncer, ou outras doenças degenerativas. A preocupação com o colapso do corpo vai além dos cuidados para dar conta do cotidiano.

e foi informado que os envolvidos com o tráfico de drogas estavam praticando tiro ao alvo, por isso, segundo ele, não parou as filmagens, não se tratava de um conflito armado. Ao escutar as explicações do produtor, a assistente comentou que ele deveria tê-la avisado, assim ela teria filmado mais tranquila, fora um dia tenso. Quando narrou esse episódio, ela mesma ficou perplexa com a afirmação que acabara de fazer, com a sua capacidade de normatizar situações extremas, estabelecendo novos limites. Como se a prática de tiro ao alvo minimizasse a situação. Ao final do encontro concluiu que estava questionando a legitimidade de trabalhar em produções audiovisuais, nas condições que vinha trabalhando até então.

Alguns dias depois do nosso encontro ela voltou para o Rio para finalizar o trabalho, no último dia de filmagem o protagonista da cena começou a passar mal, novamente ela interveio pedindo para cancelar a filmagem. A direção e a produção queriam continuar filmando e terminar a diária, cumprir os prazos acordados com a multinacional que financia a série. Desta vez, minha amiga afirmou que ela se negava a filmar enquanto não tivesse um médico no set para avaliar o estado de saúde do ator. Ela esperou o médico chegar. O ator estava com pressão alta, ele havia feito uma operação no coração há pouco tempo e o médico aconselhou que parassem a filmagem, a assistente de direção pediu que uma ambulância ficasse fora do set até o final da filmagem.

No final do mesmo ano, no dia primeiro de dezembro de 2008, meu aniversário, me aproximei de um grupo de amigas que escutavam esse mesmo relato que narrei acima, ela e outras três amigas conversavam sobre momentos em que se encontraram sem parâmetros devido à aceleração do ritmo da vida e dos compromissos profissionais. Comentavam a impossibilidade de viver dessa forma, sentiam que estavam colocando sua capacidade de ação nos lugares errados. Algumas buscavam a meditação, outras Yoga, para repensarem as práticas cotidianas, sentiam a necessidade de construir um espaço em São Paulo no qual a temporalidade não respeitasse o ritmo imposto pela cidade, o mote central era desacelerar para poder recuperar uma perspectiva sobre as coisas. Reconheciam que deviam atentar constantemente para encontrar um tempo pessoal, buscavam um tempo interno para realizar as mesmas tarefas do cotidiano, o tempo do humano.

Apesar de não traçar as mesmas associações que Tonacci, ela não mencionou as novas tecnologias como propulsoras do ritmo que questiona, também está nos dizendo que está preocupada com a aceleração da vida. Como Tonacci, também sente a violência de relações que priorizam a produção. Em 2009, diante do encolhimento do mercado de filmes publicitários e, conseqüentemente, dos orçamentos dos filmes, junto com outros assistentes de direção passaram a se reunir para escreverem um estatuto para a profissão, procurando regulamentar uma série de questões. Por conta dos episódios que viveu no Rio de Janeiro, descritos acima, redigiram um parágrafo para instituir o direito do assistente de direção de interromper ou cancelar uma diária de filmagem caso algum membro da equipe esteja em risco²⁸. Para ela, a velocidade impressa pela produção de uma série de televisão financiada por uma multinacional não condiz com o tempo do humano, sempre no limite de um colapso, ou de uma tragédia, na iminência da morte, seja por uma bala perdida, seja por um ataque de coração²⁹. Nas duas situações ela teve que se colocar incisivamente, se na primeira vez não teve sucesso, na segunda conseguiu zelar pela vida do ator.

A escolha dos temas que constituem o corpo deste texto, dentre outros problemas que preocupam os moradores da Z/O paulistana, passaram por “uma espécie de diagnóstico do presente, procedendo em função do mapeamento e seleção de questões e lutas contemporâneas.” E são, sem dúvida, uma tomada de posição. Márcio Goldman escreve,

Em outros termos, tratar-se-ia de uma escolha política, mas no sentido preciso atribuído ao termo por Michel Foucault: a determinação do objeto deveria passar por uma espécie de diagnóstico do presente, procedendo em função do mapeamento e seleção de questões e lutas contemporâneas.

(Goldman, 1999:120)

²⁸ Até a finalização deste texto os assistentes de direção não haviam finalizado o seu estatuto portanto não cito o artigo aqui.

²⁹ No mesmo encontro, que estava trabalhando em um episódio da série, comentou que durante três meses trabalhou seis dias por semana de dez a catorze horas por dia. Havia pessoas trabalhando em toda a série que estavam bastante desestruturadas, há mais de seis meses no mesmo ritmo de trabalho que ela. Sem descanso.

APRESENTAÇÃO

O cinema brasileiro sempre demonstrou especial interesse pelas minorias despossuídas e pelos pobres em geral³⁰. Antes mesmo que o projeto dessa pesquisa existisse, já era evidente que os filmes realizados na cidade de São Paulo, na grande maioria das vezes, tratam de temas e assuntos distantes do cotidiano dos cineastas e possibilitam a aproximação dos interlocutores dessa pesquisa com outros espaços/tempos – favelas, aldeias indígenas, terreiros de umbanda, escolas de samba, a vida cotidiana de vilas de pescador na costa brasileira, subúrbio das grandes cidades, presídios, outras técnicas, outras formas de se relacionar, outros cheiros, ruídos, cores, corpos. Ao assistirmos às produções audiovisuais paulistanas dos últimos quinze anos nos permitimos acompanhar questões, anseios e conflitos dos agentes que produzem cultura na cidade, familiarizando-nos com práticas e problemas que permeiam a Z/O da cidade de São Paulo no começo do século XXI, sem buscarmos nas análises anteriores algum problema ou explicação. Procuramos deixar que as associações traçadas nos filmes pelos cineastas e os agentes associantes traçassem a trajetória.

A composição e a orquestração dos elementos que compõem os filmes – o enquadramento (a relação com o espaço), os intervalos de tempo, o ritmo (a velocidade), o movimento, o posicionamento com relação aos personagens e situações que escolhem filmar, a estrutura formal, as cores, os sons, a luz (as sombras) –, a partir dos quais se desenvolve uma narrativa, nos permitiram escutar e ver o processo de associação e interpretação da realidade, necessariamente mediada pelo aparato técnico-estético do cinema. Representaram uma abertura a partir da qual pudemos começar a compreender e analisar as suas motivações e seu enquadramento social, possibilitando investigar como se articulavam relações entre os problemas abordados, personagens retratadas, espaços representados, estilos escolhidos, escolhas morais. Enfim, delinearam alguns problemas os quais procuramos acompanhar sem distinção entre o que acontece nos filmes e o que foi observado no campo. Além da análise dos filmes, preocupada com o posicionamento dos cineastas, a

³⁰ Dois dos grandes críticos de cinema no Brasil dedicaram livros a essa produção, Ismail Xavier (1993), *Subdesenvolvimento, Alegoria, Cinema*, no qual discorre sobre o cinema realizado principalmente nas décadas de 1960 e 1970 e Jean-Claude Bernardet (1985), *Cineastas, Imagens do Povo*, no qual acolhe o cinema do começo da década de 1980 também.

pesquisa também envolveu a leitura dos jornais periódicos que circulam na cidade, revistas, blogs, biografias e ensaios; a participação observante em debates, sets de filmagem, ilhas de edição, almoços, jantares e festas, visitas, grupos de estudos, seminários, idas ao teatro e exposições, shows, mesas de bar e algumas conversas. Assim, as obras iluminaram assuntos e apontaram para questões que permeiam essa comunidade, e o reconhecimento destes, contribuiu para delinear um campo e reconhecer associações recorrentes.

Uma pesquisa abrangente do meio artístico, com uma amostragem geral da sua produção no tocante aos temas, critérios, objetivos e disposições, permitiu apreciar a atmosfera cultural da cidade de São Paulo e desvelar as peculiaridades dessa pequena comunidade. Demonstrou também o quanto a produção começa a se estabelecer conforme o ritmo e o sentido de uma cultura de mercado internacionalizada, no caso das produções audiovisuais e do teatro, ancorada nas diferenças culturais no Brasil e em uma preocupação com o humano, enquanto nas artes plásticas, a produção está voltada para o mercado euro-americano e para os problemas colocados por esse. No cinema às vezes ainda transparece uma tentativa de formular uma análise sociológica do país, pautada por alguns problemas, como a ausência de pai, a pobreza, a violência, o tráfico de drogas. Ademais, existe um empenho para seguir os padrões estéticos das indústrias europeia e norte-americana e estabelecer um maior profissionalismo nas relações de trabalho, o que evidencia não haver necessariamente uma relação entre o estado das coisas no país e a linguagem dos filmes produzidos, como aconteceu durante as décadas de 1960 e 1970, segundo as análises dos críticos Paulo Emílio Salles Gomes (1980) e Ismail Xavier (1993). Desta forma, o Brasil é o lugar, o assunto, o tema do que se conta, mas a organização da narrativa pode estar pautada por um movimento que extrapola as fronteiras nacionais e o âmbito das artes, como veremos.

Os cineastas, além dos artistas, das companhias de teatro, músicos e produtores culturais, residentes na cidade de São Paulo, ainda o maior polo empresarial do país, beneficiam-se particularmente com o aumento da produção audiovisual promovido pelos editais públicos e pelas leis municipais, estaduais e nacionais de incentivo fiscal desde o final da década de 1990. E experimentam assim uma efervescência no âmbito da cultura raramente experimentado antes, inclusive pelo cinema nacional .

Inspirados pelo cinema de autor brasileiro, europeu e norte-americano, os

cineastas agraciados pelas novas políticas públicas, inserem-se na tradição realista – ou mesmo naturalista –, caracterizada por tratar de temas sociais em um exercício formal de mimese da vida cotidiana. Seus filmes têm como tema a violência, o tráfico de drogas, o pobre, os injustiçados e os menos favorecidos, o jovem, a favela, a cultura popular, o sertão contemporâneo e o sertão imaginário, o assistencialismo social, a repressão durante a ditadura militar, a paternidade, a orfandade, a família, perambulações por regiões do país, crises de consciência, a corrupção, o cotidiano das grandes cidades, a família, encontros inusitados, a música brasileira, personagens da cultura nacional. Com nítidas preocupações mercadológicas, mas com um padrão de referências estéticas que segue os padrões da produção cinematográfica do cinema de autor euro-americano, estabelece-se um dilema para esses cineastas: ser um autor, com um olhar singular para as questões contundentes do mundo contemporâneo e atingir o público, satisfazer as demandas do mercado, e/ou garantir a captação de recursos para um próximo projeto.

Nesse panorama mais amplo, destacaram-se dois filmes, *Cidade de Deus* (2002), produzido e dirigido por Fernando Meirelles e co-dirigido por Kátia Lund e *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci. Da produção à repercussão com a crítica e com o público, esses filmes apresentam elementos para elucidar os temas, os percalços da produção cinematográfica na cidade, as posições diante do mercado, as tensões sociais e políticas que preocupam essa pequena comunidade, as rupturas e continuidades com a produção cultural paulistana do passado. Também pelo contraste dos processos de produção, realização e enunciação que compõem cada filme, denota um divórcio político entre os dois cineastas cujas condições gerais de vida são semelhantes; ambos cresceram em uma família de classe média alta na Zona Oeste de São Paulo, estudaram arquitetura, começaram a realizar trabalhos audiovisuais na faculdade, produzem os seus projetos e são reconhecidos por seu enquadramento autoral. Ademais, assumem com transparência as suas propostas e respostas estéticas aos conflitos que marcam o mundo ocidental e o país hoje.

O filme *Cidade de Deus*, finalizado em 2002 e distribuído no Brasil no mesmo ano, pela *Miramax*, estreou nos cinemas norte-americanos em janeiro de 2003, tendo sido indicado para quatro *Oscars*: melhor filme, melhor direção, melhor fotografia e melhor montagem. A produção foi financiada pelo próprio Meirelles e pela O2 Filmes, com dinheiro ganho na realização de filmes publicitários, em um momento no qual os

trâmites para se beneficiar com as leis de incentivo fiscal ainda eram relativamente desconhecidos por parte das produtoras de audiovisual no Brasil, quando ainda não eram parte integrante de todas as produções culturais e eram um caminho pouco trilhado. Desde a promulgação das leis levou tempo até que os produtores culturais se aparelhassem do conhecimento e técnicas necessárias para se beneficiarem com as leis. Processo que tornou cineastas em produtores culturais, como foi descrito anteriormente. Em um primeiro momento Meirelles buscou financiamento fora do país através da mediação de Walter Salles, um dos produtores do filme, mas não tiveram sucesso.

Em São Paulo o filme foi um acontecimento, interlocutores, críticos, amigos e conhecidos celebravam o fato de que um filme nacional podia ter aquela qualidade técnica e narrativa. A maioria, com exceções, elogiava as qualidades técnicas do som e da fotografia, a câmera-personagem de César Charlone, e o ritmo marcante da montagem, outros o proclamavam como "o melhor filme nacional dos últimos tempos". Fiquei com a impressão que a equipe conseguiu combinar os elementos que deveriam estar em um filme, um "material revelador de experiências estéticas compartilhadas", colocaria David MacDougall. Era como se *Cidade de Deus* fosse em si uma definição do que deve ser o cinema, mesmo para aqueles que não eram aficionados pela história do filme: tecnicamente bem feito, narrativo, bela fotografia, boa qualidade do som durante a projeção, sucesso com o grande público (bilheteria), boa aceitação fora do Brasil, tudo isso somado a um olhar diferencial, tecnicamente inovador, na forma como o roteirista, o diretor, o diretor de fotografia e o montador trabalham a linguagem audiovisual, dentro da realidade das produções brasileiras, que contam com os recursos técnicos e financeiros bastante limitados, quando comparados com as produções norte-americanas e com algumas produções europeias.

O filme é baseado no romance *Cidade de Deus* (1997), autodenominado etnográfico, escrito por Paulo Lins, morador da Cidade de Deus que trabalhou durante nove anos como pesquisador com a antropóloga Alba Zaluar na comunidade carioca. Tanto livro quanto filme narram a história do tráfico de drogas dentro da comunidade habitacional, que culmina com a guerra entre duas facções na década de 1980. A história do filme é narrada de dentro da favela, encenada por meninos que moravam nas favelas do Rio de Janeiro. O processo de seleção e formação do elenco envolveu uma série de profissionais, entre eles Guti Fraga, diretor do programa de formação de

atores *Nós do Morro* e a preparadora de atores Fátima Toledo, e durou um ano.

O diretor Fernando Meirelles e a codiretora Kátia Lund passaram cinco meses visitando oficinas de atores com meninos das favelas do Rio de Janeiro para selecionarem o elenco do filme. Passaram a conviver intensamente com a comunidade local e principalmente com os jovens, que vinham de favelas diferentes. Meirelles mudou-se para o Rio de Janeiro e ficou sensibilizado pelas questões referentes ao tráfico de drogas e à violência nas favelas cariocas, o projeto como um todo tomou cinco anos da vida do diretor. Em uma entrevista ele comentou:

Durante a preparação e as filmagens, entre 2000 e 2001, morei no Rio de Janeiro, e por um ano li todos os dias nos jornais notícias relacionadas à violência do tráfico. Como eu estava focado no assunto isso me chamava atenção, mas em geral, apesar de estar na nossa cara, a gente parece não perceber ou não querer perceber a dimensão do problema. Há muitos anos acontece esta guerra no Rio, uma guerra cuja dimensão real só fui perceber quando me envolvi com o assunto de maneira mais profunda.

(“Notas da produção – *Cidade de Deus*”. Em <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>. Acesso em 2009)

Fernando Meirelles, nasceu e cresceu na Zona Oeste Paulistana, estudou no colégio Santa Cruze cursou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo na década de 1970, quando começou a assistir filmes e se envolveu com a publicação *Cine-Olho* e com o cineclube da FAU. Começou a produzir obras audiovisuais ainda na adolescência com uma câmera de *super 8*, baseados nas animações de Norman MacLaren que assistira no colégio. Durante a faculdade realizou alguns filmes de curta-metragem e no final do curso adquiriu uma câmera de vídeo U-Matic e passou a produzir vídeos na produtora Olhar Eletrônico que montara com colegas. Realizou peças experimentais e programas para a TV Cultura, Manchete e Bandeirantes e no final da década de 1980 começou a dirigir filmes publicitários, mas continuou realizando trabalhos para a televisão, como o programa infantil Ra-Tim-Bum. Em 1990 criou, junto com Paulo Morelli, a O2 Filmes.

Em 1997 o diretor Heitor Dália presenteou Meirelles com o livro *Cidade de Deus* (1997) sugerindo que ali tinha um bom filme. Apesar de nunca ter imaginado realizar um filme sobre a favela, um mundo muito distante do dele, se vê tocado pelo livro e ao terminá-lo está decidido a transformá-lo em filme. Sabia que não existiam atores negros no Brasil para interpretar os personagens do livro, e como um admirador do cinema de Ken Loach e Mike Leath, que trabalham frequentemente com não atores, decidiu que trabalharia com não atores das favelas cariocas.

Contratou Kátia Lund para ajudá-lo a estabelecer contato com possíveis atores para o filme que planejava realizar, especificamente por conta de sua inserção nas favelas cariocas, como diz Meirelles:

Para um paulista de classe média, entrar em contato com candidatos a atores em comunidades do Rio de Janeiro não seria fácil. Precisava encontrar alguém que me orientasse, abrisse portas. Todas as indicações recaíram sobre Katia Lund", conta Fernando. Codiretora, com João Moreira Salles, de um dos documentários mais contundentes sobre o tráfico de drogas nas favelas do Rio (Notícias de uma Guerra Particular) e autora de um videoclipe do grupo Rappa (A Minha Alma), também rodado numa favela, Katia já tinha contatos nas comunidades, conhecia de perto seus problemas, sua realidade, e saberia onde encontrar talentos escondidos. "Fui procurá-la e, como previa, Katia comprou o projeto no ato. Mergulhou com alma e coração e deu uma contribuição que foi além do que eu esperava.

(“Notas da produção – *Cidade de Deus*”. Em <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>. Acesso em 2009)

Kátia Lund de alguma forma *incorpora* o contato como agenciadora e mediadora, assim como Gutí Fraga, diretor da ONG *Nós do Morro*, instituição que formava jovens da periferia como atores de teatro e que foi contatada por Kátia Lund quando esta entrou no projeto. Durante a pesquisa de campo notei que havia um misticismo em volta da figura de Lund, alguns proclamavam que era ela a diretora de *Cidade de Deus*, que as qualidades do filme deviam-se a sua presença, a sua colaboração. Ao mesmo tempo conhecidos que trabalharam no filme afirmavam veementemente que Meirelles fora

extremamente generoso ao compartilhar a direção com ela, uma vez que fora ele que dirigira o filme. De qualquer forma todos concordavam que ela era a mediadora entre a equipe e a comunidade, comentavam que Lund namorara um chefe do tráfico e que tinha livre acesso nas comunidades e bom relacionamento com entidades não governamentais. Portanto escolhemos nos manter dentro da pesquisa de campo com a comunidade que se revelou para nós, a Z/O paulistana, acompanhando suas impressões sobre esse personagem carioca.

O filme *Serras da Desordem*, finalizado no começo de 2006, lançado nas salas de cinema em março de 2008 foi o vencedor do primeiro Prêmio Jairo Ferreira de Cinema, promovido pela crítica eletrônica e premiado com os Kikitos de melhor filme, melhor direção e melhor fotografia no Festival de Gramado em 2006. Além de ser proclamado pelo ilustre professor e crítico de cinema Ismail Xavier como o melhor filme brasileiro desde a retomada da produção audiovisual brasileira nos anos 1990. O diretor, Andrea Tonacci, paulistano, natural da Itália, chegou ao Brasil aos nove anos de idade acompanhando seu pai, engenheiro que vinha trabalhar na cidade de São Paulo. Cursava arquitetura na faculdade Mackenzie quando realizou o seu primeiro filme *Blá, Blá, Blá* (1968); em seguida realizou o seu primeiro longa-metragem *Bang, Bang* (1971), um clássico do cinema Marginal, movimento do cinema de São Paulo na década de 1960. De 1970 a 1983 Tonacci trabalhou filmando expedições de contato da FUNAI com os povos indígenas isolados, e neste período realizou alguns filmes com populações indígenas, entre eles, o filme *Conversas no Maranhão* (1978), além da série de televisão *Os Araras*.

Em 1993, o indigenista Sydney Possuelo conta para Tonacci a história de um episódio da vida de Carapiru, um índio Awa-Guajá, povo nômade que perambulava pelas matas da região norte do estado do Maranhão. O cineasta vê-se tocado pela história e escreve o roteiro de um longa-metragem. O orçamento para viabilizar tal projeto é muito alto, portanto Tonacci adapta o núcleo central para uma história urbana. Tenta captar recursos para a produção, sem sucesso. Os anos passam e ele decide transformar o filme em um documentário, é agraciado com a bolsa Vitae, que permite que faça a pesquisa necessária para reescrever o roteiro baseado na história de Carapiru, e então manda o projeto para um edital público e finalmente consegue dinheiro para realizar o filme. No entanto, não estando feliz com as possibilidades que o gênero documentário inspirava, convidou Carapiru e Sydney Possuelo para

interpretarem os seus próprios papéis. Produzido em São Paulo, o filme foi rodado no Maranhão, em Brasília e no sertão baiano.

Na sua estrutura geral, o filme *Serras da Desordem* (2006), narra linearmente a história de um episódio da vida de Carapiru, exímio caçador. Acreditando ser o único sobrevivente de um ataque comandado por fazendeiros do estado do Maranhão ao seu núcleo familiar, Carapiru perambula sozinho pelas serras centrais do Brasil. Dez anos depois, aparece em um vilarejo no sertão baiano e passa a conviver com os habitantes locais. Em pouco tempo é levado para Brasília, onde reencontra um filho que estava com ele no dia do massacre. O reencontro com Tiramukon (Bem-Vindo) marca o fim do seu nomadismo. Assim, conta-se uma história, baseada em fatos reais, centrada em uma experiência vivida por um índio, Carapiru, que representa a si mesmo no filme.

Ao longo da pesquisa entendemos que Tonacci desejava passar algum tempo com Carapiru, um homem que ele admira, cuja história de vida ressoou fortemente para ele. O filme trata exatamente desse encontro, de como a história e a presença de Carapiru afetam Tonacci; e é dessa intersecção, das questões que essa história trouxe para Tonacci, que a narrativa do filme é orquestrada. Na década de 1970 Tonacci começou a trabalhar junto à seção de tribos indígenas não contatadas da FUNAI para poder se encontrar com índios que jamais tiveram contato com a televisão, em busca de um olhar outro, de homens que nunca tinham visto televisão ou cinema e que não conheciam os aparatos de registro de sons e imagens, muito menos o aparato tecnostético ocidental. Anos depois, filmando o último episódio da série *Os Araras* para a Rede Manchete de televisão, Tonacci sentiu que os índios haviam se tornado um objeto para ele, que existia uma distância entre eles que naquele momento era intransponível. E a certeza de que o aparato técnico do cinema era em si limitador de qualquer olhar.

Também acompanhamos o filme *O Dia em que o Brasil Esteve Aqui* (2006); primeiro filme de dois diretores jovens, Caito Ortiz e João Dornellas. Motivados pela urgência de retratar um evento, o "jogo pela paz" entre a seleção brasileira de futebol e a seleção do Haiti, em 2004. O exército brasileiro era responsável por manter a paz no país como enviado especial da Organização das Nações Unidas (ONU). Após lerem uma notícia em um jornal de grande circulação, na qual o primeiro ministro haitiano declarava o fascínio dos haitianos pela seleção brasileira, conseguiram o apoio financeiro da produtora de cinema na qual trabalhavam, Pródigo Filmes, uma vez que

não tinham tempo para tentar captar recurso pelas leis de incentivo, processo que pode levar alguns anos; assim, com pouco dinheiro, desdobraram-se em duas equipes, às vezes quatro câmeras, para conseguirem registrar a magnitude do evento.

Foi durante o ano que passaram na sala de montagem, em São Paulo, processo que pude acompanhar, que os diretores puderam parar para assistir o material captado, quando escutaram os entrevistados, assistiram as imagens captadas e depararam-se com um ponto de vista outro sobre o Brasil. Um conjunto de acontecimentos colocou um novo problema com o qual não esperavam se deparar, diminuíram consideravelmente a duração do jogo no filme e chegaram a considerar eliminá-lo por completo para potencializar o que o povo haitiano estava falando para nós brasileiros.

O seu processo de produção também difere dos exemplos anteriores, financiado pela iniciativa privada, sem recorrer às leis de incentivo fiscal, ou editais públicos, o filme foi encarado pela Pródigo como uma possibilidade de aprendizado sobre o mercado audiovisual brasileiro. A produtora não só financiou a produção, como também a pós produção e o lançamento nas salas de cinema e na televisão. O filme, portanto, traça uma trajetória singular, mas apresenta um caminho possível percorrido pelos novos cineastas para entrarem no circuito dos editais, das produções culturais e dos grandes financiamentos; financiando um filme, como cartão de visita.

CAMPO

1

A localização de um espaço imaginado pelos interlocutores dessa pesquisa, a Z/O, como vimos na introdução, não basta para descrever as relações que constituem essa comunidade. Com o passar dos anos acompanhei relações que se constituíam, enquanto forma de descrevê-la e localizá-la.

A promulgação da Lei Rouanet no começo da década de 1990 e leis estaduais e municipais correlatas, de incentivo à produção cultural, acabaram por desenhar novas relações nas quais os interlocutores dessa pesquisa estão profundamente implicados e que os implica diretamente com a produção cultural, sejam artistas, cineastas, atores ou músicos.

As leis provisórias de incentivo fiscal permitem que empresas que invistam em produções culturais debitem os gastos dos impostos devidos. Depois da proclamação das leis provisórias, algumas empresas, principalmente as estatais (Petrobrás, Correios, Caixa Econômica, Banco do Brasil) criaram editais para incentivar a realização de produções culturais, sejam teatrais, cinematográficas, musicais, dança, publicação de livros, mostras, exposições, etc. Para apresentar um projeto para qualquer desses editais, o proponente deve ser representado por uma empresa que será responsável por gerenciar os fundos captados. Para ter um maior controle sobre a competência de cada empresa em administrar essas verbas, o Ministério da Cultura criou um sistema de pontuação baseado nos números de produções que uma determinada empresa já administrou com sucesso. Portanto uma empresa que esteja começando só é autorizada a captar um certo limite de recursos, enquanto uma empresa que está no mercado há mais tempo pode captar um limite maior. Por esse motivo, artistas e realizadores tendem a abrir suas próprias produtoras, mesmo que seja para entrar como nome associado a outra grande empresa, pois com o tempo a pontuação vai aumentando e é possível que se comece a captar quantias maiores. Ou abrem suas próprias empresas porque querem produzir projetos pequenos e não conseguem submetê-los por outras produtoras que estão com suas quotas comprometidas. Ademais, a grande maioria dos editais impede que uma mesma produtora apresente

mais de um projeto; assim, encontrar uma empresa para produzir um filme pode se tornar um problema para aqueles que já não possuem a sua própria empresa.

A natureza cíclica do trabalho, também faz com que todos aqueles que trabalham em produções culturais tenham suas próprias produtoras, seja para participar dos editais públicos, seja porque precisam emitir notas fiscais, uma vez que são raros os trabalhos nos quais as pessoas são contratadas com “carteira assinada”. E mesmo os contratados, na maioria dos casos precisam emitir notas de parte do seu salário, seja porque são contratadas por um valor menor do que realmente ganham – para minimizar os encargos sociais das empresas –, seja porque recebem um salário fixo que é complementado mensalmente pelo cargo que assumem em um projeto específico. Além disso, os contratos são sempre efetivados com pessoas jurídicas, mesmo quando artistas estão propondo trabalhos autorais.

Por conta dessas novas teias de relações proporcionadas pelas leis, presenciei casos próximos, de músicos, atores, ou diretores que passaram também a atuar como produtores culturais, as vezes ampliando a sua atuação para além de seus projetos pessoais. É comum encontrarmos nos currículos de artistas a autodenominação de produtor cultural, ou gestor cultural. E também bastante frequente a procura por cursos em gestão cultural.

Para descrever rapidamente o mecanismo das leis de incentivo, o governo federal aprovou uma lei provisória, Lei Rouanet (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991), baseada na Lei Mendonça (que se baseia na renúncia fiscal do Imposto Sobre Serviços (ISS) e do Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU)) na cidade de São Paulo) que garante renúncia fiscal para os valores investidos em projetos culturais, educacionais e esportivos, seja para empresas ou pessoas físicas. Lei que foi mimetizada por outros estados e municípios do país. Somente uma porcentagem (6%) dos impostos devidos podem ser renunciados, o que limita a quantia investida pelas empresas. Para avaliar os projetos, o ministério da cultura criou uma sessão (CNIC) que recebe propostas de projetos culturais, e esses projetos devem seguir uma série de pressupostos divulgados publicamente, para serem avaliados por sua relevância. Segundo relatos, os critérios de avaliação são bastante aleatórios, o que eu mais escutei no campo é que se o orçamento e a planilha de execução são bem elaboradas e verossímeis os projetos tendem a serem aceitos, no entanto, nos últimos dois anos,

com as críticas à Lei Rouanet, também foram adicionados outros critérios subjetivos como “relevância cultural” ou “artística”, ou referências ao interesse mercadológico do projeto, o que acaba por gerar uma série de discussões entre os produtores culturais que acusam o Estado de dirigismo cultural. Com a nova lei de incentivo que vai substituir a Lei Rouanet, discutida amplamente no ano de 2009, mas não implementada até este momento, novos critérios de avaliação passarão a integrar o crivo do governo, principalmente para evitar que projetos que são comercialmente viáveis se beneficiem duplamente com as leis, por realizarem um projeto sem precisar investir dinheiro próprio e por ficarem com o lucro que recebem com a produção. Mas as mudanças ainda não estão nada claras para os produtores culturais, como veremos mais adiante.

Quando aprovados, os projetos recebem um número de inscrição da lei e com esse número, as empresas que organizam editais têm a certeza de que o valor investido naquele projeto será debitado dos impostos devidos naquele ano. A grande vantagem para as empresas é a economia da verba anual gasta com marketing empresarial, pois foram criadas estratégias de marketing baseadas no investimento em projetos culturais, ou educacionais que divulgam o nome da empresa e vinculam a marca a uma série de outros significados. Com as novas regras existem gradações de renúncia atribuídas a cada projeto (20%, 30%, 40%, 60%, 70%, 80% 90%), a empresa interessada deverá investir “dinheiro bom”, como se diz no mercado, quantia investida que não será debitada dos impostos. Hoje existem empresas interessadas no chamado *Artigo Primeiro*, que além de debitar o valor investido em cultura do imposto, garante que esse valor seja contabilizado como gasto efetivo da empresa, o que contribui para a diminuição dos impostos devidos.

Juntamente com a reformulação da lei provisória, os governos estaduais e federal criaram novos editais públicos junto a entidades como a FUNARTE, secretarias de cultura dos estados, cujos critérios de avaliação, segundo o site das instituições e do Ministério da Cultura, tendem a ser menos mercadológicos e voltados para trabalhos com valor artístico, valorizando a produção de projetos que não seriam financeiramente viáveis, mas que possuem outras qualidades, além de incentivarem a produção nos estados marginais às grandes produções culturais, procurando assim escapar à lógica economicista que regeu a distribuição de recursos até então, concentrada nos dois

estados com o maior número de empresas, São Paulo e Rio de Janeiro³¹.

Não nos interessa nos determos sobre os mecanismos das leis de incentivo fiscal, existe uma série de artigos e alguns livros que se debruçaram sobre as leis, sob os pontos de vista mais diversos – jurídico, crítico, cultural –, e listas de discussões que tratam das mudanças propostas pelo governo e dos comentários da sociedade civil³². O que nos interessa é procurar entender como essas novas leis articulam novas associações e relações na Z/O paulistana³³. Em ambos os casos, tanto nos projetos facilitados pela iniciativa privada como pelos governos, os proponentes precisam ser representados por uma instituição jurídica no âmbito das produções culturais, em alguns casos podem propor um projeto como pessoa física, mas só podem receber a verba para a realização desse mesmo projeto através de uma empresa. Vale dizer, essa característica não será alterada com a alteração da lei.

Situações de campo mostraram que as leis de incentivo fiscal e os editais também são formas de regularizar empresas que anteriormente não pagavam impostos regularmente. Para cada projeto proposto, os proponentes devem apresentar certidões negativas e boletos de impostos quitados. Acompanhei o caso de um fotógrafo que ganhou um edital da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o edital era dedicado a pessoas físicas, mas para receber o dinheiro o proponente precisava de uma empresa que mencionasse na sua razão social atividades artísticas relacionadas com o prêmio e que já existisse há pelo menos dois anos. Como o fotógrafo não tinha uma empresa e não adiantaria abrir uma para receber o prêmio, precisou entrar em contato com amigos e conhecidos que poderiam ajudá-lo. A primeira pessoa com quem falou não podia ajudá-lo porque também havia entrado com uma proposta para um edital da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, um projeto audiovisual, cujo

³¹ Deixo aqui alguns debates que informam sobre as discussões vigentes: Debate promovido pela revista eletrônica Trópico na Pinacoteca do Estado <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1652,1.shl>>; página do site do Ministério da Cultura dedicada aos comentários sobre as alterações nas leis de incentivo, <<http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/>>; página da Revista eletrônica Cultura e Mercado, <<http://www.culturaemercado.com.br/category/leirouanet/>>, Os obstáculos da Lei Rouanet, Carlos Alberto Dória, <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2898,1.shl>>;

³² Mota da Silva, Denise (2007) *Vizinhos Distantes. Circulação Cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: Editora Annablume. Calil, Carlos Augusto. *O dono do chapéu*. Cinemais, Rio de Janeiro, n.15, jan-fev 1999. Trópico na Pinacoteca: Dirigismo cultural, Emiliano Urbim (<<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1652,1.shl>>). Alberto Dória, Carlos (2003) *Os Ferdeais da Cultura*. São Paulo: Biruta.

³³ Vale comentar que a Z/O paulistana é uma construção baseada na pesquisa de campo que inspira este texto, o que ficará mais claro ao longo do texto.

resultado ainda não tinha saído. Uma das normas da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo naquele ano era que uma mesma empresa não poderia acolher mais de um projeto, mesmo se fossem em áreas diferentes, uma forma de evitar a concentração de projetos em uma mesma produtora. A segunda pessoa acabara de fechar a sua empresa por dever uma série de pequenos impostos e estava no processo de abertura de outra, para começar com um histórico novo. E assim foi, cada pessoa com quem falava por algum motivo, seja pelas regras dos editais, seja por problemas com alguma das certidões exigidas, não podiam disponibilizar uma nota para o recebimento do prêmio. Até que ele encontrou uma empresa que só precisava acertar uma dívida para se regularizar e ofereceu pagar metade da dívida para poder receber o prêmio que ganhou como pessoa física. Ainda estabeleceu um compromisso de ensinar o amigo que forneceu a nota a se inscrever nas leis e nos editais, uma prática que requer atenção para as minúcias dos textos publicados, paciência, habilidade para acolher os jargões que o próprio edital sugere (novas mídias, cultura brasileira, etc.), conhecimento de elaboração de orçamento, que é bastante valorizado. Saber como oferecer contrapartidas que interessem às empresas (logo na capa do programa, matérias em jornais de grande circulação que citam o nome da empresa, etc.)³⁴.

A proposta aqui é constituir um campo a partir do conhecimento de fatores e signos fluidos que permitem identificar tendências entre certas populações de atores, procurando entender quais são as relações e pressupostos através dos quais tal quadro é constituído e reproduzido. Quais são as associações passíveis de serem traçadas e as novas relações que se estabelecem. No caso citado acima, uma amizade se articula como uma relação de trabalho, que esbarra em um problema fiscal, uma vez que os editais exigem a regulamentação das empresas, pois são vinculados a órgãos públicos que autorizam ou não que o dinheiro investido em determinado projeto seja debitado da carga tributária da empresa que investiu. Como no caso acima, para desenvolver um trabalho os produtores culturais devem escrever um projeto de acordo com o formato estabelecido pelo governo federal e que será avaliado tendo como parâmetro a Lei

³⁴ Descrevi este caso, mas existem outros de proponentes que tinham empresas, mas tinham quinze dias, ou um mês para regularizarem sua situação legal para receberem o prêmio; ou a razão social da empresa não constava exatamente a atividade que exercia e portanto a empresa não foi aceita. Antes das leis de incentivo e dos editais, a maioria das produtoras escolhiam razões sociais que se aproximassem das suas atividades mas que tivessem uma carga tributária menor; era muito comum encontrar pessoas que pagavam somente 6% de imposto do valor de cada nota emitida; hoje está cada vez mais raro, pelo menos entre aqueles que pretendem enviar projetos. Também era comum pessoas que registravam a sua empresa em outro município como o mesmo fim, diminuir a carga tributária, no entanto alguns editais exigem que a empresa seja cadastrada na cidade de São Paulo.

Rouanet; precisam ainda construir um argumento verbal sobre o projeto que propõem, que muitas vezes escapa a formulações, é intuitivo, sensível. Em seguida devem reformatar o projeto de acordo com os editais das empresas (com o passar dos anos as empresas passaram a moldar os seus editais baseados nos parâmetros dados pelo governo federal) e esbarram necessariamente com a distinção entre pessoa física e pessoa jurídica, estabelecem uma série de contatos absolutamente exteriores ao projeto proposto, que envolve lidar com todo um aparato político-econômico que os colocam na posição de um produtor, para depois de alguns meses apresentarem seu trabalho acompanhado de uma planilha detalhada de gastos³⁵.

É importante entendermos essas exigências pois a necessidade de formular verbalmente não só a narrativa, mas a estética dos projetos em questão, estabelece uma forma a priori de criação. É por esse motivo que o movimento de teatro de grupo Primeiro Ato se reuniu para fomentar a possibilidade de editais que contemplassem não a produção de peças de teatro, mas o processo de desenvolvimento das peças, alongando os prazos de produção, tornando possível a realização de produções ancoradas em processos colaborativos, intuitivos, sensíveis. Hoje existem alguns editais que contemplam o desenvolvimento do projeto de um filme, mas diferente do movimento dos grupos de teatro o intuito aqui é que no final os realizadores tenham elaborado melhor, um projeto mais coeso e nos moldes industriais de cinema. Portanto, as leis de incentivo promovem uma burocratização do processo para a realização de um filme, e de alguma forma abafam a tradição mais pulsante e experimental do cinema que sempre foi forte na América Latina. Esse movimento é criticado por alguns, mas extremamente bem-vindo para muitos. Além do argumento que não se deve brincar com dinheiro público, a exigência de projetos coesos e bem estruturados vai ao encontro do desejo de grande parte dos interlocutores dessa pesquisa pelo cinema industrial.

Com o envio da nova lei de incentivo à cultura do governo federal – o *Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura - Procultura* (Projeto de Lei nº 6722/2010)³⁶ –

³⁵ Esse movimento que torna artistas, cineastas, músicos, atores em produtores culturais não acontece somente no Brasil. Em setembro de 2010 em uma conversa na Cinemateca Brasileira, o produtor e distribuidor francês Thierry Lounas, que trabalha com uma série de diretores em toda a Europa e Ásia comentou que ele tem presenciado um número grande de diretores que passam a maior parte do tempo ocupados com as funções de um produtor executivo, para financiarem os seus próprios projetos, e menos tempo sobre o filme em si. Para Lounas essa configuração estabelece uma outra relação dos diretores com seus filmes, uma vez que estão diretamente envolvidos com o mercado, sistemas estatais de financiamento e distribuição.

para a Câmara dos Deputados no início de 2010, as discussões sobre o assunto afloraram e acabaram por revelar posicionamentos diferentes dos produtores culturais paulistanos sobre o lugar do Estado e do mercado com relação às produções culturais no Brasil. As mudanças propostas não são acolhidas por todos, a decisão de revogar a Lei Rouanet é duramente questionada, uma vez que até agora ela funcionou para fomentar o surgimento de uma indústria cultural e de uma indústria cinematográfica no Brasil. No entanto, o Procultura não acaba com a lei de incentivo, só amplia a responsabilidade das empresas em investirem “dinheiro bom” nos projetos – quantia pela qual não serão restituídas – e cria novos parâmetros para a avaliação dos projetos, o que para os produtores culturais paulistanos coloca dois problemas. Primeiro, já existe resistência das empresas em investir em projetos culturais, e com incentivos menores a tendência é tornar-se ainda mais difícil financiar um projeto com auxílio da iniciativa privada. Segundo, os novos critérios de avaliação, que já estão sendo utilizados, não são transparentes e são frequentemente questionados pelos produtores culturais, que recebem justificativas pouco esclarecedoras e muitas vezes baseadas no cunho ideológico pessoal do avaliador.

A ênfase dada à constituição de uma indústria é positivamente valorizada por parte dos interlocutores dessa pesquisa e segue um movimento mundial que extrapola o universo da cultura e as fronteiras do Brasil; no qual qualquer ação é justificada se está ancorada na economia. O potencial comercial dos projetos é mais valorizado do que o seu potencial formador, histórico, revolucionário, etc. Neste contexto, a ampliação da atuação do Estado como parceiro na produção, ou na avaliação da validade artística ou comercial dos projetos, é mal vista. Se no início dessa pesquisa falava-se na necessidade de formar uma indústria, hoje fala-se na necessidade de que o Estado mantenha os incentivos para ampliar e consolidar a indústria que já existe. Entre aqueles que advogam a favor da Lei Rouanet o argumento mais citado é o medo de dirigismo cultural e a perda de liberdade com a nova lei proposta pelo governo. Cito

³⁶ A nova lei será implementada a partir de 4 programas de incentivo: I - Fundo Nacional da Cultura, já existe na lei atual, mas teve a sua atuação ampliada - FNC; II - Incentivo Fiscal a Projetos Culturais, se mantém mas agora com várias faixas de renúncia fiscal, como já foi descrito no texto acima, dependendo da viabilidade comercial do projeto; III - Fundo de Investimento Cultural e Artístico – Ficarte, também já existe na Lei Rouanet, mas nunca foi efetivado. É um programa destinado a projetos com grandes chances de retorno financeiro e IV - Vale-Cultura, uma nova proposta que vai distribuir vales para a população carente com o intuito de formar um público para a produção cultural que vem sendo fomentada. As especificidades de cada programa estão descritas no site do *Ministério da Cultura*, <<http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/o-que-muda-na-lei-rouanet/>> Acesso em 08/2011.

abaixo dois exemplos desse argumento:

Pela proposta, o Estado passaria a funcionar como co-patrocinador (sic), tomando decisões e definindo o perfil dos projetos a serem financiados. Uma atitude típica de regimes totalitários, que desejam impor sua visão de mundo aos demais, subtraindo do público e dos artistas a capacidade de expressão e escolha. Odilon Wagner. Em <<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/rouanet-x-procultura-o-certo-pelo-duvidoso/> Acesso 2011>

O PROCULTURA é mais uma sabotagem contra as liberdades que fazem o estado democrático de direito. O Ministério da Cultura toma pra si o arbítrio do destino dos nossos movimentos culturais... Isso tem uma cara de Mao Tsé Tung (um arremedo talvez). P.A. Nogueira (Ibid.)

Em um jantar em julho de 2010, no bairro da Liberdade, participei de uma conversa coletiva sobre as mudanças na lei, e uma produtora executiva comentou que achava absurdo o governo decidir que projetos serão realizados e quais não serão. Ao mesmo tempo, ela concordou que os editais públicos se mostraram eficientes na escolha de projetos não por “favoritismo” ou “pessoalismo”, mas pela qualidade dos trabalhos, e citou como exemplo os editais da FUNARTE, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e da TV Cultura, instituições estatais que promovem editais para a produção cultural, que agraciam projetos avaliados por bancas cujos membros não estão necessariamente atrelados a nenhuma instituição estatal. No entanto, as novas diretrizes traçadas pelo governo, já citadas aqui, como “relevância cultural e artística” e “interesse mercadológico”, na tentativa de minimizar os abusos que a Lei Rouanet permitiu³⁷ – que foram duramente criticados pelos interlocutores em geral –, são

³⁷ A vinda da Companhia Internacional *Cirque du Soleil* para a cidade de São Paulo foi financiada com dinheiro de renúncia fiscal, mas com ingressos a preços inacessíveis mesmo para a classe média paulistana. Casos como esses abundam. A realidade é que os maiores beneficiários da lei são as grandes empresas e grandes nomes da cultura brasileira e internacional que vem para o país. Cantores, atores, produtores que tem possibilidade de financiar suas próprias produções, hoje captam dinheiro por incentivo fiscal, mantêm o preço dos ingressos e lucram duplamente, parte dos seus custos foram cobertos por dinheiro público. As exigências mercadológicas na estruturação dos projetos junto com a possibilidade que as empresas escolham em quem querem investir criou um sistema que beneficia quem já tinham possibilidade de produzir. São os editais públicos que ampliam as possibilidades para novas produções.

questionadas por serem extremamente subjetivas e muitas vezes darem margem a ideologias pessoais dos profissionais que analisam os projetos. Pelos relatos citados e lidos, os produtores culturais não sabem quem são os analistas e quais são as diretrizes, segundo eles faltam critérios transparentes e explícitos, que possam ser questionados.

Críticos desse projeto, como Carlos Alberto Dória e Carlos Augusto Calil³⁸, entre outros, questionam o fato de que empresas privadas estão decidindo como o dinheiro público deve ser gasto, questionam que os incentivos do Estado sejam direcionados para a produção, ao invés de incentivarem o acesso à cultura às camadas pobres da população, proporcionando uma diminuição das diferenças culturais no país. E colocam a pergunta, podemos chamar de indústria uma produção que é praticamente financiada pelo Estado?

Ao ler os sites de discussão e escutar os argumentos, como os citados acima, fica claro que existem dois posicionamentos que nos ajudam a delinear as questões. O primeiro, críticos da Lei Rouanet, acreditam que falta uma política democrática para a cultura. Existem argumentos diversos sobre qual seria uma política estatal relevante

³⁸ “Dizer que “falta política” é falso: é sabido que a omissão e o desinvestimento são políticas de Estado, estratégias de privatização. Haja vista o ensino superior, rapidamente ocupado pelos capitais privados, agora em fase de internacionalização, desde que, no governo FHC, se optou por não ampliar as vagas em universidades públicas. De modo arrevesado há, portanto, uma “política” na falta de política, e no caso da cultura ela significa concentração de esforços na manutenção do aparato produtivo, mesmo que os bens culturais não encontrem condutos para circular adequadamente pela sociedade, atingindo os estratos inferiores, visto que os filmes produzidos com recursos públicos ficam nas latas, sem irem às telas, e o dinheiro público investido no Cirque de Soleil, por exemplo, só beneficia os segmentos de altas rendas. Mas mesmo a gritaria de quem discorda disso não parece muito convincente, pois em vez de pregarem o fim da Lei Rouanet o que reivindicam é que o Estado seja melhor árbitro do conflito distributivo que necessariamente surge quando há mais pretendentes do que recursos. Advogam, de fato, não o fim do selecionismo, mas um selecionismo que os favoreça.” Carlos Alberto Dória, 2007, Revista Trópico, <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2898,1.shl>>. “Carlos Augusto Calil justifica sua posição com os antiexemplos da Lei Rouanet: “Em contraponto à crescente limitação de recursos orçamentários, consagrou-se uma enorme liberalidade com o uso do dinheiro público pela iniciativa privada”, diz. Ele enumera os “incontáveis” exemplos de distorções: “Empresas que se valem da renúncia fiscal para financiar seus próprios institutos culturais; shows em hotéis de luxo com ingressos a preços proibitivos, pagos com incentivo; filmes realizados com recursos públicos municipais, mas rodados em outros Estados.” (<<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,calil-torna-se-carrasco-da-lei-mendonca-em-sao-paulo,13612,0.htm>>). E ainda, “O problema dessas leis de incentivo é que elas transferem a decisão sobre o dinheiro público para a esfera do privado”. Segundo ele, criou-se uma indústria do incentivo fiscal na cultura, comparável à situação das extintas Sudam e Sudene. “É uma indústria em que a gente inventa projetos, a gente inventa intermediários, em que existe um enorme desperdício de dinheiro público.” O Ministério da Cultura teria aceitado (“constrangido, mas aceitou”) ter um orçamento pequeno em troca de patrocinar uma “orgia pela renúncia fiscal.” Em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1652,1.shl>>.

para a cultura, alguns grupos específicos argumentam por medidas que beneficiam os seus interesses, no entanto acreditam que o seu trabalho tenha uma relevância cultural e artística para o país³⁹ e para a formação cultural da população. Outros estão preocupados com uma política estatal abrangente que se comprometa em diminuir as drásticas diferenças socioculturais no Brasil, preocupação que pautou a formulação do Procultura, segundo os seus proponentes⁴⁰.

O segundo, partidários da Lei Rouanet, com ressalvas, como aos abusos citados, dizem que o Estado deve limitar a sua atuação a incentivar a indústria cultural e fomentar o interesse das empresas particulares em investir em cultura. Não deve acumular recursos em órgãos públicos, como já aconteceu com a Embrafilme, ou estabelecer uma política cultural que desenhe algum tipo de prioridade, ou diretriz. Alguns relatos argumentam que o investimento promovido até o momento, e que favoreceu o surgimento de uma indústria cultural, não é uma diretriz, mas um dever natural do Estado; incentivar a indústria para criar novos empregos. Argumentos que se situam dentro da lógica economicista citada anteriormente. Atrelado ao posicionamento economicista está o medo do “dirigismo cultural”, segundo o qual o Estado “não deve”, por exemplo, priorizar produções que tenham “valor artístico”, ou o papel de formação cultural (mesmo que proclamado por uma banca de críticos, artistas, curadores) e que não tenham qualquer valor comercial, o argumento é que são parâmetros muito subjetivos. Os promotores desse ponto de vista argumentam que a verba gasta em cultura foi melhor aproveitada e distribuída durante os anos da Lei Rouanet do que

³⁹ Ao longo da pesquisa de campo acompanhei a pesquisa de três grupos de teatro, a pesquisa do Teatro da Vertigem para a peça *BR3*, a pesquisa *Na Linha de Fogo* da Bendita Trupe para a peça *Misere Bandalha* e as discussões abertas e o curso ministrado pelo antropólogo Pedro Cesarino, que traduziu as narrativas e os cantos de povos ameríndios nos quais é baseada a peça *Vai e Vem, O Caminho dos Mortos*, da Cia. Livre. Também acompanhei duas edições do encontro *Próximo Ato*, em 2006 e 2007, nos quais membros de companhias de teatro de grupo de São Paulo se reúnem para discutir entre si e com pensadores e intelectuais brasileiros e estrangeiros as práticas artístico-políticas de grupos de teatro que trabalham a partir de longos processos de pesquisa. Na edição de 2006 havia uma ênfase muito grande nas discussões para a formação de um estatuto do teatro de grupo que garantisse que os grupos pudessem reivindicar junto ao governo e instituições artísticas a constituição de editais e prêmios que garantissem a possibilidade desses grupos se sustentarem ao longo dos anos de pesquisa. Em 2007, apesar dessa discussão ainda estar em pauta, o encontro estava voltado para fomentar uma troca de experiências entre os grupos em suas práticas artístico-políticas.

⁴⁰ Ao longo da gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura, uma série de programas e editais foram criados com o intuito de ampliar a produção cultural brasileira sem limitá-la aos grandes centros. Incentivos que contemplam o mesmo número de projetos por estado, que incentivam a produção cultural por minorias – populações indígenas, ciganos – Construção de Pontos de Cultura voltados para uma ou mais atividades culturais em pequenas cidades, aldeias, vilarejos geridos pela própria população e editais anuais que garantiram o vigor dos Pontos. Políticas que merecem um estudo amplo e profundo para entendermos o impacto que tiveram.

anteriormente quando estavam acumuladas em algum órgão público. Portanto, cabe às empresas organizar editais baseados em parâmetros específicos, nomear especialistas para decidirem em que produções investir a verba dedicada à cultura, ou atribuir ao marketing da empresa a decisão sobre quais produtos querem atrelar o seu nome, mas não cabe ao governo federal, ou aos governos estaduais e municipais desenhar diretrizes que apontem para uma política cultural com algum objetivo, mesmo que social, o que segundo esse ponto de vista é dirigismo cultural.

Acompanhar essas discussões que dizem respeito a todos aqueles que estão de uma forma ou de outra envolvidos em atividades e/ou produções culturais, no âmbito das artes, do audiovisual (cinema, vídeo, televisão), teatro, música, educação, publicação, dança, multimídia, design, mostras, bienais, exposições, espetáculos, concertos, museus, galerias; nos permite constatar que estão todos implicados na constituição de um campo de relações que se organizam em volta das leis de incentivo fiscal. É para atribuir a devida importância a essa rede que está se constituindo desde os meados da década de 1990, que entre as possíveis descrições dos interlocutores dessa pesquisa, *produtores culturais* é a que pode melhor nos ajudar a acompanhar os atores.

Antes de seguirmos, vale atentarmos por um instante a uma questão citada anteriormente, o desejo de se tornar indústria. O que caracteriza a diferença entre um cinema industrial e um cinema nãoindustrial? Por que os interlocutores investem tanto na necessidade da constituição e manutenção de uma indústria audiovisual no Brasil?

O cinema industrial é caracterizado por produções que seguem o modelo de uma linha de montagem, ancoradas em um roteiro anterior que pauta a produção e profissionais que cumprem as suas funções, que se limitam a fazer o que o seu papel exige, procurando evitar problemas que os desviem do caminho traçado anteriormente. Organizado em cinco fases de produção, a escrita do roteiro, a pré-produção, a filmagem, a montagem e a pós-produção, ou finalização, normalmente não precisa adequar a sua realização por conta de recursos escassos. São produções que conseguem se pagar e arrecadar dinheiro suficiente para uma nova produção e assim por diante, portanto devem ter um certo apelo comercial para atraírem o grande público para as salas de cinema.

Se grande parte das produções nacionais se pautam em um modelo industrial de

relações de trabalho, profissionais exercem funções específicas para as quais são altamente qualificados, o mesmo não acontece com relação ao financiamento dos projetos; primeiro, porque são pagos previamente via leis de incentivo fiscal; segundo, porque raramente arrecadam dinheiro suficiente para financiarem a próxima rodada.

Apesar de parecer, o processo de arrecadação de dinheiro para as produções não é nada simples. Normalmente um filme precisa ganhar mais de um ou dois editais, além de contar com empresas patrocinadoras para arrecadar a quantia necessária para a produção. É comum as produções estourarem os orçamentos e serem financiadas pelas próprias produtoras, que são obrigadas a investirem dinheiro que lucram com a produção de filmes publicitários. Também é comum editais que atrasam consideravelmente o pagamento dos prêmios – constatei atrasos de mais de um ano; empresas que começaram os projetos contando com o auxílio tiveram prejuízos consideráveis. Ademais, os salários pagos nos filmes de longa-metragem raramente financiam o custo de vida dos profissionais, que se desdobram entre filmes de ficção e filmes de publicidade para garantirem o seu padrão de vida⁴¹.

O investimento na existência de uma indústria está pautado em uma série de questões, no desejo de só fazer cinema, poder abandonar a publicidade vez por todas, pelo amor ao cinema; no apreço pelo grande cinema, sem restrição de orçamento, com acesso às técnicas inovadoras de finalização, mas também na necessidade de manter um bom padrão de vida, ter uma casa própria, carros, pagar escola privada para os filhos, seguro saúde, seguro dos carros, IPVA, IPTU, poder frequentar restaurantes e ter uma vida noturna ativa. Pagar profissionais que zelem pela casa e pela família enquanto trabalham. Viajar pelos menos duas vezes por ano. Poder investir em cursos de formação e práticas corporais ou terapêuticas para seu bem-estar e desenvolvimento pessoal⁴². É considerável os cuidados psíquicos e físicos de toda a família.

⁴¹Hoje o mercado televisivo cresceu consideravelmente, é relevante o número de interlocutores desta pesquisa que não mais trabalham no mercado publicitário e sim no mercado televisivo.

⁴²O argumento da manutenção do padrão de vida está comumente atrelado à falta de serviços públicos de qualidade, mas raramente reivindicam serviços com o padrão de qualidade desejados. Trabalhar em filmes publicitários aparece como uma solução para sustentar um padrão de vida bastante elevado. Durante as manifestações que começaram em junho de 2013 e que ainda se mantêm vivas nas conversas e discussões e nas ruas, a questão da educação esteve sempre em pauta (em outubro de 2013 aconteceu uma grande manifestação de rua no Rio de Janeiro em prol da melhoria da educação no país). Existem interlocutores que pensam na melhoria da educação para seus filhos, mas é fato que a grande maioria quando se refere ao assunto pensa na possibilidade de melhoria de vida da camada pobre via educação, como também a incorporação de negros, pardos, índios. É importante entender que parte dos interlocutores desta pesquisa vivem um padrão de vida bastante acima da classe média europeia.

Para grande parte dos interlocutores, o cinema nãoindustrial, caracterizado por relações fluidas entre as funções, mais preocupado com o processo e com as relações durante a produção, e que não está necessariamente condicionado ao financiamento anterior do projeto, conta necessariamente com falta de recurso financeiro e falta de profissionalismo, e não garante a reprodução da indústria e o padrão de vida desejado; diretores ou produtores que apostam em filmes que só vão acontecer no momento que ligarem as câmeras, são constantemente criticados por profissionais que trabalharam nos filmes.

No entanto projetos abertos que ganham notoriedade são acolhidos calorosamente. É uma relação ambígua entre o desejo por relações profissionais previamente estruturadas que paguem as contas, e o gosto por filmes que escapam a uma estruturação prévia. Um exemplo foi relatado por Andrea Tonacci, que contou um episódio que viveu no começo das filmagens de *Serras da Desordem*(2006): depois de alguns dias uma jovem, assistente de produção, chegou até ele e comentou que seu filme não ia dar certo, pois Carapiru, o protagonista, não sabia atuar. Tonacci, que contava com o fato que Carapiru não era um ator para realizar o filme que vislumbrara, entendeu que a jovem esperava encontrar profissionais realizando suas especificidades no set de filmagem. Como já havia percebido que havia montado uma estrutura grande para realizar seu filme, decidiu desmanchar a equipe mantendo no projeto colaboradores que compartilhassem a sua visão.

Partimos de uma ampla pesquisa na *Z/O* para a análise, informada pelo campo, de três filmes que se destacaram, pela relevância para os interlocutores dessa pesquisa, com forte ressonância no campo. Nesse sentido, a descrição *produtores culturais*, permite que não percamos de vista, no recorte efetuado para a escrita do texto, a amplitude da pesquisa, que não se limitou ao universo das produções audiovisuais, como o texto atual se limitará. O termo evocará ao longo do texto a relevância das relações descritas acima para a constituição da *Z/O paulistana*.

2

Se o recorte se concentra em produções audiovisuais, a palavra

cinestat também nos ajuda a constituir um campo. No Brasil a palavra costuma se referir coloquialmente às pessoas que assumem a função de direção em uma produção audiovisual, conferindo à palavra um tom autoral. No dicionário⁴³ *cinesta* acolhe não somente os diretores, mas também todos aqueles que trabalham em funções técnicas e/ou criativas em produções cinematográficas. O seu potencial descritivo faz com que percamos algumas qualidades particulares das relações articuladas na Z/O, e acaba por esconder (eclipsar) algumas relações presentes nas produções cinematográficas brasileiras da atualidade; no entanto, potencializa a imagem de um coletivo de atores que constituem um campo de relações pautadas pelo ofício de fazer filmes. Em São Paulo existe a predominância de produções nas quais as funções técnicas de cada integrante da equipe são claramente demarcadas e hierárquicas e cada membro da equipe é nomeado de acordo com a função que exerce: diretor, fotógrafo, diretor de arte, técnico de som, maquinista, eletricista⁴⁴; e não *cinestas*, que aparece como termo utilizado por aqueles que estão fora desse campo. Aqui eu escolho abrir mão do sentido coloquial mais utilizado, para privilegiar o significado mais abrangente da palavra *cinesta*, para me referir a todos aqueles que assumem uma posição técnica e/ou criativa na produção audiovisual.

3

É importante reconhecermos que estamos falando de uma elite. Na introdução para o livro, *Elite Cultures* (idid.), Chris Shore lembra que George Marcus comenta que “*elite* é um termo de referência, não uma autorreferência” (minha tradução). Frequentemente me deparei com interlocutores que quando conheciam o objeto de estudo da pesquisa atual não se identificavam como integrantes de uma elite, termo que dependendo da maneira como é enunciado, pode soar como afronta ou como crítica. No entanto depois de uma breve qualificação se reconheciam como atores da elite cultural

⁴³ • Michaelis *s m+f* (de *cine*¹): Pessoa com sólidos conhecimentos da técnica e da estética cinematográficas. Profissional que se dedica particularmente à atividade criativa do filme.

⁴⁴ Uma forma diferente de produção e realização evocada pelo termo *filmmaker*, Anglo-Americano, comumente associado aos realizadores de pequenas produções audiovisuais que acabam assumindo múltiplas funções em uma produção e que pode ajudar a descrever o modo de produção de alguns moradores da Z/O.

à qual a pesquisa se refere. Ronald Frankenberg (2002), no posfácio para o mesmo livro, comenta a inconsistência do uso do termo elite e acrescenta que para a antropologia o termo faz mais sentido se for pensado como um processo em andamento, no qual deve-se atentar para as complexidades dos significados, para os sujeitos e para seus discursos, para se entender como a diferença que constitui essa elite é produzida, ao invés de tomar o termo elite como uma definição que por si só explicita uma série de relações implícitas. Para tal ele propõe um exercício de mapeamento e descrição.

Em um artigo C. W. Watson (2002) sugere que devemos utilizar o termo elite como aparato heurístico e com cuidado, como uma orientação, usando adjetivos que ajudem a qualificar melhor, contextualizar sobre quem estamos falando e quais as relações que nos permitem descrever os interlocutores das nossas pesquisas dessa maneira. Ele aponta a tendência a empregar o conceito para sugerir continuidades com o modo pós-colonial de ação política, mas alega que essa posição precisa ser constantemente reexaminada no campo. No caso da Indonésia, onde fez pesquisa de campo, se mostrou necessário reexaminar o conceito a partir de reestruturações econômicas, mudanças demográficas – mobilidade geográfica, migração – novos tipos de associações na sociedade civil e grupos políticos, que acabaram por transformar o campo de forma que não encontrava mais aderência na estrutura pós-colonial. Preocupado com a possibilidade do conceito *elite* esboçar uma estrutura formal a priori, ele argumenta para que nossas análises devem se basear no contexto de novas estruturas e formações sociais acompanhadas em campo, valorizando a mediação que a antropologia faz entre o particular, as estruturas formais e a história ao analisar um campo. Ele escreve,

[...] apesar do foco nas elites, especialmente quando cuidadosamente qualificado por adjetivos, ser informativo, às vezes pode ser conceitualmente difícil oferecer um relato satisfatório sobre quem constitui as elites e que poder e influência eles exercitam e o quão permanente são.

(Watson, 2002:122)

E para Watson essas são questões que devem ser postas em questão a partir da pesquisa de campo, e não obliteradas por um conceito.

Seguindo os conselhos de Watson e Frankenberg, não pretendo definir a noção de elite cultural. Uso elite aqui como Jessie Sklair na sua pesquisa sobre projetos sociais no bairro do Morumbi em São Paulo, baseada no posicionamento dos atores observado em campo. Sklair realizou pesquisa de campo entre pessoas que trabalham como voluntárias em projetos sociais na favela de Paraisópolis, no bairro do Morumbi. Diferente da pesquisa de Sklair, que localiza os atores em uma elite financeira, baseado na qualidade de vida e poder de consumo dos atores, aqui podemos delinear um campo mais preciso se o qualificarmos como elite cultural. Essa descrição evoca uma série de qualidades dos interlocutores dessa pesquisa, escolaridade, fácil acesso às tecnologias de informação, o posicionamento profissional e social dentro do âmbito das artes e da cultura, para diferenciá-la de uma elite financeira, intelectual, ou da elite “quatrocentona”, tradicional brasileira. É fato que essas nuances qualificativas da elite paulistana se sobrepõem em vários momentos e situações, a ideia de uma elite cultural homogênea é difícil de ser defendida, nesse sentido, nos referimos a atores, e não a um grupo fixo e bem definido. Uma elite que quer produzir e consumir produtos culturais, ou que acredita na importância da cultura para a formação de um povo (o termo cultura é empregado aqui em um sentido bastante amplo, educação, história, formação artística, musical, audiovisual). E como observa Watson, é difícil de definir que poder e influência exercem, portanto devemos procurar descrever as teias de relações que nos levam a qualificar os interlocutores como membros da elite brasileira.

Estamos falando de uma elite cultural em decorrência, primeiro, da formação de excelência da grande maioria dos atores, que no caso brasileiro os diferencia da maioria da população; segundo, por fazerem parte de uma elite financeira, o que permite o acesso a bens culturais, viagens, a meios de informação privilegiados, que garantem o seu posicionamento sociocultural. A maioria dos interlocutores frequentaram escolas particulares com uma base de formação construtivista, entre aqueles que cresceram na cidade de São Paulo, as escolas mais citadas são Santa Cruz, Vera Cruz, Oswald de Andrade, Pueri Domus, Equipe, Logos, Nossa Senhora das Graças (Gracinha); os que cresceram em outras cidades do estado de São Paulo, ou do país, estudaram em escolas correlatas. Possuem diploma universitário das melhores universidades do país, seja nas áreas em que atuam, audiovisual, artes cênicas, artes plásticas, música,

poéticas visuais, ou áreas correlatas, publicidade, ciências sociais, história, filosofia, ou formações tradicionais, economia, direito, administração de empresas. Apesar de algumas figuras marginais que transitam entre o cinema e a vida acadêmica, ou um mundo mais analítico e reflexivo, normalmente está presente um antiacademismo, que coloca qualquer forma de discurso crítico ou analítico, ou mesmo qualquer forma de articulação discursiva mais elaborada, como detrimento à prática, à realização de trabalhos artísticos de qualquer natureza, à produção. E aqui me refiro particularmente aos cineastas, uma vez que no âmbito das artes e do teatro existe uma integração maior entre a prática e a reflexão, intelectuais, críticos, filósofos são constantemente convidados para comentar e analisar os trabalhos. Portanto os cineastas comumente se diferenciam da intelectualidade, se posicionando explicitamente contra a postura de críticos, pensadores e estudiosos, contra a universidade, em favor da *práxis* da produção audiovisual. Mesmo aqueles que veem algum valor na pesquisa e no conhecimento formal e decidem fazer um mestrado, ou doutorado, estão comumente voltados para uma reflexão sobre a prática.

Também constituem a elite financeira do país, apesar de não termos dados precisos, pelo padrão de vida e de consumo podemos constatar que a renda familiar, na maioria dos casos, os colocam segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2009 entre 1,9% da população brasileira, com uma renda superior a 20 salários mínimos (R\$ 10,2 mil), ou entre 5,5% da população, com renda entre 10 a 20 salários (R\$ 5,1 mil a 10,2 mil)⁴⁵.

Além da migração de membros das elites culturais dos outros estados do país, que mudam-se para São Paulo e Rio de Janeiro em busca de centros mais cosmopolitas e com maior concentração de renda, o que facilita a produção de seus projetos, não podemos reconhecer nenhum grande fator de reestruturação econômica, social ou demográfica, como cita Watson, que tenha reconfigurado significativamente a estruturação da elite cultural paulistana. Estruturas de segregação social, econômica e culturais que estão profundamente arraigadas na sociedade brasileira fazem com que a boa formação dos atores seja uma condição privilegiada a priori. Como sempre foi, historicamente no país, a grande maioria dos atores são brancos e descendentes de europeus, os atores com descendência africana ou asiática são minoria. Se coloco

⁴⁵ Segundo as fontes do IBGE, em <<http://www.ibge.com.br>>

ênfase na formação é porque existe uma minoria de atores que por terem uma boa formação, ou excelente aptidão técnica passam a integrar a elite cultural, o que garante a sobreposição dos fatores de segregação no Brasil, pelo menos quando se trata da elite cultural a qual me refiro e que portanto aparece como principal fator para a descrição desse campo.

Ao fazer uma revisão dos trabalhos de antropólogos que estudam elites, Chris Shore (2002) cita as questões comumente tratadas nesses trabalhos e argumenta que ao estudar as elites esses pesquisadores se encontraram em posição para tratar de questões mais amplas, como economia, política e transformação social, procurando relacioná-las aos casos particulares que estudam. Enquanto alguns trabalhos atribuem importância a uma análise histórica, outros favorecem a análise das normas, valores e interesses compartilhados, ou procuram descrever como as estruturas de poder são mantidas, investigam técnicas que usam para legitimar a sua posição, ou tecnologias para moldar subjetividades e influenciar como as sociedades se lembram e o que escolhem esquecer.

Aqui, não nos preocupamos com uma análise histórica, existem excelentes trabalhos que descrevem e analisam a trajetória da elite cultural em São Paulo e no Rio de Janeiro, *Literatura como Missão* (1983/2003), de Nicolau Sevcenko, *Destinos Mistos* (1998), de Heloisa Pontes, *Dona Veridiana* (2004), de Luiz Felipe Chaves D'Avila; como também trabalhos de ficção, *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), Mário de Andrade; *Um Homem Sem Profissão Sob as Ordens de Mamãe* (1954), de Oswald de Andrade; os livros de Zulmira Ribeiro Tavares, *Jóias de Família* (1990) e *Café Pequeno* (1995), que foram importantes para constituição do campo da pesquisa atual. Também não nos preocupamos em localizar rupturas e continuidades com o passado, apesar do presente trabalho abrir margem para isso. Não nos perguntamos como as estruturas de poder são mantidas, ou que poder a elite cultural paulistana exerce e quais as técnicas que usam para legitimar sua posição.

Temos aqui traçadas algumas intersecções que ajudam a definir quem são os interlocutores dessa pesquisa, produtores culturais, cineastas, atores que constituem a elite cultural paulistana e brasileira, moradores ou frequentadores assíduos da Zona Oeste paulistana. No texto, termos diferentes serão empregados dependendo das relações que estão em questão, termos que foram escolhidos a partir de uma

investigação da maneira pela qual as relações são constituídas⁴⁶, acompanhando associações para falar de alguns traços comuns, algumas repetições que voltavam a aparecer nos mais variados espaços que frequentei, ou algum sentido que me foi dado uma só vez mas que acomodou uma série de outras questões que pairavam no ar, como ocorreu com a sigla-chave Z/O.

4

Formação e cultura

Um olhar para a história do Brasil deixa evidente que as artes sempre tiveram um papel importante no vislumbre do país. D. Pedro II passou o seu tempo a formar uma elite cultural e promoveu a pintura e a literatura como espaços importantes da nossa vida política com o objetivo de criar uma autonomia cultural no país (Schwarcz, 1998). Mais tarde, no momento da proclamação da república, a literatura foi o espaço para se pensar um ideal de país (Sevcenko, 2003; Euclides da Cunha, 1975 (1902)). O modernismo no começo do século XX nos inspirou a ver nossa condição de colonizados e subdesenvolvidos como um modelo social positivo, criativo e desejável (de Andrade, 1990), enquanto o cinema novo e a tropicália nas décadas de 60 e 70 tentaram organizar um modelo para a realidade ao internalizarem a crise política na forma de seus filmes e músicas (Salles Gomes, 1980; Xavier, 1993).

No período do império, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), foi criado para construir uma historiografia para o país baseada em uma história de grandes personagens heroicos. Conhecido como um grande mecenas, D. Pedro II financiou historiadores, pintores, músicos e escritores para que criassem uma identidade cultural “genuinamente nacional” ancorada no romantismo, estilo vigente na época (Schwarcz, 1998). Ou seja, é pelo olhar romântico que se forma um primeiro olhar oficial para o país. Lilia Schwarcz conclui,

⁴⁶ Em seu texto, Jessie Sklair procura descrever a “matriz relacional que constitui a vida das pessoas” (Jessie Sklair, 2009:29), procurando revelar relações ocultadas para favorecer a multiplicidade de relações que constitui cada pessoa. Procuramos fazer o mesmo aqui.

[...] o romantismo no Brasil não foi apenas um projeto estético, mas também um movimento cultural e político, profundamente ligado ao nacionalismo. Diferente do movimento alemão de finais do século XIX, tão bem descrito por Elias, o nacionalismo brasileiro, pintado com as cores do lugar, partiu sobretudo das elites cariocas, que, associadas à monarquia, esforçavam-se em chegar a uma emancipação em termos culturais. Os termos eram nacionais, mas a cultura, em vez de popular, era cada vez mais palaciana e voltada para uma mera estetização da natureza local.

(Schwarcz, 1998: 138-140)

Foi na exaltação do que era exótico que a elite nacional colocou os seus valores, em um projeto de mimese do processo histórico. Estas foram as bases da formação da elite cultural brasileira.

Elisa Reis (1998) responde às nossas inquietações quando, seguindo os passos de Norbert Elias, mostra que a consolidação do Estado no Brasil aconteceu aliado a uma série de eventos inesperados e imprevisíveis que transcendiam as motivações de interesses locais. Com a república, também veio a alta produtividade do café, e sob a pressão contínua dos cafeicultores de São Paulo que se uniram para formular um projeto intervencionista de regulamentação dos preços, mesmo se na teoria fossem liberais fervorosos. O Estado passa a atuar como avalista das elites agrárias e da industrialização emergente: comprava o excedente das safras de café e estocava as sacas em armazéns para garantir os preços do produto no mercado internacional. Porém, consecutivas vezes, quando os armazéns do Estado estavam abarrotados, o preço do produto subiu vertiginosamente, por motivos diferenciados que não importam aqui, portanto quem mais lucrou com a política intervencionista foi o próprio Estado brasileiro e os banqueiros internacionais que financiaram os cafeicultores em primeiro lugar, o que consolidou a riqueza do estado de São Paulo. As fronteiras entre os interesses públicos e privados se confundiram, enquanto a capacidade infraestrutural e de territorialização das relações sociais do estado aumentaram consideravelmente.

Entretanto, como escreve Elisa Reis,

A construção da nação como ideologia política do moderno Estado nacional envolve uma representação ideal de como a sociedade deve ser organizada.

Esse ideal pode abranger tanto um projeto a ser realizado como uma justificativa de práticas correntes. Ele pode ser formulado de forma mais ou menos explícita, adquirir maior ou menor saliência na política segundo variações no tempo e no espaço.

(Reis, 1998: 74)

Como não existiam grandes conflitos entre ideais a serem realizados e as práticas vigentes, uma vez que as elites eram praticamente homogêneas e não existiam grupos populares organizados, as oligarquias agrárias dominaram o centro do poder. Reis conclui que o Estado brasileiro se consolidou sem que o processo político acompanhasse este movimento, e portanto a política passa a servir aos interesses econômicos, uma vez que nenhuma outra imagem de nação conquistou espaço, uma vez que existia um movimento global de sujeição da política à economia.

A literatura brasileira assumiu um papel fundamental durante a constituição da república, foi o espaço que a elite cultural usou para vislumbrar o Brasil e a sua relação com o resto do mundo; espaço para reflexão, além de espaço para imaginação. Os autores expressaram seus desejos, suas críticas e seu olhar sobre a sociedade, com a intenção explícita de construir uma nação ao atribuir sentido aos acontecimentos e ao mesmo tempo direcionar uma certa visão de mundo (Sevcenko, 2003; Schwarcz, 2000). No entanto, estes vislumbres de um país em um primeiro momento não se distanciavam muito do relato de Elisa Reis; foi mais tarde, com a decepção com a república, que os autores da época se distanciaram dos ideais da pequena elite liberal, mas nunca chegaram a constituir um movimento social com demandas políticas.

Estes “mosqueteiros intelectuais”, como os qualifica Nicolau Sevcenko ((1983) 2003), advogavam a abolição, a república e a democracia com o objetivo de promover a ampliação na participação política no país. Apoiavam o projeto liberal progressista, acreditavam no modelo europeu de modernização, por sua postura social assumida e, com ressalvas, apoiavam o cientificismo. Consideravam-se agentes da transformação, apoiados em uma concepção utilitária das formas culturais, engajados com o registro histórico e com o desenvolvimento cultural da nação. Na literatura estava o instrumento e o fim da sua ação. Nas palavras de Lima Barreto, o objetivo era,

[...] fazer de seu instrumento artístico um instrumento de difusão das grandes idéias do tempo.”

(Lima Barreto citado em Sevcenko, 2003: 191)

Mas a abolição e a república chegaram em outros termos, cercadas das teorias de superioridade racial, pelo clientelismo, pelo empreguismo e pelo cosmopolitismo, instaurou-se uma “mediocracia” como escreve Nicolau Sevcenko. Para os autores, as altas taxas de analfabetismo, a indiferença do público e a pouca circulação da mídia impressa da época sabotaram seu vislumbre de país. No entanto eles continuavam a acreditar nas formas culturais como meios de transformação social e política, independente de um movimento social com proposta políticas. Com as novas tecnologias de impressão os jornais e revistas ampliaram sua circulação e os intelectuais voltaram à ação, mas desta vez com a responsabilidade de cativar o público médio e formar uma “opinião pública”, em um momento no qual o modelo cosmopolita transformara a sensibilidade coletiva; ou seja, o consumo de um estilo de vida se tornara mais importante que as ideias ou ideais (Sevcenko, 2003; da Cunha, 2000; Barreto, 2001; Schwarz, 2003).

É interessante entendermos como estes acontecimentos mudaram a visão de alguns importantes autores, com a finalidade de questionarmos a política das formas culturais na época. Euclides da Cunha advogava a necessidade de conhecer o interior do país; para o escritor, o estudo das realidades brasileiras era a única forma de encontrar diretrizes para o futuro, eliminar os privilégios e inserir as várias camadas sociais através de formas múltiplas de comunicação integrando todo o país. Por estes motivos se propôs a acompanhar a campanha dos soldados da república contra os “fanáticos de Canudos”.

[...] o que está se destruindo neste momento não é o arraial sinistro de Canudos: é a nossa apatia enervante, a nossa indiferença mórbida pelo futuro, a nossa religiosidade indefinível difundida em superstições estranhas, nossa compreensão estreita da pátria, mal esboçada na inconsistência de uma população espalhada em país vasto e mal conhecido; são os restos de uma sociedade velha de retardatários tendo como capital a cidade de taipa dos *jagunços*[...]

(Euclides da Cunha, 2000:91)

Ao chegar em Canudos, depois de ter escrito alguns textos fervorosos a favor da campanha nos jornais de circulação nacional, como o trecho citado acima, se depara com “as realidades brasileiras” e percebe o grande equívoco; os moradores de Canudos não eram rebeldes lutando contra a república, mas mulheres e homens lutando pela sobrevivência. Euclides, que acreditava na responsabilidade da elite esclarecida para conduzir o país para o futuro se colocou mais uma vez a serviço desta causa ao escrever artigos e *Os Sertões* sobre este equívoco. Em uma nota preliminar ao livro, escrita em 1901, ele escreve em tom de autocrítica;

A campanha de Canudos tem por isto a significação inegável de um primeiro assalto, em luta talvez longa. Nem enfraquece o asserto o termo-la realizado nós, filhos do mesmo solo, porque, etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes, vivendo parasitariamente à beira do Atlântico dos princípios civilizadores elaborados na Europa, e armados pela indústria alemã – tivemos na ação um papel singular de mercenários inconscientes. Além disso, mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo.

(1975:7-8)

Neste trecho sentimos uma mudança de tom drástica, uma vez descritos como “uma sociedade velha de retardatários” de “superstições estranhas”, agora aparecem como “extraordinários patrícios”. De um ato heroico, a campanha de Canudos se torna a ação de “mercenários inconscientes”, parasitas dos princípios civilizadores europeus.

Lima Barreto, como Euclides, assumiu o compromisso com a realidade, ele se dedicou a uma rigorosa análise social, política, econômica e cultural do país, e diferente de Euclides da Cunha, foi um crítico severo e perspicaz do projeto científico enquanto instrumento de poder. Com a chegada da república, Lima se afasta por completo da política e assume a postura do artista marginal, que diz a verdade que ninguém quer ouvir. Para ele o problema estava no clientelismo, no cientificismo, no modelo europeu. Apesar do olhar crítico para o projeto das elites esclarecidas, de sua identificação com as camadas médias e baixas e do conteúdo humanitário de sua obra, Lima não

questionava a literatura enquanto ação, e segurou a bandeira do utilitarismo das formas culturais em momentos de extrema miséria, preocupado em garantir a comunicabilidade de sua obra, ancorado na ironia e na caricatura (Sevcenko, 2003; Barreto, 1956).

A obra de Machado de Assis é diferente dos demais autores, uma vez que Machado assumiu o ponto de vista das camadas dominantes, sempre com um distanciamento crítico, como escreve Roberto Schwarz (2000). Machado não acreditou no projeto abolicionista ou no projeto republicano, ele retratava a plutocracia do segundo reinado, a elite cafeeira, a elite tecnocrática e os arrivistas da república; seus personagens trabalhavam uníssonos para a continuidade dos privilégios, e seus projetos eram marcados pela ideologia de um novo começo e pelo fascínio pela novidade, que não passavam de estratégias de mistificação do tempo. Machado desnuda o arranjo das elites em seu realismo enganoso onde a historicidade garante a boa recepção de sua obra à época, mas que nas entrelinhas assume um acento satírico mordaz. Para os seus personagens e ou narradores, a ciência, a política, a cultura e a filosofia não passam de mera afetação, uma crítica ao “cidadão do mundo” kantiano. O escritor reconhece antes da chegada da abolição que o poder para direcionar o futuro da nação vinha do capital, das técnicas e das ideologias dominantes (Sevcenko, 2003; Schwarz, 2000; Bosi, 1998). Em um diálogo com Quincas Borba, o narrador póstumo Brás Cubas conclui;

Estou envergonhado, aborrecido. Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada.”

(Machado de Assis, 2004:236)

Acredito que houve uma analogia entre o lugar da literatura do século XIX, ‘literatura como missão’, para a construção de um projeto de nação e de civilidade, como escreveu Nicolau Sevcenko (2003), e a internalização da crise na forma do cinema das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, quando nos demos conta de que o subdesenvolvimento não era um estágio para o desenvolvimento mas uma condição (Xavier, 1993; Salles Gomes, 1980; Bernardet, 2003). Hoje, que os espaços estão engessados em uma forma estática globalizada, quando enquadram uma cena local, me pergunto se esta analogia ainda é possível. O cinema paulistano contemporâneo exalta uma certa sensibilidade nacional? Um olhar ancorado na realidade brasileira? Em

qual realidade brasileira?. A que imaginamos daqui de São Paulo? Ou aquela por que lutam os Waiãpi na Amazônia? Ou as entidades não governamentais no Acre? Podemos afirmar que ainda vivemos em uma condição de dependência moral-estética em relação aos países europeus e norte-americanos? Ou desta entidade que nós chamamos de ‘o mercado’? É primordialmente uma dependência pela sobrevivência? Existe realmente um espaço para *outros mundos possíveis* na Z/O paulistana, ou somente para a diferença que é palatável, criativa, interessante e facilmente assimilável?

O que ficou claro é que os “mosqueteiros culturais” acreditaram até o fim na cultura, ou nas *formas culturais*, como prefere Nicolau Sevcenko, como transformação social, e apesar da constatação de que seus vislumbres não saíam das páginas dos livros de ficção, ainda viam a cultura como um espaço político, sem questionarem este valor. Os interlocutores desta pesquisa se inserem nesta tradição por acreditarem no lugar da cultura e da formação como o espaço para mudar o Brasil. Se existe uma continuidade com o passado ela está localizada nas formas culturais como meios de transformação social e política, independente de um movimento social com proposta políticas. Se naqueles tempos o modelo cosmopolita transformara a sensibilidade coletiva, momento no qual o consumo de um estilo de vida se tornara mais importante que as ideias ou ideais (Sevcenko, 2003; da Cunha, 2000; Barreto, 2001; Schwarz, 2003), hoje este movimento está potencializado como nunca. A grande ruptura está no fato de que poucos trabalhos se dedicam a pensar nossa realidade sociopolítico-econômica, podem até pensar sobre a violência na favela, como o projeto da Bendita Trupe citado aqui anteriormente, ou beber da inspiração com o convívio com alteridades extremas, mas parecem estar mais preocupados com questões técnico-estéticas da indústria audiovisual (ou das artes) do seu tempo. A preocupação com questões formais são inerentes às artes, no entanto, nos trabalhos citados acima forma e política são indissociáveis, enquanto hoje, na maioria dos casos pesquisados – existem exceções – este vínculo está desarticulado.

No livro *Café Pequeno*, a escritora Zulmira Ribeiro Tavares nos conta sobre a cidade que tornou-se, simultaneamente ao processo de consolidação da república, a capital econômica e cultural do Brasil. Enquanto Machado de Assis e Lima Barreto nos escreveram da cidade do Rio de Janeiro, Zulmira nos fala da (situada na) cidade de São Paulo, dos casarões da Avenida Paulista no começo do século XX. A escritora, como

Machado de Assis, assume o olhar das elites para traçar um perfil subjetivo, baseada na vida, de personagens que poderiam ter vivido na São Paulo da época.

É dia Catorze de Julho de 1935, o engenheiro Alaor Pestana se prepara para receber os amigos em sua casa para celebrar a queda da Bastilha e, por “feliz” coincidência, o seu aniversário. Apesar das festividades, ele se encontra em um clima melancólico; primeiro, porque não foi convidado para celebrar a grande festa no consulado francês junto com a comunidade francesa que mora na cidade e da qual ele acredita fazer parte; segundo, porque a Frente Nacional marcou uma passeata de protesto para o mesmo dia, ousando perturbar a paz em um dia importante como aquele. E finalmente, para deixá-lo ainda mais amuado, um carregamento de Zebus Indianos que chegavam à cidade de São Paulo se soltara dos grilhões e se encontravam espalhados pela cidade causando caos e desordem. No meio de tanta confusão, Alaor Pestana vai até seu quarto para se refazer, e enquanto folheia um livro sobre o quarto de Maria Antonieta, Alaor pensa,

O Catorze de Julho vinha-lhe agora à mente de uma forma nova e assustadora, como um desarranjo na ordem natural das coisas, um estouro, uma debandada. Começou a pensar na queda da Bastilha. O livrinho propriamente não tratava disso. Sempre pensara na queda da Bastilha *antes* e *depois* raramente *durante*. Antes era o conteúdo daquele livro tão encantador de um certo Nolhac da Academia Francesa e que lhe trazia à mente os jardins e os salões de Versalhes, os espelhos e o parque dos salões, onde um antepassado seu, quem sabe um dia... Depois era a data, alegre como um quiosque erguido em algum lugar entre Paris e o Jardim da Luz (...) Endireitava o corpo, respirava fundo, a colônia francesa radicada em São Paulo trazia-lhe, é verdade, certa dor no coração, mas era uma dor suave, provocava-lhe um doce sentimento de exílio, de injustiça a ser corrigida algum dia, mais cedo ou mais tarde, algum dia em algum Catorze de Julho, (...)”

(Tavares, 1995:57-58)

Estado-nação brasileiro que celebra os ideais da revolução francesa mas que se sente desterrado quando se dá conta que uma revolução é necessariamente perturbadora, necessariamente um desarranjo. Neste momento somente o vislumbre dos jardins e dos salões de Versalhes apaziguam a sua angústia, é neste lugar em que ele se sente em harmonia com as formas; portanto precisa aproximar-se da monarquia pelos laços de sangue, por um parente longínquo que talvez tenha existido.

É nesta ambiguidade entre o louvor à república e o desejo ao luxo da monarquia francesa, ou seja, entre o louvor da liberdade, da igualdade e da fraternidade enquanto ideais, o desejo pelo estilo de vida da monarquia e a harmonia estética da cidade de Paris, aqui representados pelo quarto de Maria Antonieta e por “um quiosque erguido em algum lugar entre Paris e o Jardim da Luz”, que se constituiria a elite paulistana.

Centro econômico do país, marcada pela imigração e pela migração, instigadas pela necessidade de uma mão de obra qualificada, São Paulo é uma cidade que cresceu com a industrialização e que rapidamente diferenciou-se do “resto do país”. É uma cidade percebida como um lugar distinto, outro, apesar de acolher diferenças consideráveis, certas porções do corpo citadino parecem estar mais próximas das capitais dos países ricos do que de sua própria periferia. Esta ambiguidade de comportar diferenças dentro de si e ao mesmo tempo ser vista como outra é central para pensarmos a cidade, uma vez que cada morador pode se sentir ao mesmo tempo dentro e fora desta realidade, pode identificar-se com a cidade e no minuto seguinte sentir-se outro. Ou seja, São Paulo é uma cidade que acolhe uma multiplicidade de tempos e espaços.

A elite cultural paulistana que pesquisamos hoje é constituída de pessoas que não nasceram em São Paulo necessariamente, mas vivem na cidade, estão inseridas na vida cultural e na vida cotidiana da cidade. Os poucos que não moram na Zona Oeste, já moraram um dia, ou a frequentam diariamente. Votam nos partidos ditos de esquerda ou centro-esquerda, a grande maioria votou em Luis Inácio Lula da Silva para presidente nas eleições de 2002, se dividiram entre votar em Lula novamente, anular o seu voto ou votar em um dos candidatos de menor votação nas eleições de 2006 e se dividiram ainda mais nas eleições de 2010, entre Dilma, Serra e Marina Silva.

DIGRESSÃO

O diretor de *Profissão Repórter* – filme com o qual apresentamos essa tese –, Michelangelo Antonioni, em uma entrevista coletiva depois da estreia em Cannes, em 1975, comentou:

Fiz o filme dominado por uma insatisfação indefinida. Impulsionado por um desejo de sair do contexto histórico em que vivemos através de meus personagens. Sair do contexto cívico, civilizado, citadino. Sair para o deserto, para a selva, para onde fosse possível imaginar uma existência livre e pessoal, e iniciar um esforço para construir esta liberdade. David Locke, o repórter que muda de identidade, nasceu deste desejo.

(Michelangelo Antonioni, 1975⁴⁷)

O diretor de *Profissão Repórter* escreve essa história para sair “do contexto histórico em que vivemos”; para, através de seus personagens, poder se libertar das questões que o preocupam e se colocar outros problemas, que não poderia vislumbrar anteriormente, radicalmente diversos; para poder traçar um caminho livre do “contexto cívico, civilizado, citadino”. Foi a sua insatisfação com o lugar no qual se encontrava no mundo que o leva ao deserto, no Chade, para realizar um filme, para se colocar em um lugar de onde é possível imaginar uma existência outra.

No filme, vemos a tentativa de prestar atenção em um momento e em um lugar no qual as premissas da modernidade ocidental não dão conta das experiências dos personagens e do próprio diretor. David Locke está cercado por uma série de perguntas que não podem ser respondidas. Ele está paralisado. O personagem realiza um documentário sobre a África, e depois de passar um longo período de tempo no continente, não consegue ancorar as suas perguntas naquele território, pois elas são insuficientes para o entendimento do que acontece ali. Então, aparece uma

⁴⁷ As citações da fala de Michelangelo Antonioni após a estreia do filme foram extraídas do artigo “A fechadura e a grade na janela”, de José Carlos Avellar, publicado no Rio de Janeiro em agosto de 1975. <http://www.escrevercinema.com/antonioni_reporter.htm> Acesso em 2011.

oportunidade, e ele decide abandonar o universo frágil das imagens e das palavras (trancado em premissas ocidentais universalizantes) para assumir o papel de outro personagem, que tem uma ação direta no mundo. Nesse quadro, como podemos entender o movimento de abandonar o universo das imagens e das palavras pautado pelas premissas da modernidade ocidental?

Vale a pena atentarmos para a trajetória do personagem David Locke, uma vez que parte dos filmes de longa metragem produzidos na cidade de São Paulo na virada do século XX para o século XXI também procuram “sair do contexto cívico, civilizado, cidadão”, como comenta Antonioni, em benefício de um lugar no qual as premissas da modernidade ocidental não encontram terreno para se ancorar. Podemos seguir o fio deixado pelo xamã chadiano para descrever o posicionamento do documentarista euro-americano no filme.

O personagem David Locke está no Chade para captar as imagens finais de um documentário sobre a África para a televisão britânica, ele quer registrar relatos e imagens que o informem sobre os grupos de guerrilha que lutam contra o governo instituído no Chade, país que abriga uma diversidade de etnias com pontos de vista diferentes sobre a política no país. Locke não é um homem de ação, ele não se posiciona diante dos fatos, é um observador de acontecimentos, que se produzem sem a sua participação, e aos quais não consegue entender completamente, mas que mesmo assim os organiza em imagens e palavras que atribuem um sentido ao que observa, pautado por uma forma de narrar com a qual está familiarizado. Ou seja, não entende completamente os problemas que aborda, mas conhece bem a estrutura narrativa que emprega.

Depois de um dia frustrado de trabalho – mais uma vez não consegue entrar em contato com os guerrilheiros do norte – volta ao hotel onde está hospedado, exausto. Bate à porta do único outro hóspede do hotel para tomarem um *drink*, a porta se abre e ele vê um corpo inerte na cama, morto. Encontra junto ao corpo uma agenda na qual estão registrados compromissos com data, hora e local. O jornalista vê uma oportunidade de se libertar do seu predicamento e decide assumir a identidade do homem desconhecido, troca as fotografias dos passaportes, para assumir definitivamente a identidade de David Robertson. No decorrer da cena, ele liga o seu

Nagara⁴⁸ e reproduz uma conversa que registrara dias antes da morte do hóspede. Locke acabara de perguntar para Robertson se esse entendia alguma coisa do que estava acontecendo naquele lugar, no deserto, pergunta a qual Robertson responde sem hesitar: “Bom, a coisa funciona assim, Mr. Locke. Você trabalha com palavras e imagens, coisas frágeis. Eu chego com mercadorias, coisas concretas. Eles me entendem na hora.”⁴⁹

A sobreposição da ação de Locke, pacientemente descolando a foto de Robertson de seu passaporte, com a conversa que os dois homens tiveram anteriormente, informa o espectador sobre a perda de referências que Locke experiência e ao mesmo tempo oferece informações sobre o que ele sabia sobre Robertson quando assume sua identidade. Sabia que Robertson não tinha família nem amigos, que era um cidadão do mundo, que viajava muito e que era um homem de negócios que vendia coisas materiais, mercadorias, coisas que eram facilmente compreendidas, mas também tinha um lado poético, observação que o próprio Locke faz sobre Robertson quando esse faz uma breve descrição do deserto. Qualidades que seduziam o jornalista.

Então, voltamos algumas semanas no tempo, David Locke entrevista o presidente do Chade, que nega a existência de uma guerrilha organizada. Sua ex-mulher, Rachel, que está no Chade para visitá-lo, assiste à entrevista ao vivo e faz uma crítica à sua postura neutra, mesmo sabendo que o entrevistado está mentindo e tendo fatos para confrontá-lo. “São as regras do jogo”, ele responde. Locke viaja para o norte do país, só, sem a sua equipe, para escutar o que os guerrilheiros têm a dizer, quando encontra Robertson, o único branco no local fora ele. Locke está filmando um retrato geopolítico da África na década de 1970, quando a maioria dos povos africanos, depois de lutarem contra os países europeus para se libertarem dos regimes colonialistas, agora lutam contra aqueles que assumiram as estruturas de poder e as armas deixadas pelos europeus. Se no primeiro momento ele escolhe jogar as regras do jogo do

⁴⁸Nagara é um aparelho para o registro analógico, com fitas magnéticas, do som, que até pouco tempo ainda era utilizado em filmes de ficção e em documentários. O aparato utilizado por David Locke foi desenvolvido na década de 1960 e ficou conhecido por sua qualidade e portabilidade. Hoje o registro analógico do som foi praticamente substituído pelo digital.

⁴⁹“Well, it’s like this, Mr. Locke. You work with words and images, fragile things. I come with merchandise, concrete things. They understand me straightaway.”

jornalismo e não dar margem às suas inquietações, seguindo com uma postura protocolar, como aponta Rachel, em um segundo momento, assume a identidade de outro homem sobre quem sabe pouco, um homem de ação, que lida com questões aparentemente mais simples e mais práticas, não tão frágeis quanto as palavras e as imagens.

Depois de alguns dias seguindo as anotações na agenda de Robertson e comparecendo aos compromissos agendados fingindo ser o mesmo, Locke se dá conta que vendeu armas para a guerrilha do Chade, mas não sabe quem fornece a artilharia, ou muito menos como será entregue. Os encontros se dão sem que ele realize nenhuma ação, ele simplesmente segue o desenrolar dos acontecimentos. Em um de seus compromissos é informado que agentes do governo estão à sua procura e que ele corre risco de vida, mas essa informação não o preocupa, parece que não lhe diz respeito diretamente; David está imerso na experiência de cada momento, é um personagem em devir. Para manter-se no movimento ele foge do seu passado, mantém os compromissos de Robertson e desfruta da companhia da bela jovem libertária, com quem cruzou no caminho, uma estudante de arquitetura e leitora voraz, interpretada por Maria Schneider, que acolhe o seu desejo de libertação de maneira incondicional. As ações de David Robertson não lhe pertencem, Jack Nicholson interpreta as ações de um personagem que não teme a morte.

David não mantém um dos compromissos como traficante de armas e foge de Barcelona para não ser visto por Martin, amigo de Locke, que poderia reconhecê-lo. Martin volta a Londres e encontra Rachel na sala de montagem assistindo à cena na qual Locke entrevista o xamã no vilarejo, na tela da Moviola⁵⁰, que curiosamente é a última imagem registrada pela câmera do jornalista antes de assumir a identidade de Robertson. O xamã toma a câmera nas mãos e inverte o olhar, nós assistimos o rosto perplexo do documentarista, desconcertado pela ação do xamã, antes de desligar a câmera.

Ontem quando nós te filmamos na vila eu entendi que você foi criado para ser um xamã.” Pausa. “Não é estranho para alguém como você passar muitos anos na França e na Iugoslávia?” Pausa. “Essa vivência mudou a sua atitude

⁵⁰Moviola é uma marca de máquinas utilizadas para montar filmes, anterior ao advento dos programas de computador não linear como AVID, ou Final Cut Pro, que acabou nomeando todas as máquinas que exerciam o mesmo trabalho.

em relação a certos costumes tribais? Eles não lhe parecem falsos e talvez errados para a tribo?”

Voltamos à cena na qual o xamã questiona Locke, agora informados pela trajetória do personagem. Para o xamã a ação honesta a fazer é apontar a câmera para o jornalista, uma vez que as perguntas revelam muito mais sobre ele, ao invés de projetar sobre a sua imagem as questões que fazem sentido para o documentarista europeu, como se fizessem algum sentido para revelar algo sobre o posicionamento da guerrilha chadiana. Ele aponta a câmera para Locke e chama a nossa atenção para as perguntas que formulou e para a entonação de sua voz. Locke coloca as perguntas pausadamente, de maneira quase mecânica. Como sabemos que a sua próxima ação será abandonar não somente o projeto do seu filme, mas toda uma vida, podemos concluir que as questões foram colocadas de maneira protocolar, como fez quando entrevistou o ditador chadiano e foi duramente criticado por Rachel. O que de certa forma revela que essas questões fazem pouco sentido para o próprio Locke, que parece estar desterritorializado, mas ainda assim faz perguntas a partir de um lugar fácil para ele, a partir do ponto de vista de um “homem ocidental civilizado”, informado pela narrativa da modernidade, ao invés de acolher as suas incertezas.

Como nos revela o xamã, Locke não está interessado em saber quais são as questões que ele (xamã) se coloca, ou que os guerrilheiros do Chade se colocam. Quais são os problemas que os preocupam. A forma como Locke formula as suas perguntas impossibilita que tenhamos acesso ao xamã, ser “criado para ser um xamã” e ter morado na Europa são experiências colocadas *a priori* como incompatíveis, não permeáveis, dois mundos radicalmente “outros”, que, segundo a lógica das perguntas de Locke, só poderiam aniquilar um ao outro.

Talvez possamos colocar as questões descritas aqui de outra forma, que nos aproxime da antropologia contemporânea. Podemos dizer que a vontade de Antonioni ao filmar *Profissão Repórter* partiu do desejo de sair do contexto da modernidade ocidental, das premissas que pautam essa forma de pensar e organizar as coisas desse mundo e que pautam as ações do documentarista David Locke.

O filósofo Bruno Latour (1994), ao formular um comentário sobre a modernidade no livro *Jamais Fomos Modernos*, descreve as premissas que dão corpo à modernidade ocidental e aponta para dois grandes divisores, um divisor interno, outro externo. O

grande divisor externo, articula que *nós*, ocidentais, somos intrinsecamente, radicalmente, diferentes *deles*, de todos aqueles que não fazem parte do ocidente, e portanto, devemos ser estudados, pensados, filmados, questionados de maneiras absolutamente diferentes. Segundo o filósofo, para entendermos essa divisão devemos atentar para a formulação do conhecimento científico, que acaba por unificar os *ocidentais* não porque compartilham uma mesma *cultura*, mas sim uma mesma *natureza*, a qual, compreendem e dominam, diferente das *outras culturas* que, segundo os ocidentais, apenas produzem representações distorcidas ou inexatas da natureza. Para Latour essa partição exterior pode ser explicada por uma partição interior, um grande divisor interno, que articula humanos e não-humanos como entidades radicalmente diferentes que não devem ser estudados ou pensados conjuntamente. Uma vez que o conhecimento científico nos dá acesso às próprias coisas, não as pensamos em relação, as pensamos como fatos concretos. No entanto, o filósofo revela que a tecnociência vem produzindo monstros, híbridos humano-máquina, humano-animal, máquina-animal, etc. E está aqui um lugar interessante para pensarmos sobre o ocidente.

Latour propõe que façamos uma antropologia simétrica, que estudemos o ocidente como a antropologia vinha estudando “os outros”, para que possamos entender como associamos e estabelecemos relações no ocidente, ao acompanharmos os agentes e descrevermos as redes tecidas, sem recorrermos às grandes narrativas conhecidas de todos nós. Para tal, ele sugere que passemos a atentar para a ação dos não-humanos associadas às ações humanas, como uma das maneiras de conseguirmos nos estudar como estudamos “os outros”.

Se levarmos em conta as colocações de Latour (1994), podemos dizer que as perguntas de David Locke estão pautadas nos grandes divisores que constituem a modernidade ocidental, na diferença radical entre nós (euro-americanos como Locke) e eles (xamã chadiano), entre humanos (Locke, Robertson) e não-humanos (câmeras de cinema, armas de fogo). No entanto a trajetória do personagem nos revela que o próprio documentarista não está necessariamente alinhado com os grandes divisores (civilização/barbárie, natureza/cultura, humano/não-humano, indivíduo/sociedade, ciência/magia, etc.), que permeiam as questões colocadas por ele ao xamã. Mas que David Locke/Robertson se encontra em um não-lugar, em uma fissura, onde as premissas que o trouxeram até aqui simplesmente não dão mais conta da realidade. A

fragilidade das imagens e das palavras, apontada por David Robertson pouco antes de morrer, fica evidente quando a estrutura que as organiza deixa de fazer sentido, não dá mais conta de organizar uma narrativa com os elementos à mão.

Latour propõe que façamos uma antropologia pós-social, buscando a libertação dos pressupostos expostos acima.

Retomando, o filme *Profissão Repórtemarra* a trajetória de um personagem que procura se distanciar das premissas que pautam a modernidade ocidental. David Locke, busca de alguma maneira tornar-se mais permeável para viver a possibilidade de uma existência livre e pessoal. Uma história que narra a trajetória de um personagem que está em contato com *outros mundos possíveis* por conta da realização de um filme, um documentário.

Nossa intenção aqui é mimetizar as ações do xamã, quando direciona a nossa atenção para as premissas que pautam as perguntas e as ações do documentarista euro-americano, para descrever o que acontece quando os cineastas paulistanos estão em contato com *outros mundos possíveis*, e, ao analisar seus filmes, descrever quais são as estruturas que dão sentido a essa experiência⁵¹.

⁵¹ É importante reconhecer que o homem do deserto desfruta de um ponto de vista privilegiado; primeiro, porque cresceu em um país ocupado por europeus e morou muitos anos na Europa, portanto conhece o lugar de onde David Locke formula as suas perguntas. Segundo, porque foi criado no Chade e foi iniciado para ser um xamã, portanto consegue observar Locke à distancia, ele transita por vários mundos possíveis e conhece a permeabilidade entre esses mundos. E terceiro, porque participa de uma das etapas da produção do documentário, não é assistindo o filme que faz o seu comentário, ele tem acesso a informações que talvez não estivessem disponíveis na montagem final do filme. Em momento algum podemos comparar a nossa posição à do xamã, objeto (sujeito) do filme de David Locke.

O CONTATO

O tema é o contato. Nos baseamos no texto “O nativo relativo”, de Eduardo Viveiros de Castro (2000), para qualificar as relações às quais acompanhamos como *contato*. Ao tecer um comentário sobre as relações estabelecidas entre antropólogo e nativo, Viveiros de Castro qualifica o *contato* como o encontro entre pessoas que se colocam problemas diferentes, diversos, baseadas em um princípio de semelhança; são ambos humanos. Aqui realizamos um deslocamento para uma situação análoga, o *contato* dos que filmam com os que são filmados em situações que envolvem relações de alteridade.

É certo que não podemos confundir as intenções dos antropólogos com as intenções dos produtores culturais, dos cineastas. Segundo Viveiros de Castro, o antropólogo procura estabelecer uma relação de sentido com o nativo, procura entender um problema nos termos do nativo, mesmo que seja ele, antropólogo, que no final detém o sentido deste sentido, uma vez que é a partir das suas possibilidades de entendimento que atribui sentido ao que o nativo está falando ou fazendo; é ele quem contextualiza, imagina, interpreta, textualiza, traduz, e justifica esse sentido. Esse não é o caso do cineasta, do grupo de teatro, do músico, pelo menos nas situações que acompanhamos⁵², o objetivo principal dos produtores culturais é realizar um trabalho, um produto cultural, uma obra de arte, que independe do entendimento dos problemas que os outros se colocam, pode depender da presença do corpo desse outro, do gestual, do sentido que os produtores culturais atribuem à sua história, às suas canções, danças, imagens, mas não necessariamente do sentido que os que são filmados atribuem, eles mesmos, a um problema, questão, coisa, etc.

Apesar das diferentes intenções, ainda é possível qualificarmos de *contato* as relações sobre às quais discorremos aqui, uma vez que, como coloca o antropólogo, as relações que observamos durante a pesquisa de campo são relações baseadas em um pressuposto de semelhança, entre humanos, mas entre pessoas que se colocam

⁵² Andrea Tonacci, o único interlocutor dessa pesquisa que comentou esta questão, é veemente ao argumentar que não havia possibilidade alguma de estabelecer uma relação de sentido com Carapiru ou com os Awá-Guajá ao longo do tempo que conviveu com eles, durante a pesquisa e as filmagens de *Serras da Desordem*. Para ele seu filme é uma ficção, um encontro entre a história narrada sobre um período da vida de Carapiru, a presença física de Carapiru na tela, os sentimentos que essa história e essa presença evocam para o cineasta, somado a tudo o que significa fazer um filme. Voltaremos à colocação de Tonacci.

problemas diferentes. É importante ressaltar que não são os moradores da Z/O que estão dizendo que ao realizarem projetos culturais entram em *contato* com *outros mundos possíveis*. O *contato*, tal como o qualificamos aqui é a forma que escolhemos para colocar uma questão que surgiu ao longo da pesquisa, não é um acontecimento dado.

Durante a pesquisa de campo escutei moradores da Z/O perplexos diante de um *outro* quando estavam reformando ou construindo suas casas. Se diziam assustados com a total impossibilidade de estabelecer uma relação de entendimento mútuo. O relacionamento com pedreiros e mestres de obra foram o contato mais extremo com a alteridade relatados, os interlocutores se davam conta que não compartilhavam uma mesma sensibilidade, se viam diante da impossibilidade de se relacionarem a partir de seus próprios preceitos. De qualquer forma não foi o caso com relação às relações estabelecidas durante as produções culturais⁵³. Descrever as relações como *contato* é uma escolha que nos ajuda a acompanhar e a descrever melhor associações que foram estabelecidas e re-estabelecidas pelos agentes ao longo desta pesquisa, mas que não foram necessariamente verbalizadas pelos interlocutores desta forma.

Acolhemos o argumento de Viveiros de Castro quando nos convida a ampliarmos as possibilidades de associações e relações a serem traçadas e descritas nas etnografias se entendemos que os outros vivem *outros mundos possíveis*, tão possíveis quanto o nosso, ao invés de pensarmos em relações que se estabelecem a partir de uma cisão entre “eu” e o “outro” – posicionamentos antagônicos, mas lembrando que nos interessa acompanhar como os interlocutores constituem essas relações e, portanto, o *contato* permanece sendo uma questão.

⁵³ Uma conversa durante a pesquisa colocou essa mesma questão, uma interlocutora comentava sobre a diferença entre sua filha e a filha da empregada, ambas têm a mesma idade, cresceram juntas, iam para suas respectivas escolas no mesmo período do dia, uma numa escola pública e outra em uma escola privada na Z/O, e passavam o outro período brincando juntas. Ambas eram consideradas melhores alunas de suas salas. Mas segundo essa interlocutora ao longo dos anos ela foi percebendo que a possibilidade de raciocínio de sua filha era muito mais ampla do que da filha da empregada. Essa observação a levou a considerações bastante sérias sobre a humanidade, em meio destas questões surgia uma dúvida sobre a continuidade da existência de uma humanidade comum. A ruptura socioeconômica não teria consequências mais sérias do que imaginamos?

Sinais precursores do contato

1

Anterior ao contato existe o desejo de fazer cinema. Seja mobilizado por uma cinefilia precoce, na adolescência, ou nos anos seguintes à formação universitária onde o cinéfilo foi apresentado para um cinema que não visa somente o entretenimento. Os interlocutores dessa pesquisa trabalham com cinema porque foram profundamente sensibilizados pela experiência de assistir filmes⁵⁴.

Em um segundo momento, uma história, uma imagem, um sentimento, uma lembrança, uma questão, uma preocupação, uma silhueta, uma luz, um encontro, evocam esse desejo primeiro e passam a povoar o imaginário do cineasta que pode ou não seguir esse primeiro desejo e elaborar um projeto para a realização de um filme⁵⁵.

Nos três filmes escolhidos para integrar o corpo desse texto, a predisposição para fazer filmes foi a primeira motivação, mas é interessante olharmos para o que interessou aos diretores no primeiro momento. Fernando Meirelles estava à procura de uma história para filmar, queria realizar um filme impactante, que fosse seu cartão de visitas. Como já dissemos, foi seu amigo, o diretor de cinema, Heitor Dhália quem indicou que lesse *Cidade de Deus*; Meirelles nunca havia vislumbrado realizar um filme sobre a periferia, o sertão, sobre os pobres e destituídos, temas recorrentes na história do cinema brasileiro, mas o livro o impactou por ser extremamente cinematográfico, ele conseguiu vislumbrar um filme ao lê-lo, uma vez que a escrita evoca a linguagem cinematográfica. Logo comprou os direitos e começou a trabalhar com o roteirista Bráulio Mantovani, pois acreditava ter ali o *locus* de um filme de impacto mundial para lançar a sua carreira de diretor.

O indigenista Sidney Possuelo comentou com Andrea Tonacci que gostaria de narrar as histórias que viveu ao longo dos anos que trabalhou na FUNAI, mas não era escritor. Tonacci, que o acompanhara em algumas expedições nos anos 70 e 80, sugeriu que gravassem as histórias, uma forma de ajudá-lo a organizar o material.

⁵⁴ Até pouco tempo essa sensibilidade passava necessariamente por uma curiosidade pela história do cinema, hoje pode ser mobilizada por filmes contemporâneos.

⁵⁵ Se diretores de cinema, roteiristas e produtores comumente são aqueles que se dedicam ao desenvolvimento de um projeto, as pessoas que exercem outras funções, diretores de arte, técnicos de som, diretores de fotografia, quando sensibilizados por uma experiência que evoca o desejo de fazer um filme, costumam guardar essas referências para compor projetos de diretores que filmarão no futuro.

Passaram a se reunir, Possuelo contava as histórias para Tonacci e o cineasta gravava enquanto escutava. Um dos relatos ressoou sentimentos que Tonacci reconheceu, na época Tonacci estava se separando da mulher e tinha que viver com a ausência de seus filhos no cotidiano, a história de Carapiru e o reencontro com seu o filho tocou o cineasta,queria contar aquela história. Com o passar do tempo, e com a pesquisa, a vida de Carapiru passou a ressoar de outras formas, Tonacci reconhecia a ferida da violência que o índio vivera, uma reflexão sobre movimentos hegemônicos no mundo contemporâneo que reconhecia na sua vida em São Paulo também. Em um e-mail para uma amiga, que o cineasta compartilhou conosco, ele escreve:

Na minha ousadia narrei uma história real, parte da biografia de um homem vivo, momentos de sua vida, porque parecia-me conhecê-la, e desejei conhecer melhor algo do sentimento de perda, de dispersão, e reencontro que aquela história pessoal continha. Pretendia conhecer melhor em mim algo que ressoava do homem que a vivera tão dramaticamente. Minha melancolia de fundo identificava um sentimento de exílio, injustiça e esperança. Quis conhecer o homem a quem atribuía sentimentos que eu conhecera em mim, cuja violência feria-me pessoalmente.

Andrea Tonacci

João Dornellas leu uma notícia de jornal que anunciava um jogo amistoso entre a seleção brasileira e a seleção haitiana de futebol, chamou a sua atenção o fato que, segundo o primeiro ministro haitiano, pela primeira vez na história veríamos um país torcendo pela seleção adversária, tamanha a paixão dos haitianos pela seleção brasileira. O cineasta e assistente de direção acreditou no primeiro ministro e achou que o acontecimento merecia um filme. Mostrou a notícia para o diretor com quem trabalhava na época, que também ficou motivado. Nos contaram que chegaram a vislumbrar cenas de guerrilheiros trocando armas por um ingresso.

Apesar das diferentes motivações, falamos de pessoas que buscam histórias, que vão dar bons filmes. Foram tocados por uma emoção, ou pela estruturação de uma narrativa, pelo vislumbre imagético de uma cena, sequência, ou filme. Como ficará evidente ao final do texto, os três exemplos que veremos aqui diferem

consideravelmente não somente na sua visão, mas também em suas escolhas formais. No entanto, os três filmes proporcionaram um contato intenso com *outros mundos possíveis*, distantes da Zona Oeste paulistana.

Mas antes de entrar nos filmes citados, gostaríamos de compartilhar outros exemplos etnográficos para nos ajudar a tecer as redes de relações que escolhemos acompanhar.

Observação participante

1

Próximo ao pedágio da Imigrantes meu telefone tocou, era o diretor para quem eu trabalhava pedindo que eu não gravasse nada, que não usasse a câmera. No porto de Santos à procura de personagens para o documentário, carregava uma câmera mini DV na mochila. Entrei em um bar e perguntei onde poderia encontrar os caminhoneiros que ficavam esperando o desembarque das cargas, me indicaram uma rua ladeada de bares e restaurantes. Passei por grandes galpões, parecia deserto, até que encontrei o lugar. Era de manhã e me informaram que na hora do almoço o lugar estaria cheio. Vaguei pela rua vazia vez em quando encontrando com um caminhoneiro ou outro.

Conversando com o dono de um dos restaurantes, ele evocou nomes de caminhoneiros com quem eu deveria conversar. No almoço me apresentou para uma mesa de homens que almoçavam juntos, sentei e contei que estava procurando personagens para um documentário sobre caminhoneiros. Durante duas horas escutei histórias de viagens de Santos ao Acre, ao Ceará, atravessei o país de ponta a ponta. Em vários momentos quis tirar a câmera e gravar, estava dentro de uma cena possível do filme, mas respeitei a escolha do diretor de não chegar com a câmera em punho.

Eram os personagens perfeitos, caminhoneiros da velha guarda entre 45 e 60 anos representando uma variedade de estilos, dois carregavam cargas valiosas, notava-se o poder aquisitivo maior. Estavam no porto esperando cargas específicas. Um deles estava lá para encontrar os amigos e outros dois esperando trabalho. Entre eles somente um se interessou em participar do filme, Paizão. Era conhecido como Paizão

porque tinha três filhas sobre as quais falava muito, se orgulhava de ter pago a faculdade das filhas na estrada. Estava no porto à procura de trabalho.

Peguei o contato de todos eles. Em São Paulo narrei o acontecido para o diretor. Expliquei que somente um tinha interesse em participar e ele pegou o contato do Paizão. Nas visitas ao porto que se seguiram a esta, uma com o diretor e o roteirista, nunca mais tive a mesma sorte, de me ver dentro de uma cena que poderia ser parte do filme. Me arrependi de não ter registrado o encontro e de não ter passado todos os contatos para o diretor.

Semanas depois fomos, eu e o diretor, a um depósito na Marginal Tietê encontrar com Paizão. Enquanto carregavam o seu caminhão, sentamos em um boteco para conversar. Desta vez era o diretor quem carregava uma câmera na mochila, mas escolheu não gravar, não queria que a câmera mediasse o primeiro encontro dele com um possível personagem. Escutamos o relato detalhado de viagens cortando o país, povoadas por tragédias, lendas e momentos sublimes. Paizão era um exímio narrador. Saímos de lá com certeza de que ele seria um dos personagens do filme.

Concluí o meu trabalho com duas contribuições, o personagem Paizão e a indicação da leitura de uma tese de mestrado, escrita por uma, na época, doutoranda do IFCH (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP), filha de um caminhoneiro. Pesquisadora que foi de grande valia para o filme. Mas sem o registro da mesa de almoço no porto de Santos, imagem que me acompanha até hoje.

Meses se passaram e encontrei com o diretor por acaso, ele logo me contou que estava arrependido de não ter gravado o nosso encontro com Paizão, a câmera estava lá. Nos outros encontros que tiveram ele estava desanimado, sem trabalho. Esperavam uma viagem longa para que pudessem viajar com ele, registrar as histórias que contara para nós. Mas só apareciam trabalhos pequenos, viagens curtas.

Em 2005 fui contratada para fazer pesquisa de personagens e assistência de direção em um filme publicitário. O *briefing* do filme era filmar o trabalho da pastoral na periferia de São Paulo, situações reais com pessoas reais.

Para encontrar os possíveis personagens entramos em contato com a funcionária da Pastoral da Criança responsável por nos auxiliar nessa tarefa. Fizemos um mapeamento do trabalho da pastoral por região na periferia da cidade de São Paulo, Zona Sul, Zona Norte, Zona Leste, Zona Oeste e passamos a entender como eles organizavam a sua ação. Todos os meses as voluntárias de cada região se reúnem para organizar o dia da Celebração da Vida, dia no qual as crianças passam por um controle nutricional e de saúde e no qual organizam brincadeiras e é servido um lanche para toda a família. Durante o mês que levamos para decidir quais seriam os personagens do filme, frequentamos três dias da Celebração da Vida. Às seis da manhã me encontrava com a equipe na produtora e partíamos em uma van com um motorista que já havia recebido da produção do filme o endereço do local onde iríamos aquele dia. O deslocamento durava entre quarenta e cinco minutos a uma hora e meia. Quando chegávamos ao local, sempre uma igreja católica da região, já tínhamos o nome da voluntária que nos aguardava, eu perguntava onde podíamos nos posicionar com câmera e tripé e pedia que todas as famílias fossem direcionadas para a nossa equipe depois de passarem pela triagem médica. Eu, pesquisadora e assistente de direção, um homem-câmera, que registrava com uma câmera de mini DVD o nosso encontro com cada família, e uma produtora de *casting* anotava nomes e telefones e/ou endereços.

Nosso encontro durava menos de cinco minutos nos quais o câmera deveria enquadrar a família e realizar um *close* de cada membro, enquanto eu fazia algumas perguntas, nome, idade, cotidiano dos pais, com o que as crianças gostam de brincar. Nesse primeiro momento o nosso interesse estava voltado para a aparência e desenvoltura diante da câmera. A cada sábado registrávamos em média 100 núcleos familiares.

Durante as gravações eu realizava uma triagem de potenciais personagens e quando voltávamos para a produtora no final do dia me sentava com uma montadora que nos aguardava. A montadora, seguindo minhas indicações, editava fragmentos de

menos de um minuto por família pré-selecionada. E domingo de manhã a diretora do filme assistia o material e escolhia algumas famílias para visitarmos durante a semana.

Então, segunda-feira, seis da manhã, nos encontrávamos novamente na produtora, eu, o motorista, o câmera e a produtora de *casting* e seguíamos de van até a casa da voluntária da Pastoral da Criança da região que havíamos visitado no sábado anterior. Chegávamos com uma lista de nomes, a voluntária, que faz visitas mensais às famílias, nos guiava de casa em casa, onde passávamos em média uma hora com cada família. Ao longo do dia ela aproveitava para visitar famílias próximas aos endereços pelos quais passávamos e opinava sobre quais famílias devíamos entrevistar. Da casa das voluntárias normalmente seguíamos a pé de casa em casa pelas ruas das favelas. As voluntárias da Pastoral conheciam todos da comunidade e frequentemente relatavam para mim quem eram e o que faziam, inclusive os jovens traficantes. Não estávamos acompanhados de segurança e em nenhum momento nos sentimos inseguros ou ameaçados. Já chegávamos com a câmera ligada registrando a fachada das casas e arredores, ruas, campo de futebol, bares, preocupados em registrar fragmentos do cotidiano da favela. Organizávamos as visitas por idade das crianças, dependendo se frequentavam a escola no período da manhã ou no período da tarde. Nas casas, as famílias que já havíamos entrevistado, nos reconheciam, o que facilitava o contato e a aceitação da câmera. Como a Pastoral da Criança costuma trabalhar com os núcleos familiares mais carentes de cada região, a situação mais comum que encontramos era mães jovens, solteiras, que tinham entre dois e cinco filhos de pais diferentes, ou mães com filhos pequenos que ficavam em casa cuidando dos filhos enquanto o marido trabalhava. Também conhecemos crianças que passavam um período do dia sozinhas porque ambos os pais, ou a mãe trabalhavam.

Nesta visita estávamos interessados em conhecer e registrar o cotidiano da família. A visita começava com uma entrevista com a mãe e pai, se estivessem em casa, e com as crianças e procurava investigar ações que praticavam regularmente naquele espaço. Em seguida pedíamos para registrar algumas dessas atividades. Enumero abaixo situações que foram registradas durante as visitas e que foram agregadas ao roteiro final e efetivamente filmadas.

1. Mãe banhando criança no tanque

2. Mãe estendendo roupa no varal.
3. Mãe grávida
4. Menina carregando irmã mais nova no colo
5. Criança desenhando no muro
6. Mãe ensinando filhos em casa. Ela escreve no quadro negro.
7. Pula corda
8. Elástico
9. Balanço
10. Família atravessando ponte
11. Crianças caminhando de costas para câmera, uma delas se vira.
12. Crianças sentadas em frente a uma casa (pode ter adulto) em um beco, todos olham para a câmera e sorriem.
13. Mãe fazendo trancinha na filha na porta de casa
14. Criança no colo da mãe (ou do pai) sentados numa cadeira
15. Meninos jogando capoeira
16. Crianças brincando com água
17. Meninos jogando futebol
18. Mãe vestindo filhos
19. Mãe brincando com bebê recém-nascido

Quando voltávamos para a produtora, um montador nos aguardava, eu passava uma lista das situações que deveriam ser editadas, novamente baseadas em uma triagem que realizava ao longo do dia. Durante as conversas com os clientes e a equipe de criação ficou claro que eles queriam registrar personagens e locações que aparentassem precisar de ajuda, mas que não estivessem em uma situação de destituição absoluta. Era importante que as pessoas, e sobretudo as crianças, fossem alegres e saudáveis, e que as casas fossem de alvenaria e preferivelmente que não tivessem tijolo aparente. Estava claro que não aceitariam favelas de papelão, ou tijolos mofados. Como também não estavam interessados em cenas – às quais

presenciávamos diariamente – que não evocassem esperança. Personagens escolhidos que moravam em condições que não condiziam com os parâmetros dos clientes foram filmados em situações de rua, ou na laje de suas casas.

Durante as três semanas e meia que passamos na periferia, o diretor do filme nos acompanhou um dia, queria conhecer a realidade das pessoas com quem iria filmar, sabia que nos três dias de filmagem que teríamos seria impossível estabelecer qualquer contato. No final do dia, na van, comentou que estava com dores no corpo que refletiam uma outra dor. Perguntou como eu conseguia passar todos aqueles dias presenciando aquela realidade. Assim que pude organizei uma reunião com o financeiro da produtora, responsável pelo filme, para investigar se seria possível aumentar o cachê de cada personagem. Os cachês foram aumentados e variaram de 300,00 a 2.000,00 reais dependendo da participação dos personagens na edição final que foi ao ar.

Os clientes não estiveram presentes nas filmagens, o seu contato com os personagens foi em uma sala de reuniões na Z/O paulistana, através de placas de papelão que retratavam as famílias, com fotografias das locações e dos personagens em atividades cotidianas coladas lado a lado e por um breve vídeo que mostrava um retrato da família seguido por um *close* de cada membro. E depois em versões do filme que duravam 1 minuto e trinta segundos.

Dos personagens selecionados, uma família não aceitou participar das filmagens, por resistência do marido. No entanto, foi da situação em família que os clientes mais gostaram. Era uma mãe que alfabetizava os dois filhos em uma lousa de feltro cinza, em casa. Três visitas foram feitas para tentar convencê-los, o cachê foi aumentado e, finalmente, quando achávamos que não teria mais jeito, o que poderia colocar em risco as datas da filmagem, realizamos uma visita de última hora, à noite, quando o pai das crianças estava em casa, para convencê-lo. Ele aceitou. Todas as outras famílias e personagens escolhidos agradeciam a oportunidade de poder participar.

As filmagens correram bem, eram dias cheios mas que fluíram sem qualquer problema, o conceito do filme era bastante claro para todos da equipe, câmera na mão registrando situações cotidianas com o mínimo de intervenção. As crianças e as mães aceitavam o jogo da encenação e repetiam as cenas quantas vezes fossem

necessárias. Uma diretora de arte acompanhou as filmagens para assegurar que nenhum personagem estivesse usando roupas com propagandas de qualquer tipo e para garantir que as locações escolhidas não fossem agressivas demais para os espectadores do filme. No final do dia ela comentou comigo o quanto ficara impressionada e tocada pela vivacidade das crianças e pela falta de perspectiva das mães. Não podia deixar de associar o futuro das crianças com a realidade das mães, ela via um muro intransponível. No último dia de filmagem, no caminho de volta, dentro da van que levava a equipe de direção, considerou, ponderando a realidade de seu cotidiano e condição financeira, a possibilidade de adotar uma criança.

3

Mais uma pesquisa, desta vez sobre um tema amplo, pela primeira vez. A ideia inicial era registrar atores no dia de estreia de peças de teatro, mas questionavam se não poderiam associar essas a outras “estreias”, às primeiras vezes. Queriam uma pesquisa sobre o tema, não era uma pesquisa para encontrar personagens.

Fui buscar relatos de jovens sobre sua iniciação sexual, de advogados sobre sua primeira atuação em um tribunal, filhas de santo sobre a primeira vez que receberam um entidade, bombeiros durante o primeiro incêndio que apagaram, etc. Mas quando falava com as pessoas as respostas eram lacônicas, breves, sem elaboração. Por esse motivo recorri a filmes de ficção, poemas, livros, descrições etnográficas que, por se dedicarem a representar este momento, estavam atentos para descrevê-lo em detalhes. Também uma tentativa de encontrar alguma associação entre as supostas “estreias”. O tema era amplo demais.

Apresentei parte da pesquisa, que foi duramente negada. Queriam relatos, tentei explicar que as respostas que obtive eram pouco expressivas, sugeri que fôssemos com uma câmera registrar dias de “estreia”, pois durante a pesquisa concluí que o tema era mais visual que narrativo, mas as produtoras foram taxativas, queriam relatos de pessoas. Tentei mais alguns dias falar com pessoas, mas não consegui um material que achasse expressivo, os melhores relatos foram dados por um grupo de teatro que

seguia um ritual nos dias de estreia. Mas a resposta que tive era que o interesse era em “estreias” individuais. Fui afastada do trabalho.

Como havia passado três semanas trabalhando diariamente sobre o tema, entendi que tinha alguma questão para ser investigada e me debrucei para tentar compreender o ocorrido. Um problema era fácil, eu não compartilhava o apreço por documentários ancorados nas falas dos personagens, e talvez por esse mesmo motivo os relatos que escutei não me garantiam que havia uma informação para passar adiante; procurei descrições que pudessem evocar imagens da experiência, mas essa tentativa não fez sentido para os interlocutores. Entendi que não soube verbalizar uma das conclusões da pesquisa: que estávamos lidando com uma experiência emocional não narrativa, que seria melhor representada audiovisualmente. Finalmente, os relatos apresentados às produtoras eram tecnicamente mediados, não eram relatos espontâneos, diretos, o que os tornavam menos pessoais. Elas estavam interessadas em narrações diretas, de pessoas que viveram experiências.

Essa mesma partilha apareceu em outros contextos em duas matérias de jornal em uma mesma semana de 2009. Dois dos cineastas brasileiros mais proeminentes, um paulistano, outro carioca, desqualificaram, por motivos diferentes, narrativas tecnicamente mediadas. Em uma entrevista, José Padilha, diretor de *Ônibus 174* e *Tropa de Elite 1 e 2*, ao comentar sobre seu filme *Garapa*, que estreava naquele ano, disse:

Gosto do cinema porque consegue colocar o espectador em outros universos apenas pela *empatia criada com os personagens, sem filtros intelectuais*. Em *Guerra nas Estrelas*, por exemplo, somos capazes de nos transportar para batalhas espaciais pela identificação com Luke Skywalker. Aqui, eu usei os recursos do cinema direto para fazer com que os espectadores experimentem os efeitos da fome em famílias que ficam dias sem comer.

(*Folha de São Paulo*, 11 fev2009. Grifo meu)

Padilha recusa os “filtros intelectuais”, que pela mediação de uma linguagem técnica produzem discursos elaborados, e valoriza os recursos técnicos do cinema que possibilitam estabelecermos relações diretas com os personagens e com as situações que vivem nos filmes. O cineasta positiva a centralidade do personagem e os recursos

técnicos do cinema que permitem eclipsar a mediação técnica inerente a uma produção audiovisual.

No dia anterior, no mesmo jornal, Fernando Meirelles, diretor de *Cidade de Deus*, comentava uma série de debates e discussões sobre cinema que inaugurava na sala de cinema HSBC:

Com a série no HSBC, Meirelles pretende promover uma conversa "descontraída", sem "clima acadêmico". "É interessante para o cinéfilo saber como o filme é feito, pensado, como o ator se prepara [...]"..

(*Folha de São Paulo*, 10 fev 2009)

Aqui novamente “os filtros intelectuais”, “o clima acadêmico”, que promovem uma reflexão tecnicamente mediada, são desvalorizados, Meirelles propõe uma conversa prosaica sobre a realização de filmes.

Nos dois exemplos anteriores notamos que as pesquisas também estavam centradas na busca de personagens que narrassem histórias (e está sempre implícito a procura por personagens com uma certa fotogenia), mesmo no filme de publicidade, no qual nenhum personagem falava, a desenvoltura para falar diante de uma câmera era importante para a seleção desses personagens. Tanto no documentário, quanto na publicidade a experiência dos personagens era positivada pelos interlocutores, seja pela perspectiva da experiência pouco articulada, ou pela busca por personagens articulados. No entanto, foi a pesquisa sobre um tema menos narrativo que revelou essa fissura, entre a recepção de discursos tecnicamente mediados e discursos “fluidos”, narrados oralmente por pessoas que viveram certas experiências.

No texto “Como se faz um Grande Divisor”, Tânia Stolze Lima e Márcio Goldman (1999:87-88), ao se referirem às assimetrias presentes nas operações que cunham as partilhas entre sociedades “primitivas” e sociedades “complexas” nos estudos etnográficos, comentam sobre a diferenciação entre a linguagem oral e a escrita. Se a escrita é comumente associada à “domesticação” do pensamento humano”, meio privilegiado de registro das ciências, uma atividade técnica; a fala é definida como uma

forma fluida, natural, excessivamente mutável, mesmo contraditória. Eles escrevem:

A quarta operação do grande divisor é a projeção. A partilha oral e escrita implica assimetrias como presença ou ausência de estímulo à criação; ignorância ou reconhecimento do indivíduo; saber contextualizado ou descontextualizado (isto é, abstrato); a palavra participa da realidade ou é uma coisa à parte, o discurso é personalizado e circunstancial, ou despersonalizado e intemporal, presença ou ausência de contradição. Ora, todos sabemos que não é difícil inventariar mil textos escritos sem criatividade, personalizados, circunstanciais e cheios de contradição. Ou, mil falas orais que exprimem criatividade, coerência e utilização de recursos lingüísticos adequados para despersonalizar e descontextualizar o discurso, projetando-o em um tempo eternitário.

A partilha oral e escrita é a transposição para um domínio de outra ordem de grandeza (o conjunto da humanidade) de discriminações que operamos no nosso dia a dia e que têm suas raízes no nossos sistemas de valores. No entanto, feita a transposição tudo se passa como se as discriminações perdessem, como que por encanto, suas raízes valorativas.

A desconstrução articulada por Stolze Lima e Goldman pode nos ajudar a pensar sobre o impasse descrito acima. Poderíamos associar os "filtros intelectuais" e o "clima acadêmico" ao exercício de construção comumente associados à escrita, mas ao acolhermos a desconstrução feita pelos antropólogos interessa pensarmos uma partilha entre o personalizado, circunstancial, fluido, natural e o despersonalizado, intemporal, sem contradição, domesticado, técnico. A valorização da fala sem mediação é uma valorização do personalizado, circunstancial, fluido, contraditório, natural. Qualidades que perpassam as associações feitas pelos interlocutores, ao comentarem sobre a produção, a realização, a recepção ou sobre a análise de filmes. Todos se colocam distantes da linguagem técnica, interessados na potência da palavra falada, do testemunho, do "Eu vivo", ou "eu vivi essa experiência", aparentemente sem mediação técnica, ou mediação técnica eclipsada. O valor é inversamente atribuído, o que nos leva a perguntar qual é o estatuto dessa palavra.

Os filmes de Eduardo Coutinho são um bom exemplo para nos dirigirmos, principalmente porque são positivados pelo interlocutores dessa pesquisa. Coutinho trabalha (na maioria dos filmes) com a mesma metodologia. No primeiro encontro uma equipe de pesquisa vai a campo, possíveis personagens narram suas histórias. Coutinho assiste o material e escolhe os personagens que estarão no filme, escolhidos por suas habilidades narrativas e discursivas. A locação é montada de forma simples, entrevistador e entrevistado sentam-se frente à frente. Diretor e personagem já conhecem os assuntos que serão abordados. O diretor faz perguntas curtas e diretas para guiar a narrativa, aponta para contradições e organiza a estrutura dramática. Os personagens contaram essas histórias para os pesquisadores e passaram o tempo entre a pesquisa e as filmagens com essas questões na cabeça, portanto, narram histórias articuladas. A metodologia de trabalho garante o frescor das histórias ao serem narradas para um interlocutor desconhecido.

Se tomarmos as pesquisas descritas acima como exemplo, podemos qualificar melhor essa fala: o personalizado, circunstancial, fluido, natural.

Sabemos que as narrativas cinematográficas são necessariamente mediadas tecnicamente, mas a qualidade mimética das imagens e dos sons projetados garante que a técnica esteja eclipsada. Se hoje as técnicas cinematográficas estão ancoradas em uma prática aparentemente natural, vale lembrar que a impressão de continuidade (temporal, espacial, etc.), que garante o acobertamento da técnica no cinema, foi um atributo amplamente pensado e teorizado no começo do século XX ;uma construção lenta, cuidadosa e elaborada.

Primeiro contato

1

Assistiram o material bruto(1) de um videoclipe filmado nas favelas de São Paulo à procura de uma locação para a cena de um filme. Não encontraram o lugar que procuravam, mas ficaram fascinados pela figura de um *rapper* que circulava entre as pessoas que apareciam no *clip*.

Era a primeira vez que Sabotage entrava na produtora de cinema na Zona Oeste paulistana. Quando chegou, todos se aproximaram, estavam curiosos para conhecê-lo, afinal ele poderia ser o personagem que estavam procurando para o filme que rodariam em breve: *O Invasor* (2002). Ainda na entrada, o *rapper* falou durante dez minutos sem parar, olhavam para ele fixamente, sem entenderem o que dizia. As palavras que usava eram conhecidas, mas as associações que traçava e os sentidos eram incompreensíveis.

Depois do primeiro contato, Sabotage aparecia na produtora com frequência, sempre perto da hora do almoço, sabia que sempre tinha almoço ali. Algumas semanas se passaram antes que pudessem compreender os sentidos das associações inusitadas das palavras, mas com o tempo, o roteirista, o diretor, o produtor, entre outros membros da equipe passaram a usar as expressões de Sabotage.

A fisionomia do *rapper* encaixava perfeitamente com o personagem que vislumbraram quando escreveram o roteiro. Na época, Marçal Aquino, roteirista do filme, buscava um motivo que levasse o personagem Anísio – matador contratado por dois engenheiros para fazer um “serviço” – a se aproximar dos contratantes depois que o “serviço” tivesse sido realizado. A solução mais fácil seria o matador pedir mais dinheiro pelo trabalho bem feito. No entanto, para Aquino, Anísio não estava interessado em dinheiro, mas em poder, uma característica do personagem que justifica as suas ações no filme. Era importante que o público entendesse essa qualidade do personagem nesse momento. A solução que o roteirista encontrou foi fazer com que o personagem pedisse dinheiro a um amigo para montar um negócio, poderia ser para comprar um carrinho de cachorro quente, ou um taxi, pensariam para o que seria o dinheiro depois. O importante era que o amigo tivesse uma aparência ameaçadora para que os engenheiros sentissem medo e aceitassem a proposta do matador, revelando o poder de barganha que Anísio conquistara. No filme, o matador pede dinheiro para financiar o CD do *rapper*. Sabotage entra em cena, é uma pessoa alheia ao mundo dos dois engenheiros, que ficam desconcertados com a sua presença.

A produção do filme contratou Sabotage também para ensinar a Paulo Miklos, que interpretou o personagem Anísio, os trejeitos da malandragem.

Além de personagem e preparador de ator, Sabotage ainda abriu caminho para que a equipe de cinema pudesse filmar uma cena do filme no Carrão (favela situada na

Avenida Águas Espraiadas, próximo à Avenida Berrini). Segundo o, produtor do filme *O Invasor*, o lugar que escolheram para filmar era em frente à boca, ponto de venda de drogas, da favela do Carrão, o que colocava um problema para a produção. Para conseguir autorização para filmar ali, Sabotage levou o produtor algumas vezes até a favela, e somente na terceira visita que conseguiu conversar com alguém que poderia autorizar a filmagem no local. Chegou com um folder sobre o filme, com uma foto da Mariana Ximenes na capa. Diferente de outros lugares, ali não se interessaram pela atriz global, continuaram jogando sinuca. Um homem bolou um baseado, ascendeu, tragou algumas vezes e passou para ele, uma espécie de cachimbo da paz. O produtor pediu que fechassem a boca na noite da filmagem e se comprometeu a não chamar a polícia, o que é de costume em uma filmagem noturna, se eles garantissem que a equipe estaria segura naquela noite. Enfatizou que eles seriam responsáveis pela segurança. Eles aceitaram.

Quando me contou essas histórias, em 2008, durante um almoço na Merceria São Pedro, na Vila Madalena, em São Paulo⁵⁶, o produtor já não se lembrava mais de nenhuma das expressões que Sabotage empregava, me disse que são as que Anísio emprega no filme. O *rapper* já estava morto, assassinado, há quase cinco anos. Segundo o produtor ele havia "nascido no crime", ou seja, nasceu em uma família envolvida com tráfico de drogas, assaltos, etc. Em suas palavras: "Sabotage não era um bom bandido" e queria ser cantor de *rap*. Segundo contam, seu primeiro CD foi financiado pelo crime e pessoas da favela do Carrão, onde Sabotage cresceu, o ajudaram a realizar o videoclipe do *rapper* depois do lançamento do filme *O Invasor*. Sabotage ainda trabalhou para a produtora algumas vezes, sempre fazendo a ponte entre produções cinematográficas e as favelas paulistanas, nas quais era conhecido por sua música. Em um e-mail o produtor concluiu, "O Sabotage foi salvo pela arte; um dia chegou pro tio e disse que não queria mais ser bandido por que ele queria ser cantor/compositor de *rap*."

Ainda à procura de uma locação em uma favela paulistana de alvenaria – paisagem marcada pelo vermelho dos tijolos – perguntaram para Amaro, maquinista de cinema e morador da Brasilândia, se ele conhecia um bar no qual poderiam filmar uma cena – Amaro era filho do porteiro de uma grande produtora de cinema que com o

⁵⁶ Em todos os encontros que tive com os interlocutores de campo deixei que eles escolhessem o local e a hora do nosso encontro, é por esse motivo que coloco ênfase no local dos encontros, que reforça a noção de Z/O.

passar dos anos aprendeu tudo sobre a produção de filmes. O maquinista levou o produtor até o bar do Sr. Antonio, se sentaram e pediram uma cerveja. O dono do bar resistiu, mas aceitou que filmassem ali. O problema era que o bar ficava de frente à rua que levava até uma das bocas da favela. Amaro já estava comprometido com outro trabalho e não poderia ajudar o produtor, ele sabia que se Amaro estivesse trabalhando no filme não teria problema para filmar no local. Para ajudá-lo o maquinista o apresentou para Black Gero que o ajudou a conseguir a autorização para filmar no bar. A proposta foi a mesma, o produtor pedia para que eles fechassem a boca por uma noite e pediu para que se encarregassem da segurança da filmagem. Ele não chamaria a polícia. Eles aceitaram. Aqui, a presença da atriz Mariana Ximenes contribuiu para o acordo.

Quando conheceram Black Gero, lembrou que ele havia feito uma entrega na produtora, era motoboy e fazia entregas para a irmã de Amaro, que na época era a contadora da produtora. Sabotage já era um *rapper* conhecido e ambos, ele e Black Gero conheciam pessoas que trabalhavam com cinema antes de trabalharem no filme *O Invasor*, mas depois tornaram-se embaixadores do cinema nacional nas favelas, abriram portas para que muitos filmes fossem rodados na periferia da cidade de São Paulo.

2

Em uma conversa na sala de cinema Maria Antonia, na rua Maria Antonia, região centro-oeste da cidade de São Paulo, a diretora Tata Amaral comentou que estava preocupada com o esgotamento da imagem do negro e do pobre na mídia brasileira. Gravando depoimentos de jovens da periferia de São Paulo, como pesquisa para um filme de ficção, foi tocada pelo depoimento de uma jovem da Brasilândia. A adolescente contou que cresceu com a imagem da apresentadora do programa de televisão infantil que assistia todas as manhãs, Xuxa, como modelo de feminino. E descreveu como foi difícil crescer querendo ser branca, loira, alta e magra e depois se olhar no espelho e se ver negra, morena, baixa e com contornos arredondados.

Preocupada com a falta de modelos positivos para as jovens da periferia, tanto

no cinema quanto na televisão brasileira, começou a escrever com Roberto Moreira a história de uma menina, Antonia. Uma história de superação, segundo a diretora. Durante a pesquisa aprendeu que essa falta de modelos é um dos elementos estruturantes do *hip hop*, começaram a escrever a história de uma mulher da Brasilândia que encontrou no *hip hop* um espaço para a estruturação do feminino a partir da sua realidade, não segundo padrões preestabelecidos.

Foi Moreira quem teve a ideia de fazer um filme sobre um grupo de mulheres, assim ele e Amaral poderiam trabalhar várias questões que permeiam o universo feminino na periferia paulistana, cada uma teria um desafio a superar. Antonia (2007) passou a ser o nome do grupo de *hip hop*, que dá nome ao filme, um coletivo de mulheres. A concepção do filme contava com a participação de não atores da própria comunidade, para que as jovens povoassem o filme com o seu ponto de vista. No primeiro encontro com as quatro atrizes escolhidas para o filme, Tata Amaral pediu que elas cantassem alguma música que gostassem, todas sabiam cantar a versão de Roberta Flecker de *Killing me Softly*, de Carmen Hill. Segundo Amaral, as meninas aprendem a cantar sertanejo e pagode, portanto fazem um *rap* mais melódico – como Hill, que segundo a diretora foi quem primeiro introduziu a melodia no *rap*– que perde o caráter agressivo e contestador que o *rap* tem. Nesse primeiro encontro já surgiu uma situação nova para o filme, o grupo Antonia passaria a cantar músicas de repertório como trabalho, para ganharem a vida. Os números de *hip hop* aconteciam na comunidade.

Para tornar a narrativa mais permeável, Roberto Moreira só trabalhou as escalas do roteiro, não descreveu as ações, nem diálogos precisos para deixar espaço para as atrizes buscarem nas suas experiências e códigos de ética a melhor solução para a cena. Um exemplo citado foi a cena na qual uma das integrantes do grupo de *hip hop* deveria beijar o ex-namorado de outra. A descrição da cena dizia que elas brigariam, romperiam e no desenrolar da narrativa se reconciliariam. As atrizes logo intercederam e falaram que se tivesse beijo, não haveria reconciliação possível. Como a reconciliação era fundamental, no filme a personagem só flerta com o ex-namorado da amiga. Segundo a diretora, a ideia era dar voz, deixar que as jovens ajudassem a constituir o universo do filme, uma vez que o mundo em que vivem é diferente tanto do seu como do roteirista.

Para somar com a constituição do universo das personagens, Tata Amaral queria usar a Brasilândia como um espaço íntimo, queria passar a sensação de que ali elas estavam em casa. Para tal criou uma cena que se repete no filme, na qual as personagens sobem uma ladeira, voltando para a Brasilândia depois dos shows que fazem pela cidade de São Paulo. Voltando para casa elas se despojam, sentem aquele espaço como sendo parte delas, os barracos, as lajes, as escadarias, as ruas. Era muito importante colocar as ruas em evidência porque o *hip hop* começa na rua, um olhar de dentro da comunidade, filmar de forma a explicitar a intimidade das personagens com o espaço. Não um olhar de fora.⁵⁷

3

Ele estava em comunhão com a floresta Amazônica. Era tarde, mais uma vez estávamos na cozinha de sua casa, sentados à mesa, conversando depois do jantar. Entre outros assuntos, ele contou a sua experiência alucinógena com a Ayahuasca. Estava viajando a trabalho, gravava um programa para a televisão, ficaria uma noite na aldeia. Com o cair da tarde tomou o chá acompanhado pelo xamã da aldeia que o deixou viver uma experiência individual, segundo ele, diferente do ritual do Santo Daime. Por uma noite sentiu que ele e a floresta eram um só elemento.

4

Corta! Grita o assistente de direção. Era o fim de mais um dia de filmagem. Os técnicos começavam a desmontar a maquinaria utilizada durante aquele dia, os atores trocavam de roupa, a equipe de direção esperava o carro para levá-los de volta para a produtora. A câmera fora guardada e era resguardada pelos assistentes de câmera, as latas de negativo rodados naquele dia estavam prontas para serem enviadas para o laboratório. Sem nenhuma explicação, o produtor do filme colocou um dos diretores em uma van e saiu em disparada, deixando o segundo diretor e a equipe da direção para

⁵⁷ Ao final da conversa achei curioso perceber que a periferia paulistana representada no cinema é quase sempre a mesma: a favela da Brasilândia. Como ocorre nos filmes *Eles não Usam Black-tie*(1981), *De Passagem*(2003), *O Invasor* (2002), *Família Braz* (2005), entre outros; e também na peça *BR3* (2005) do Grupo Teatro da Vertigem,.

trás. Assustados com as ações do profissional em quem tanto confiavam, sem um carro para levá-los embora, pegaram o primeiro taxi que avistaram e saíram dali, enquanto os técnicos continuavam a desmontar a cena.

Escolheram filmar em uma COHAB na qual o crime organizado é presente. Sabiam que algumas condições foram impostas para que pudessem estar ali. Seriam dois dias de filmagem, em semanas diferentes. O primeiro dia foi tenso. O produtor controlava cada passo, delineou um espaço onde os membros da equipe poderiam circular e deixou claro os lugares onde eles não poderiam se aproximar, estava sempre atento a qualquer movimento estranho. A equipe usava coletes de cores fortes para serem facilmente identificados.

Na cena, um motoboy chegava na COHAB e entrava em uma das ruas, ladeada por prédios depauperados, que o levaria até a casa de sua namorada. O ator fora avisado que não podia entrar em uma das ruas do conjunto na qual se encontrava um prédio que servia de armazenamento de armas para o crime organizado. Em uma das tomadas, sem querer, ele entra com a moto na rua interdita para a equipe de filmagem. Um assistente de produção entra em pânico e dá uma bronca na assistente de direção. Ela avisara o ator para não entrar ali. Foi um acidente. Um clima de tensão pairava sobre a filmagem.

No segundo dia tudo corria bem, até que a van partiu deixando parte da equipe de direção para trás. Por alguns instantes sentiram medo de estarem naquele lugar, mesmo cercados pela equipe. Mais tarde ficaram sabendo que o produtor desconfiou que estivessem tramando o sequestro de um dos diretores do filme. Segundo contam o sequestro fora mesmo planejado. Apesar de nada ter acontecido efetivamente, ainda lembram-se da sensação de medo que sentiram na locação situada na cidade onde moram.

É importante guardarmos que o contato é sempre mediado pelo aparato técnico-estético do cinema, narrativas consensualmente aceitas, câmeras de vídeo digital, imagens digitais, relação de produção (trabalho). O primeiro contato não é um drama, o drama está na tela, na ficção, aqui o primeiro contato é quase instrumental, com um

objetivo específico, uma relação de produção - pesquisa de personagens, pesquisa de locação, acerto dos cachês, acertos contratuais, organização das filmagens etc.

Nestes exemplos pouco aprofundados é evidente que a mediação do aparato técnico-estético não passa despercebida para os produtores culturais, existe uma tensão em como introduzi-lo. Em muitos casos a grande preocupação é como torná-lo invisível, como eclipsar as mediações nas imagens que constituem os filmes em favor de potencializar a qualidade mimética da vida cotidiana das imagens cinemáticas descritas nos roteiros, presenciadas ou imaginadas. Em outros, construir outras formas de narrar contando com a nossa expectativa com a mimese e com a mediação do aparato técnico-estético. Mas em ambos os casos há uma relação tensa, que não passa despercebida.

Também vale comentar a permeabilidade, ou não, para acolher o que chega durante as produções, os desdobramentos inesperados.

Contato mediado

1

As mediações entre o homem e o que a câmera de cinema ou de vídeo registram têm sido discutidas desde o advento da tecnologia de captação de imagens. Dziga Vertov, cineasta Russo, foi um dos primeiros a teorizar essa relação quando cunhou os termos kino-glaz (cine-olho), kino-pravda (cinema-verdade) e kinoks (um composto das palavras russas kino/cine e oko/olho); pensando a câmera de cinema como um aparato para ver melhor, estender o olhar do homem tanto no sentido ótico, quanto estético e sociopolítico. Os seus experimentos cinematográficos basearam-se no exercício exaustivo de construção da expressão através da articulação de quatro elementos, olho/câmera/realidade/montagem; um meio de registrar a vida, o movimento, os sons e organizá-los através da montagem. O cine-olho (kino-glaz), sugere que as câmeras são extensões do sentido da visão, aqui tomando visão também em um sentido amplo ótica/ estética/ social/ política. Vertov escreve:

Eu sou um cine-olho. Eu sou um construtor. Eu te coloquei num espaço extraordinário que não existia até este momento. Nesse espaço há doze paredes que eu registrei em diversas partes do mundo. Justapondo a visão dessas paredes e alguns detalhes consegui dispô-las numa ordem que te agrada e edifiquei, da forma adequada, sobre os intervalos, uma cine-frase que é, justamente, esse espaço. Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes segundo desenhos distintos e esquemas pré-estabelecidos. Eu sou o cine-olho. Tomo os braços de um, mais fortes e hábeis, tomo as pernas de outro, melhor construídas e mais velozes, a cabeça de um terceiro, mais bonita e expressiva e, pela montagem, crio um homem novo, um homem perfeito.

(<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm>. Acesso 10/2013)

Vertov revela logo nos primórdios do cinema, a natureza construída da linguagem cinematográfica, pensando em sua base o acoplamento homem/máquina, aparato que nos permite ver melhor, sem dissociar o olhar da câmera da subjetividade e da visão humanas, e sim potencializando-as, revelando as relações construídas entre os elementos estruturantes da linguagem cinematográfica.

Jean Rouch, antropólogo francês, era um discípulo confesso de Vertov. No filme *Crônica de um Verão* (1961), Rouch, junto com o sociólogo Edgar Morin, procuram engajar pessoas em um projeto para questionar se o aparato técnico-estético do cinema pode capturar algo de verdadeiro. Beneficiados por uma novidade técnica – as câmeras portáteis de cinema com som sincronizado, que Rouch, engenheiro formado, ajudou a produzir – eles saem pelas ruas de Paris à procura de personagens possíveis, encontram-se separadamente com esses personagens, acompanham a sua rotina, discutem os problemas que os cercam e propõem encontros e atividades que somam outras experiências ao seu cotidiano. Para tal, recorrem a recursos conhecidos da narrativa audiovisual, mas também criam e experimentam com o novo aparato técnico-estético, buscando novas possibilidades de interação entre os personagens e as máquinas de som e de imagem, para comentar o cotidiano que compartilham com esses personagens. Entre as possibilidades narrativas estão: o *vox populi*, pesquisa de rua que aborda aleatoriamente, com uma câmera na mão e um microfone em punho, pessoas nas ruas de Paris; o registro de um evento, em que a câmera é mero

coadjuvante e deve acompanhar o fluxo do momento, sem chamar atenção para si; uma entrevista íntima que coloca uma personagem em primeiríssimo plano em confronto direto com uma câmera; uma câmera oculta que acompanha o cotidiano de um personagem, com o seu consentimento, mas sem se mostrar presente, ou ainda uma cena ficcional, criada junto com uma personagem para comentar uma experiência pessoal.

O ano é 1960, em uma conversa que começa em volta de uma mesa na sala de um apartamento e termina em um café, os que filmam e os que são filmados conversam sobre a guerra na Argélia (1954-1962), que estava prestes a proclamar a sua independência da França, e sobre os conflitos no Congo belga. Esses dois encontros marcam um momento de transição no filme, onde as questões pessoais de cada uma das pessoas que se engajaram no projeto fica em segundo plano para dar lugar aos problemas coletivos daquele momento em Paris – como o próprio Rouch fala para a câmera, e conseqüentemente para nós, espectadores. Para realizar a transição entre as duas cenas – da sala de jantar para o café, páginas de jornais que comentam os conflitos tomam a tela; na mesa, os personagens discutem, são todos parisienses, mas a conversa revela que cada um tem vivências consideravelmente diferentes, uma secretária judia, dois estudantes africanos, um operário, dois estudantes da classe média. Rouch e Morin provocam a exposição dos diferentes pontos de vista sobre os assuntos. Fica claro que eles só estão reunidos em uma mesma mesa devido ao projeto do antropólogo e do sociólogo de realizarem um filme. A câmera, manipulada pelo fotógrafo, acompanha a discussão, segue as direções que os pesquisadores apontam ao medirem a conversa. Apesar do tema, a conversa perpassa uma série de outros problemas que permeiam a cidade de Paris e a vida dos parisienses no verão daquele ano. Podemos sentir os resquícios da Segunda Guerra Mundial, a tensão das relações interraciais, o desejo por uma relação amorosa, as longas horas de trabalho dos operários, a agitação dos estudantes. O título do filme se faz inteligível: trata-se também de uma crônica dos acontecimentos e dos conflitos latentes no verão de 1960 em Paris e na França.

Na sequência final do filme, todos os que participaram do projeto se reúnem, em uma sala de projeção, para assistirem à primeira montagem e opinarem sobre a verdade que o filme consegue expressar sobre eles mesmos e sobre os demais. Rouch e Morin, andando pelos corredores do Musée de L'Homme, depois da projeção,

concluem que não houve um consenso, cenas que eles achavam extremamente sinceras e verdadeiras foram duramente contestadas e outras nas quais não confiavam passaram despercebidas. Assim, *Crônica de um Verão* aparece como um verdadeiro laboratório de investigação das relações mediadas pelo aparato técnico-estético do cinema, oferecendo uma série de experimentações com as possibilidades formais da narrativa audiovisual, e permitindo o pensamento sobre o posicionamento das pessoas diante das máquinas de registro do som e da imagem; sobre as relações que se estabelecem entre os que filmam e os que são filmados; enfim, sobre as mediações entre a vida, as máquinas e a realidade diante das relações que travam no cotidiano. Formas que questionam a possibilidade de comentar a realidade e estabelecer relações mediadas por esse aparato.

A pesquisa de Rouch e Morin investiga as redes de relações mediadas pelas tecnologias de imagem: que passaram a integrar o nosso cotidiano, mediando o nosso conhecimento e reconhecimento do mundo. Como na cena que reúne os personagens em volta de uma mesa, descrita acima, na qual capas dos jornais franceses dão início à conversa. Depois desse filme Jean Rouch concluiu que a câmera de cinema era um agente provocador de situações nas quais as pessoas filmadas são tão responsáveis quanto o diretor. Passou a potencializar essa qualidade mediadora de relações do aparato técnico-estético do cinema, com uma câmera que deseja intervir a todo custo, contando com a improvisação contínua diante do desenrolar das situações (Sztutman, 1997).

Lembremos do argumento de Michael Taussig e Catherine Russel descrito na Introdução: está impresso no filme a relação entre aquele que registra a cena e o que está diante da câmera, mesmo quando a câmera assume um ponto de vista exterior ao posicionamento dos cineastas. Rouch e Morin optam por registrarem a sua direção ao vivo, produzindo uma co-presença perturbadora dos realizadores e dos personagens. Suas intenções e escolhas estão expostas. E essa característica segue nos filmes de Rouch, potencializada cada vez mais, cada cena é discutida e negociada, a ponto dos últimos filmes serem assinados DeLaRouTa (Damouré, Lam, Rouch e Tallou), seus amigos e colaboradores na grande maioria dos filmes.

Em um artigo, David MacDougall (2006) nos convida a potencializar o impacto da presença dos corpos na tela e a relação corpórea do observador, do fotógrafo e do

cineasta com o que escolhe filmar; como uma possibilidade de abirmos para a presença de outro mundo possível nos filmes realizados. Para o antropólogo não existem imagens feitas sem intenção. Enquanto críticos, temos que investigar as referências e as escolhas feitas pelos cineastas, o que nos informa sobre a relação do diretor e sua equipe com o assunto filmado, sejam essas relações intelectuais, físicas ou emocionais. Ele escreve:

Para o crítico a tarefa é com frequência a de interpretar o nível de intenção – até que ponto o interesse do autor é conscientemente manifesto no trabalho ou apagado (eclipsado). O leitor casual pode ler o interesse do autor simplesmente como um estilo ou como uma atitude convencional com relação ao assunto. Os pré-requisitos dos gêneros podem facilmente mascarar qualquer traço de autoria⁵⁸.”

(MacDougall, 2006:242)

Como já vimos, MacDougall aponta elementos aos quais podemos atentar a fim de aprender sobre as intenções dos realizadores: a estrutura narrativa, a fotografia, a existência de mudanças de pontos de vista a partir dos quais somos apresentados para a narrativa, os níveis de proximidade da câmera, a análise do movimento interno das tomadas, e finalmente, o questionamento de como o filme em questão trata a experiência além da articulação verbal.

Ismail Xavier (2003) coloca a mesma questão em outras palavras. No texto "Cinema: revelação e engano", do livro *O Olhar e a Cena*, o professor e crítico comenta sobre o olhar exterior ao nosso que "organiza uma aparência das coisas", "se interpondo entre eu e o mundo" no cinema; o olhar do diretor ou de uma equipe de criação que estabelecem uma ordem e um sentido para o microcosmo que criaram, com a intenção de que ele apareça para nós como um mundo possível:

⁵⁸“For the critic the task is often one of interpreting the level of intention – to what extent the author’s interest is consciously made manifest in the work or is erased from it. The casual reader may read the author’s interest more simply as style or a conventionalized attitude toward the subject. The requirements of genre can easily mask any traces of authorship.” (MacDougall, 2006:242)

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento de presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens, e não das próprias coisas). Discutir essa identificação e essa presença do mundo em minha consciência é, em primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar no cinema. A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha na sala de projeção.

(Ismail Xavier, 2003:35)

Xavier escreve a partir do ponto de vista do espectador que se vê diante de um mundo. Ele também descreve a ação do cineasta no filme: "um mundo filtrado por um olhar exterior a mim [...] que me organiza uma aparência das coisas [...] se interpondo entre mim e o mundo [...] olhar anterior ao meu". Apesar do pensador não colocar nesses termos, essa identificação de um mundo acontece devido a uma qualidade mimética das imagens em movimento, potencializadas pela estruturação da linguagem cinematográfica. Este potencial inerente que possibilita a mediação do diretor que o distinto professor comenta.

Ao pensar sobre a produção de filmes etnográficos, MacDougall sugere que trabalhem sobre esse ponto. Existe um conhecimento corpóreo, não verbal, não articulado, que podemos conhecer e posteriormente pensar sobre ele; quando registramos cuidadosamente, com essa intenção, imagens de outros mundo possíveis. O antropólogo e cineasta filma e pensa há mais de trinta anos sobre como potencializar a qualidade mimética das imagens em movimento e dos sons captados, potencializar a presença de corpos humanos e não-humanos, de espaços, temporalidades, espacialidades sonoras, para que ganhem acesso a outros mundos estéticos e perceptivos. Ele reconhece e quer valorizar a dimensão estética das vidas cotidianas, e pensar essa dimensão como conhecimento. O cineasta e antropólogo sabe que para tal é necessário uma qualidade de observação detalhada e aguçada e um conhecimento técnico consistente (conhecer os sistemas perceptivos dos aparatos de registro de sons

e imagens). Como também um posicionamento bastante cuidadoso diante do que se filma.

Para nos aprofundarmos na mediação técnica-estética do aparato audiovisual é importante conhecer os escritos da feminista e primatologista, Donna Haraway (1991), que pensou sobre aparatos de registro de imagens em outro contexto, nos laboratórios científicos. Ao comentar sobre imagens produzidas nos laboratórios ela escreve:

Os 'olhos' disponíveis nas ciências tecnológicas modernas destroem qualquer ideia de uma visão passiva; essas próteses nos mostram que todos os olhos, inclusive os nossos olhos orgânicos, são sistemas perceptivos ativos, construindo traduções e formas específicas de ver, ou seja, formas de vida. Não existem fotografias não mediadas ou câmeras obscuras passivas nos relatos científicos sobre corpos e máquinas; existem somente possibilidades visuais altamente específicas, cada uma com sua maneira, maravilhosamente detalhada, ativa, parcial de organizar mundos. Todas essas imagens do mundo não devem ser tomadas como alegorias de uma mobilidade infinita e intercâmbio, mas como especificidade elaborada e como diferença e com o cuidado amoroso que as pessoas podem tomar para aprender a olhar fielmente a partir de um outro ponto de vista, mesmo quando o outro é nossa máquina⁵⁹.

(Haraway, 1991:190 (minha tradução))

Para Haraway, as nossas imagens do mundo, as nossas possibilidades de conhecer o mundo, dependem do sistema de percepção de órgãos do corpo, como do sistema de percepção das próteses técnico-estético-científicas (como as câmeras de vídeo ou de cinema, o ultrassom, a ressonância magnética, ou o scanner digital, o

⁵⁹The 'eyes' made available in modern technological sciences shatter any idea of passive vision; these prosthetic devices show us that all eyes, including our own organic ones, are active perceptual systems, building in translations and specific ways of seeing, that is, ways of life. There is no unmediated photograph or passive camera obscura in scientific accounts of bodies and machines; there are only highly specific visual possibilities, each with a wonderfully detailed, active, partial way of organizing words. All these pictures of the world should not be allegories of infinite mobility and interchangeability, but of elaborate specificity and difference and the loving care people might take to learn how to see faithfully from another's point of view, even when the other is our own machine."

registrator de som), do enquadramento, luminosidade, contraste, percepção de cores, luzes e sombras e do detalhamento que o aparato técnico-estético-científico nos possibilita. É a partir destes parâmetros, dos sistemas de percepção do corpo e dos objetos, das próteses, como ela prefere ressaltar, que podemos ver, escutar, conhecer, sentir, procurar entender. Ela conclui, eu cito novamente:

Todas essas imagens do mundo não devem ser tomadas como alegorias de uma mobilidade infinita e intercâmbio, mas como especificidade elaborada e como diferença e como cuidado amoroso que as pessoas podem tomar para aprender a olhar fielmente a partir de um outro ponto de vista, mesmo quando o outro é nossa máquina. (ibid.)

Para Haraway, o outro não pode não ter um corpo. Portanto, o nós que imaginamos são os outros “encorporados”, sendo que *o outro tem necessariamente um corpo perceptivo*. Podemos dizer que o nós, ou o outro imaginado, são aberturas para outras possibilidades de percepção e afeto. Lembrando que Haraway está pensando esse outro como humano ou não-humano, as próteses têm sistemas perceptivos diferentes dos nossos, e possibilitam uma outra percepção quando “acopladas”, quando estão numa relação em rede, quando se associam.

Andrea Tonacci filma porque está interessado nas “outras possibilidades de percepção e afeto”, e o cinema abre essa possibilidade para ele, parafraseando o cineasta: é a capacidade de observação, de estar presente no mundo e consigo próprio; de trabalhar os estados de sensibilidade, de observar-se e conhecer-se, uma verdadeira investigação sobre o humano, para reconhecer(-se em) um outro⁶⁰.

Um bom exemplo é a história sobre as filmagens do *Conversas no Maranhão* (1978), filme-documento que registra a demarcação das terras da nação Canela Apãniekrã. Tonacci chega sozinho, com algumas caixas de madeira, deixa as caixas

⁶⁰Nas últimas conversas que tivemos, eu estava em sua casa interessada em entender o que seria essa “preocupação com o humano”, sentido que me foi dado por ele anos antes, e que abriu uma rede de relações com outras observações de campo que estavam desconexas. Ele se engajava na conversa, mas em determinada hora me puxava de volta e dizia: mas nós estamos falando sobre fazer filmes, precisa-se pensar o que é fazer um filme.

fechadas e passa a conviver no cotidiano da aldeia, com os índios e com os amigos antropólogos que o convidaram a estar ali. Depois de algumas semanas, todos ficam curiosos para saber o que tem naquelas caixas, o cineasta toma tempo para contar que ali dentro tem uma máquina, que pode contar coisas que eles queiram falar para pessoas que estão distantes. Os índios entendem e passam a encenar rituais, levar o homem-câmera para ver os locais onde a demarcação de suas terras está errada, principalmente uma fonte na qual os índios buscam água, e árvores frutíferas que lhes servem de alimento. Eles narram histórias de seus antepassados que viviam naquele território, que bebiam água ali, que plantaram aquelas árvores, etc. O cineasta se deixa levar e dirigir. Em uma cena, um senhor fala sentado em uma campina, para os nossos parâmetros a câmera está posicionada longe dele, não escutamos muito bem o que diz, ele está distante do microfone. Segundo Tonacci, o sábio o chamou um dia, pediu para que viesse com a câmera, o posicionou, seguiu um pouco mais para frente se sentou e começou a falar e falar, olhando para o aparato de registro de sons e imagens.

É fascinante reconhecer o quanto o potencial mimético dos sistemas de percepção, registro e reprodução das câmeras e dos microfones, potencializaram uma série de eventos e relações que certamente não se dariam sem essa mediação. Uma vez que os Canela entenderam as possibilidades do aparato que estava guardado dentro dos caixotes de madeira, passaram a orquestrar uma série de situações que faziam sentido para eles registrar, para mostrar para pessoas que estavam distantes, mas interferindo diretamente na vida deles.

Pedro Ferreira (2010) sugere como podemos descrever as ações das máquinas (não-humanos) nas redes de associações que investigamos. Em *Por uma definição dos processos tecnicamente mediados de associação*, como vimos na Introdução, Ferreira acompanha, ao longo da história das ciências sociais, teóricos que pensaram fatos sociais como associações interativas, para propor uma maneira de pensarmos especificamente sobre as associações das máquinas (dos objetos técnicos), os ProTeMAS (Processos Tecnicamente Mediados de Associação).

Em uma citação no texto de Ferreira, Bruno Latour (2000:212) fala em *estratagema*: uma máquina aproxima uma série de elementos, conhecimentos de épocas distantes, tecnologias diversas, materiais novos e velhos, todos associados estrategicamente para atingir um certo fim. Mas, como já vimos, essa multiplicidade de

associações intrínsecas também permitem uma abertura dos sistemas maquínicos para interações não esperadas. Ferreira escreve:

A sociedade só se mantém estável em meio às interações que a atualizam quando incorpora “associações que *duram mais do que as interações que as formaram*” (Callon; Latour, 1981:283, *itálicos no original*), ou seja, mediadores duráveis capazes de concretizar/materializar/objetificar essas mesmas interações para além do aqui-agora. Dentre tais mediadores, os objetos técnicos se destacam não só pelo seu poder reiterador e propagador de interações passadas, muito maior do que o de outros tipos de objetos, mas também pela sua flexibilidade e abertura a novas interações. Nas palavras de Latour, os objetos técnicos “resolvem a contradição entre durabilidade e flexibilidade”(Latour, 1994b:61), pois permanecem abertos às variações internacionais sem com isso perderem seu poder objetivador. (2010:71)

Assim, atentar para a qualidade reiterativa dos processos tecnicamente mediados soma mais uma dimensão para seguirmos na constituição das redes que escolhemos acompanhar aqui. Nesse sentido, Peixoto conclui:

Uma tal concepção de técnica tem a vantagem de jogar luz sobre dois aspectos centrais dos ProTeMAS: (1) a sua concretude, ou pelo menos tendência à concretização, o que reconduz diretamente ao seu poder de concretização de interações específicas; (2) e a sua heterogeneidade espaço-temporal intrínseca, reiterando no presente interações passadas e propagando interações de um lugar para outros. Os ProTeMAS contribuem, assim, para a realidade objetiva dos fatos sociais, na medida em que propagam e reiteram aqui-agora, contando para isso com a solidez da matéria, certas configurações interacionais originalmente concebidas ou desenhadas em outros tempos e lugares. Além disso, ao envolver a agência de meios consideravelmente estáveis para a realização de fins, os ProTeMAS podem ser entendidos como configurações relacionais transhumanas (pois conjugam relações humanas e não-humanas) tacitamente aceitas pelos agentes, ou seja, não controversas. Nessa condição (mesmo que instável e

sempre renegociada), podemos dizer que os objetos técnicos envolvidos num ProTeMA se tornam porta-vozes variavelmente autorizados do estado de interações que eles mediam, e colocam o pesquisador em uma perspectiva privilegiada no que se refere à verificabilidade de seus dados e à fundamentação empírica de suas análises. Os objetos técnicos materializam – inclusive na forma de registros automáticos, como no caso de algumas máquinas – rastros dos processos de associação dos quais participam, objetivando (e possivelmente tornando mensuráveis e quantificáveis) processos que sem isso, não ultrapassariam o aqui-agora.” (2010:71-72)

Se tomarmos como exemplo as câmeras de cinema, a possibilidade do registro da emissão de luz dos corpos, processo que Taussig, citado na Introdução, descreve como sendo análogo à possibilidade de visão do homem, a luz chega até a retina e produz uma imagem culturalmente afinada. Portanto ele conclui que ambos os processos nos colocam em contato com um mundo. Se pensarmos no registro em uma película sensível que imprime os raios de luz, estamos lidando com determinações internas da matéria, no entanto, se dermos um salto para a câmeras digitais, as determinações materiais não estão mais lá, e o que se verifica é um valor. É um trabalho longo conseguir programar uma câmera digital para registrar imagens realistas, que mimetizem o que o olho humano vê. O sistema perceptivo do olho humano é o parâmetro para a programação numérica das câmeras que recriam imagens potencialmente miméticas, porém o sistema perceptivo das máquinas, ou das próteses, não é o mesmo que o nosso. Haraway (1991) nos ensina que não precisamos rivalizar com as máquinas, pensar que elas veem melhor ou pior que o humano, o interessante é pensar nas possibilidades de percepção, registro e reprodução dessa relação, uma câmera de cinema ou de vídeo digital como uma prótese, um acoplamento, uma extensão. E como coloca Peixoto, a qualidade reiteradora e a possibilidade de registro e reprodução nos permite acompanhar os rastros dos processos que se repetem. Como também notar as diferenças e variações nas interações.

Mais do que a capacidade de percepção, está na capacidade de registro e reprodução a magia do aparato audiovisual. Esses processos possibilitam algo de novo para o homem. E como vimos aqui, essa qualidade deixa rastros dos processos de interação.

O CONTATO ECLIPSADO: A POTÊNCIA MIMÉTICA DAS IMAGENS EM MOVIMENTO.

1

Pobre excepcional

O filme *Cidade de Deus* (2002), baseado no livro homônimo de Paulo Lins, narra a história de uma guerra entre duas facções do tráfico de drogas no conjunto habitacional da Cidade de Deus, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. O narrador do filme, Busca-Pé, nos apresenta os fatos importantes para acompanharmos a história. Assim, livro e filme são obras de ficção baseadas em fatos reais.

A sequência de abertura é narrada em detalhes. Os elementos se repetem e são intercalados pela montagem: a lâmina de uma faca é afiada em uma pedra preta, um cavaquinho é dedilhado por uma forma humana que aparece ao fundo fora de foco, um pandeiro e um chocalho também manipulados por figuras humanas embaçadas e em segundo plano, e uma galinha. Por um instante, no meio dessa sinfonia de objetos e formas humanas em segundo plano, vemos rapidamente a imagem de uma máquina fotográfica empenhada por um jovem negro. Ele bate uma foto. O título do filme se sobrepõe à imagem e os enquadra atrás de uma grade. Os elementos se proliferam: lâmina da faca, cavaquinho, máquina fotográfica, pandeiro, galinha, cenoura, chocalho, churrasqueira, tambor, fogo, panela, espetinhos de carne, um rosto, quatro pés, dois quadris, limão espremido, copo de vidro, vísceras, penas de galinha, prato branco cheio de sangue. E as ações também: afia, dedilha, bate foto, chacoalha, degola, escalda, depena, espreme, corta, samba, cozinha.

Um pandeiro imprime o ritmo do samba, que percorre toda a cena, e ao fundo o rosto de um homem negro acompanha. Quatro pés embalados pela música e os quadris femininos também. As primeiras imagens que vemos de figuras humanas são recortadas como os corpos das galinhas. Uma galinha voa, em um plano um pouco mais aberto vemos a mesma galinha ao lado de uma galinha preta, uma mão humana pega a preta, ela é colocada sobre uma mesa, depenam o seu pescoço e nele passam a lâmina de uma faca. A outra galinha está presa pelos pés. A sua imagem é confrontada na montagem com um detalhe de uma churrasqueira na qual estão

assando espetinhos de carne. Um tambor, novamente em primeiro plano, marca o ritmo do samba, mas a montagem acelera esse tempo. Acendem o fogareiro, uma panela é destampada, a galinha é depenada. A galinha que está presa presencia a cena. Mais uma vez ela é confrontada pela imagem de uma bacia cheia de penas e com uma galinha que é colocada na panela, ela observa. O samba corre solto, cavaquinho. Duas mãos espremem um limão no copo, a galinha observa, amassa com o cabo de uma faca, chacoalha de copo em copo, pandeiro, uma galinha depenada é colocada em uma mesa, tiram as suas vísceras, a galinha que está presa parece agitada, tenta fugir, mas está presa. Alguém segura um copo com caipirinha, a galinha tenta fugir uma, duas, três vezes, no quarto plano que mostra a tentativa de fuga da galinha a corda que amarra o seu pé cede. Um pandeiro marca o tom. Em cinco planos rápidos vemos a partir de pontos de vista diferentes a galinha voando da laje na qual o churrasco acontece até pousar na viela que beira a casa. Desfocados ao fundo vemos figuras humanas empunhando instrumentos e em um movimento a câmera enquadra um prato branco com sangue, o samba pára. A galinha espia pela quina de uma parede, um homem negro anuncia: "Ih! A galinha fugiu." É a primeira figura humana que vemos em primeiro plano, sem a mediação de um objeto: não há faca, nem pandeiro, nem cavaquinho ou máquina fotográfica mediando a sua presença, o seu rosto aparece falando diretamente para a câmera, mas ignorando intencionalmente a sua presença.

Meninos pulam da laje na qual o churrasco acontecia, são muitos. Se prestarmos atenção percebemos que alguns empunham armas de fogo. O homem que anunciou a fuga da galinha, Zé Pequeno, os instiga à perseguição. Correm por vielas atrás da galinha, que sai em disparada. A sequência da fuga da galinha é narrada em planos nos quais vemos, no primeiro, a agilidade do bicho, e nos outros os meninos correndo atrás da fugitiva. Alguém atira, o som da bala conclui o sambinha que embalava a perseguição. Dois jovens descem uma escadaria, ouvimos a sua conversa:

- Se essa foto ficar boa, cara, eu vou conseguir um emprego no jornal.
- Tu acha mesmo Busca-Pé?"
- Eu tenho que arriscar, cara.

- Ó, tu tá arriscando a tua vida à toa por causa de foto, sai dessa.

- Pô, se acha mesmo que eu gosto de ficar cara a cara com aquele bandido filho da puta?

Zé Pequeno grita para os quatro cantos pedindo para que todos peguem a galinha. Agrede os que não acatam as suas ordens, chega a tirar uma arma da cintura, um revólver 44 e diz: "Senta o dedo na galinha". Os meninos empenham suas armas. A galinha continua correndo. Todos atiram tentando matá-la. Ela voa, cai no meio de uma rua na qual passa um camburão da polícia que quase a atropela. Busca-Pé e seu amigo caminham, a galinha se salva e o camburão passa pelos dois amigos que continuam conversando: – Se ele te pegar ele vai querer te matar, hein." Afirma o amigo."

Do mesmo beco de onde apareceu a galinha surgem Zé Pequeno e os meninos que perseguiam a galinha. Em câmera lenta Zé Pequeno chega empunhando o 44. Um *travelling* circular do rosto de Busca-Pé, manipulado na pós-produção, aumenta o clima de tensão e, acompanhado pela trilha sonora dissonante, revela o medo do fotógrafo. Zé Pequeno, acompanhado dos meninos armados, pede para Busca-Pé pegar a galinha. Busca-Pé se empenha em pegar a fugitiva, se abaixa e caminha lentamente. Na rua de trás aparece o camburão que vimos anteriormente. Os policiais descem. Alguns dos meninos ameaçam fugir. Busca-Pé, com um olhar determinado, continua empenhado em capturar a galinha. Zé Pequeno fala que não é necessário fugir, os meninos voltam e apontam as suas armas. Do ponto de vista de Pequeno vemos Busca-Pé, com uma câmera fotográfica dependura no pescoço, caminhando lentamente em direção à galinha sem perceber que atrás dele estão três policiais armados. Somente quando Pequeno grita o apelido do policial, Cabeção, o fotógrafo se dá conta que está no meio da rua entre a gangue de Pequeno e a polícia. Todos empunhando armas de fogo. O movimento corporal do ator ao olhar para trás e ver os policiais (mais um se juntou ao grupo) inicia um *travelling* circular que revela o dilema em que o personagem se encontra: de uma lado a gangue de Pequeno, do outro Cabeção com mais três policiais. E então, a voz do narrador (Busca-Pé) comenta:

Minha fotografia podia mudar a minha vida, mas na Cidade de Deus se correr o bicho pega e ficar o bicho come. E sempre foi assim desde que eu era criança.

Busca-Pé está diante de Zé Pequeno com sua máquina fotográfica, uma boa foto pode lhe garantir um emprego no jornal e o passaporte para fora da Cidade de Deus. Sair da Cidade de Deus, do predicamento da pobreza e da violência, não é tarefa fácil dentro da lógica que é estabelecida no filme. No entanto, o fotografo não está em condições de bater uma foto. Aqui, na sequência inicial do filme, a máquina fotográfica aparece como um elemento dissonante, o objeto técnico e estético está inserido na cena, mas existe uma série de fatores que impedem que uma foto seja efetivamente realizada.

O movimento do *travelling* é acelerado. A aceleração nos leva a uma viagem no tempo, reafirmada pelo *tic tac* de um relógio de cordas que desacelera as batidas quando a viagem se concretiza. A imagem de Busca-Pé levemente abaixado para pegar a galinha se funde com a imagem de um menino também na mesma posição. As cores mudam: se antes havia a predominância do azul, agora chegamos em um lugar iluminado por uma luz amarelada. Um letreiro informa que estamos na década de 1960. O movimento de câmera pára na frente do menino, Busca-Pé quando criança, como sugere a narração. Em um contra-plano, vemos um menino chutar uma bola. Busca-Pé pula, mas não pega a bola, é gol. A bola bate numa cerca e vemos ao fundo, desfocado, dois meninos que se aproximam do campo. O time adversário comemora, um dos meninos que se aproxima quer tomar a bola, diz que quer jogar. Intima o menino que segura a bola e pergunta o seu nome. O narrador pede desculpas para o público por não ter se apresentado até agora e diz chamar-se Busca-Pé. Aprendemos que o nome do menino invocado é Dadinho.

O narrador deixa claro que o seu objetivo final é contar a história da Cidade de Deus, ele comenta a importância da história do personagem Cabeleira, mas começa com a história do Trio Ternura, três jovens assaltantes da Cidade de Deus, um deles sendo o próprio Cabeleira. A estrutura do filme é marcada por capítulos cujos títulos explicam a que vieram: *A História do Trio Ternura*, *A História da Boca dos Apês*, *A História de Zé Pequeno*, *Vida de Otário*, *Caindo no Crime*, *A Despedida de Bené*, *A História de Mané Galinha* e *O Começo do Fim*. A história do conjunto habitacional, mas especificamente da guerra que aconteceu no final da década de 1970, é narrada principalmente a partir da história de quatro personagens: Dadinho, que acompanhava o Trio Ternura, Zé Pequeno, Dadinho mais velho, Bené, parceiro de Dadinho na infância e

de Pequeno na juventude, e Busca-Pé, narrador do filme. Personagens para os quais somos apresentados no começo do filme.

Mas o que nos interessa aqui é fundamentalmente acompanhar a trajetória da câmera fotográfica ao longo da narrativa e as associações que se estabelecem entre ela e Busca-Pé.

2

Busca-Pé vê uma máquina fotográfica pela primeira vez no dia em que Cabeleira, membro do grupo de assaltantes Trio Ternura, é morto pela polícia nas ruas do conjunto habitacional. Ele ainda é uma criança e fica fascinado pelo objeto técnico e estético, que foi trazido ao conjunto habitacional para registrar a morte do bandido. Ao longo do filme Busca-Pé aproveita todas as oportunidades que aparecem para se aproximar de uma máquina fotográfica, compra uma câmera amadora e torna-se o fotógrafo oficial da sua turma, os cocótas. Começa a trabalhar em um supermercado, para, com o dinheiro do fundo de garantia, comprar uma câmera. Como é despedido antes de ter a chance de receber o fundo, considera realizar assaltos para conseguir dinheiro para comprar a máquina. Quando nada dá certo, e a narrativa é tomada pela guerra do tráfico, Thiago, garoto da classe média viciado em cocaína, oferece uma câmera para Bené em troca de cocaína. É a sua festa de despedida e Bené argumenta que não está mais traficando, até que Angélica, namorada de Bené por quem Busca-Pé foi apaixonado, lembra Bené que o aprendiz de fotógrafo gostaria de ter uma câmera daquelas. O ex-traficante aceita o negócio, dá um papelote da droga para Thiago e chama Busca-Pé para entregar o presente para o amigo, mas quando a máquina está em suas mãos, Zé Pequeno entra em cena e, enciumado, a toma das mãos de Busca-Pé. A música então torna-se frenética, a luz adiciona um tom lisérgico à cena, ouvimos um tiro e em seguida vemos o corpo de Bené estirado no chão. Mais uma vez Busca-Pé não consegue realizar o seu sonho. Mais uma vez a possibilidade de aproximação de uma máquina fotográfica se dá pelas mãos de uma pessoa da classe média (o fotojornalista que vem registrar um crime, Thiago, que quer trocar uma máquina por cocaína) e por conta de associações criminosas no conjunto habitacional.

Ainda obcecado pelo objeto, o narrador consegue um emprego como entregador de jornal, e nos conta que assim pode ficar mais próximo do que quer fazer. Aproveita todas as oportunidades para visitar um conhecido da Cidade de Deus que trabalha no laboratório fotográfico do jornal. Pela primeira vez a atenção para a fotografia se desloca do objeto técnico e estético para uma produção fotográfica em si, as fotografias dos fotojornalistas.

Um dia sai uma fotografia de Mané Galinha, chefe de outra facção da Cidade de Deus, inimigo de Zé Pequeno, nos jornais. Pequeno compra todos os jornais e pede para verificarem se o seu nome não saiu também. Ninguém do bando sabe ler, "só sei ler as imagens" diz um deles. É Thiago, o viciado da classe média, que procura em todas as páginas por alguma referência a Zé Pequeno. Nada, ele não foi mencionado em nenhum jornal. O traficante tira de um baú a câmera que Bené queria dar para Busca-Pé, e pede para que alguém tire uma foto dele. Ninguém sabe manipular a máquina. Thiago tem a ideia de chamar Busca-Pé. Ele chega cabreiro, mas logo começa a dirigir o bando e indicar como eles devem se posicionar e como devem posicionar os revólveres e as metralhadoras para saírem melhor na fotografia. Em uma visita ao laboratório do jornal pergunta a seu amigo se ele pode revelar o filme, o amigo hesita, mas o fotógrafo favorito de Busca-Pé chega com outros filmes e permite que se inclua o filme do aprendiz. No dia seguinte Busca-Pé vê uma das imagens que fez do bando de Pequeno estampadas na capa do jornal. Por fim, as fotos de Busca-Pé fazem um grande sucesso no jornal e comissionam mais fotos do bandido para ele.

Na sequência, voltamos à cena inicial do filme, na qual Busca-Pé sai pelas ruas do conjunto habitacional procurando Zé Pequeno e acaba, com a máquina fotográfica dependurada no pescoço, entre o bando de Pequeno e a PM. O filme se desenrola, as décadas de 1960 e 1970 passam, e voltamos, já no final da narrativa, a essa sequência, a perseguição à galinha nos leva ao embate do bando com a polícia, quando começa o tiroteio Busca-Pé se esconde mas continua certo de fotografar o bandido, escondido, acompanha Zé Pequeno pelas ruelas do conjunto, fotografa uma cena na qual os policiais encurralam Pequeno e exigem que o bandido pague por sua liberdade, e em seguida presencia e fotografa o assassinato de Pequeno pela gangue da Caixa-Baixa, composta por meninos entre sete e doze anos.

Um dos grandes interesses de Busca-Pé pela fotografia é a possibilidade de flertar com as meninas, em especial Angélica, ao longo do filme as únicas imagens que faz por desejo são retratos dos cocótas, seus amigos, na praia. Seu maior interesse é fotografar Angélica, com quem gostaria de transar⁶¹. Uma qualidade do universo do adolescente masculino, que está no filme pela proximidade que o diretor construiu com a história de um universo distante do dele.

Não vemos Buca-Pé aprender a usar uma máquina fotográfica manual; pelo que acompanhamos ele deseja manuseá-la, mas nunca teve a oportunidade; a sua paixão pela fotografia inicia com um fascínio pela máquina, não pelas imagens que ela pode produzir. Não conhecemos o seu interesse pelas imagens ou por questões que queira fotografar para o jornal. Quando fotografa o bando de Pequeno o faz porque o traficante pede, e quando as imagens saem no jornal ele fica com medo de morrer nas mãos do traficante. Somente quando entende que a classe média se interessa por essas imagens, e que pode ser a sua saída do conjunto habitacional, é que escolhe um tema para fotografar. Apesar de narrar com um dito popular o predicamento daqueles que moram na Cidade de Deus, “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, ele consegue efetivamente sair do conjunto habitacional por conta de seu trabalho como fotógrafo, que permite que ele frequente um outro núcleo social. Mas as fotografias que efetivamente apresenta para o jornal não são as fotografias que revelam a corrupção da polícia, muito menos as que revelam os assassinos do bandido. Busca-Pé, conhecendo os conflitos que o cercam, apresenta uma série de fotografias do corpo de Zé Pequeno estirado no chão, baleado. Imagens que não implicam mais ninguém.

Quem é Busca-Pé no filme? Busca-Pé é testemunha ocular de todos os acontecimentos, está sempre estrategicamente nos lugares onde os eventos mais importantes acontecem, é um espectador-narrador. Enquanto Dadinho é mau, Busca-Pé é bom. É evidente que a saída de Busca-Pé é pela cultura. Ele não abandonou a escola, mas em momento algum estudar aparece como possibilidade de mudança de posição social. Ele quer ser fotógrafo, mais especificamente fotojornalista, e o caminho que escolhe para começar é entregando jornais. Também procura ficar amigo das pessoas que trabalham no laboratório fotográfico do jornal e dos próprios fotógrafos que

⁶¹Segundo o relato de Fernando Meirelles para o livro Fernando Meirelles: Uma Biografia Prematura, essa sequência do filme foi baseada em uma experiência pessoal dele: depois de realizar alguns vídeos, se ofereceu para gravar um vídeo do trabalho de uma dançarina a fim de flertar com ela. A dançarina é mãe dos filhos de Meirelles e sua mulher até hoje.

passa a admirar (O espectador não acompanha o interesse de Busca-Pé pelas imagens produzidas por esses fotógrafos, a não por um cena breve na qual comenta a foto da primeira página do jornal).

3

Sinais precursores do contato

Contam que Fernando Meirelles estava procurando uma história para filmar, queria realizar seu primeiro filme autoral. Havia filmado alguns curtas e dois longas, *O Menino Maluquinho 2* (1998) e *Domésticas* (2001), mas os considerava exercícios. Seu amigo, o também cineasta Heitor Dália, o presenteou com o livro *Cidade de Deus* (1997), comentando que ali tinha um filme para ser filmado. Meirelles, como já comentamos, jamais havia vislumbrado realizar um filme que se passasse em uma favela, não compartilhava da tradição do cinema brasileiro de filmar os pobres e despossuídos, muito menos de elaborar teses sociológicas ao desenvolver seus personagens. No entanto, ficou profundamente tocado pelo livro.

O livro *Cidade de Deus* (1997), escrito por Paulo Lins, possui uma qualidade cinemática inegável, a descrição detalhada das cenas, inclusive seus enquadramentos, suas cores, sempre em relação a outros acontecimentos paralelos, e a polifonia vertiginosa imprime um ritmo semelhante à imagem em movimento; e contém ainda a quebra de ritmo, qualidade inerente aos grandes filmes da história do cinema. É compreensível a escolha do livro para ser adaptado para o cinema. A potência cinemática das cenas é explosiva.

Fernando Meirelles compra os direitos autorais do livro e começa a trabalhar com Bráulio Mantovani no roteiro baseado no livro. Foram diversas versões, um processo lento e cuidadoso. Algumas características do livro desapareceram no filme: no lugar da polifonia, entrou um narrador onisciente, Busca-Pé. Com isso, um personagem que no livro aparece no começo com destaque, mas que desaparece da trama completamente – seu nome é citado brevemente no final –, agora representa o ponto de vista pelo qual conhecemos a história, e que está presente nas principais

ações que estruturam a narrativa. Outros personagens são estruturados a partir da experiência de dois, três, ou mais personagens do livro, agora concentrados em um personagem só. As quebras espaciais e temporais que ocorrem no livro deram lugar a uma narrativa didática, que informa e explica em que época estamos, que anuncia as quebras.

Logo quando decidiu adaptar o livro Meirellessabia que não havia o número suficiente de atores negros e adolescentes no Brasil para interpretar os personagens descritos nos primeiros tratamentos do roteiro. Ademais, temia que atores de classe média não pudessem interpretar com verossimilhança os trejeitos e as atitudes dos meninos da favela. Meirelles admirava o cinema de Ken Loach e Mike Leigh, que comumente trabalham com não atores, e decidiu trabalhar com atores não profissionais, que não tivessem uma relação distante com os personagens. No documentário que acompanha o DVD do filme, Meirelles comenta que como os músicos e escritores, atores também nascem com uma vocação, o que precisam é "treinar", e que sabia que nas favelas do Rio de Janeiro "encontraria dez ou quinze excelentes atores". Em inúmeras entrevistas, não somente ele, mas também o ator Matheus Nachtergaele, reforçam a "vocação" como a certeza que os mobilizou a apostar nos adolescentes das favelas do Rio de Janeiro. Meirelles diz:

Eles já estavam lá prontos, só precisava descobrir onde estavam esses caras. E depois dar um treinamento, mas eles já estavam prontos.

Para ajudá-lo a descobrir onde estavam esses meninos Meirelles chamou Kátia Lund; como ele mesmo disse, todas as indicações apontavam para ela, cineasta carioca que filmara nas favelas cariocas e que convivia nas comunidades. Foi ela quem apresentou Meirelles para Guti Fraga, que realizava o projeto Nós do Morro, grupo de teatro que acolhia meninos e meninas de algumas favelas do Rio de Janeiro.

Portanto o contato com os meninos da favela, com a questão do tráfico no Rio de Janeiro, com o espaço físico das favelas acontece uma vez que já se sabe que se quer filmar uma história, que já se tem personagens em mente e um roteiro, baseado em um livro, sendo escrito paralelamente. Assim, trata-se de um contato mediado por uma série de estruturas *a priori*, de técnicas e expectativas técnico-estéticas, como a

verossimilhança, e que leva o diretor à procura de não atores para atuar no filme. À procura de corpos com um conhecimento *encorporado*, com um conhecimento corpóreo do cotidiano em uma favela carioca.

Kátia Lund, junto a Guti Fraga articulam para que a notícia da procura de personagens para um filme se espalhe pelas favelas cariocas, os interessados são filmados e a partir do seu desempenho no vídeo são chamados para participarem das oficinas ministradas por Guti Fraga na Fundação Progresso, e não na favela do Vidigal onde a ONG Nós do Morro tem a sua sede. O processo de seleção e formação dos atores da favela durou mais de um ano, 2 mil meninos das favelas do Rio de Janeiro foram entrevistados, muitos fizeram oficinas de atores com os coordenadores da ONG Nós do Morro. Finalmente ficaram 200 meninos que passaram pelas oficinas de construção de personagens de Fátima Toledo, que hoje é a principal preparadora de atores profissionais e não profissionais para o cinema brasileiro.

Desde o primeiro dia Fernando Meirelles e Kátia Lund estavam presentes nas oficinas, como também uma mini câmera que registra os encontros. Os diretores não se apresentam como tal, estão ali misturados aos oficineiros. É somente no último dia das oficinas, seis meses depois, que Meirelles e Lund se apresentam como diretores e informam quem ficará para participar do filme. Até então os meninos não encenam uma só cena do filme, somente situações que remetem ao roteiro. Até aqui também não houveram papéis distribuídos, todos passaram por todas as situações encenadas. E estabeleceram uma relação com os diretores bastante livre e direta pela falta de hierarquia desde o começo e pelo tempo de convivência diária. Neste momento entra Fátima Toledo para preparar os atores para os papéis que foram alocados para eles, baseando-se diretamente no roteiro do filme.

Nem todas as cenas do roteiro estão no livro, em favor da estrutura narrativa clássica precisou-se criar cenas que ligassem instantes do livro. Meirelles também comenta que foram incluídas cenas baseadas em experiências de Meirelles, uma delas, a cena do policial recebendo dinheiro para liberar um prisioneiro, o que o diretor presenciou de fato. Outra é a iniciação sexual de Busca-Pé com uma mulher mais velha. Portanto o diretor não se limita ao livro, procura aproximar, como pode, algumas passagens que se passam em um conjunto habitacional no Rio de Janeiro a vivências que ele mesmo experienciou crescendo na Zona Oeste paulistana. A principal é a

atração pela fotografia na adolescência, experiência que compartilha com o personagem Busca-Pé; como também o uso da fotografia/vídeo como forma de seduzir uma mulher.

4

Às raias da violência, para ele era tão natural, tão fácil, tentava pegar no sono, como se matar seis pessoas de uma só vez fosse algo normal. Está certo, ficou nervoso, porém este estado de espírito provinha da possível morte de Pardalzinho, do seu parceiro, que seria, junto com ele, o dono das ruas do conjunto... 'Conjunto o quê?' Favela! Isso mermo, isso aqui é favela, favelão brabo mermo. Só o que mudou foi os barraco, que não tinha luz, nem água de bica, e aqui é tudo casa e apê, mas os pessoal, os pessoal é que nem na Macedo Sobrinho, que nem no São Carlos. Se é na favela que tem a boca-de-fumo, bandido pra caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pampa, então aqui também é favela, favela de Zé Miúdo.

(Lins, (1997) 2004:209)

Uma mudança significativa do tom expresso no livro se dá por meio do personagem Dadinho, menino que no livro cresce junto com o crime na Cidade de Deus, uma comunidade na qual bandidos são “respeitados”, assistindo seriados de televisão norte-americanos, sonhando em se tornar um pistoleiro como na televisão. Dadinho ganha outros contornos no filme, onde é apresentado como mau, nascido com um gênio ruim. Meirelles foi duramente criticado pela forma como abordou esse personagem, associando Dadinho a Zé Miúdo, um dos maiores traficantes da Cidade de Deus no livro de Paulo Lins, na construção do personagem Zé Pequeno. Em entrevista, Meirelles responde dizendo que conversou com a família de Zé Miúdo e sua mãe lhe disse que o menino nascera mau. Meirelles esperava que o traficante fosse filho de uma

família desestruturada, cindida, mas durante a pesquisa aprendeu que a família de Zé Miúdo, pai, mãe e irmãos ainda moravam juntos na Cidade de Deus.

É com uma frase que faz alusão à expressão de Glauber Rocha: "uma ideia na cabeça e uma câmera na mão" que o narrador do filme Cidade de Deus (2002) apresenta o personagem Dadinho aos espectadores. Interpretado pelo ator Douglas Silva, Dadinho é um personagem baseado em Inho, personagem do livro homônimo de Paulo Lins, que por sua vez foi inspirado em um homem que cresceu no conjunto habitacional da Cidade de Deus e foi um dos traficantes mais poderosos do lugar.

Nessa brincadeira com a frase de Glauber Rocha, as armas e as câmeras são aproximadas, se o bandido tem uma arma, o cineasta (fotógrafo) tem uma câmera. Essa aproximação acontece algumas vezes ao longo do filme: logo no começo Busca-Pé, com a câmera pendurada no pescoço, se vê na mira do bando de Pequeno e da PM, o aspirante a fotógrafo vê uma câmera pela primeira vez quando a máquina de imagem está no conjunto habitacional para registrar a morte, por tiros, de Cabeleira, Zé Pequeno convida Busca-Pé para fotografar o seu bando empunhando armas de fogo, uma artilharia pesada.

Em debates promovidos em 2004 pelo grupo de teatro A Bendita Trupe para a pesquisa de uma peça sobre a violência nas favelas, todos os convidados, do Rio de Janeiro e de São Paulo, dentre eles Alba Zaluar e Paulo Lins, comentaram que o apelo ao consumo instigado pelos meios de comunicação em massa, pela televisão principalmente, era e ainda é a maior motivação para que os jovens entrem para o crime e para o tráfico⁶².

Uma das sequências que melhor explicita a diferença na produção de uma certa realidade cosmológica em cada uma das obras, na etnografia, no livro de ficção e no filme, é a sequência do roubo do motel.

Dadinho, um menino de cabelo curto, pele escura, e que aparenta ter menos de dez anos de idade, está sentado em uma pilha de tijolos empunhando uma arma. Com ele estão Marreco, Cabeleira e Alicate, o Trio Ternura. Marreco tira a arma do menino. Cabeleira intercede em favor do menino. Dadinho afirma: "É isso mesmo morou? Também sou bicho solto." Marreco, Cabeleira e Alicate conversam sobre os assaltos

⁶² Acompanhamos a série de debates organizadas pelo grupo de teatro A Bendita Trupe durante a pesquisa de campo para esta tese. Como comentamos na Introdução, também acompanhamos outras produções culturais ao longo da pesquisa. A escolha pelo recorte para as produções audiovisuais na escrita do texto aconteceu depois.

que fizeram naqueles dias. Alicate diz que é melhor "acertar a boa" para conseguirem muito dinheiro e largarem a vida de bandido. Dadinho retruca: "Acerta nada rapá, o negócio é fazer o que eu estou bolando aqui." Marreco interrompe o menino mais uma vez: "Charuto preto, filho de macumba e ainda quer falar merda." Os três riem do menino. "Enche o cú de maconha e fala merda", o bandido continua. Cabeleira quer escutar o que ele tem a dizer e dá voz ao menino. Dadinho dá *um pega* em um baseado, entra a voz do narrador em off:

Para ser bandido mesmo, não basta ter uma arma na mão, precisa ter alguma idéia na cabeça. E isso o Dadinho tinha.

Em um letreiro luminoso vermelho lê-se: Motel Miami. A recepcionista recebe um casal que chega de carro. Os quatro, Cabeleira, Marreco, Alicate e Dadinho chegam à pé por trás do prédio. Dadinho pede uma arma, mais uma vez Marreco ridiculariza o menino. Cabeleira coloca munição em uma arma e Dadinho pega a arma e quer entrar no motel, mais uma vez os três dão risada. Cabeleira informa que ele vai ficar ali fora para informar se a polícia chegar. Dadinho sugere que Marreco fique e reclama: "Bolo o plano todinho, dou de presente para vocês e...". Cabeleira interrompe: "quantas vezes eu preciso te falar que tu é moleque, quantas vezes?" Os três entram pela saída, enquanto Dadinho empenha uma arma fingindo que vai atirar, como se estivesse brincando de bandido.

Lá dentro os assaltantes rendem os funcionários e os prendem na cozinha. Cabeleira se veste com o paletó de um dos garçons, pega uma bandeja e entra no primeiro quarto, o casal se assusta mas não reage, ele pega os pertences de valor e segue para o próximo. Alicate entra em outro quarto, pede delicadamente que ergam as mãos e avisa que só quer dinheiro. Marreco entra em um quarto no qual um homem transa com duas mulheres, vemos a cena de relance pelo reflexo do espelho no teto. Ele pára para olhar a cena e entender o que está acontecendo. Lá fora Dadinho, ainda com a arma na mão, emite sons de tiro com a boca. Cabeleira é mais violento e agride as vítimas. Eles seguem de quarto em quarto, até que escutam tiros, um deles acerta o vidro como tinham combinado com Dadinho. Imaginando que a polícia estava a caminho, saem correndo, roubam um carro. Cabeleira vai procurar Dadinho mas não o

encontra, eles escutam tiros e saem em disparada. *Fade* para preto. Silêncio, um *travelling* lateral revela o corpo de um casal estendido na cama com sangue e os corpos dos funcionários do hotel, mortos, amarrados como os assaltantes os haviam deixado, uma cena grotesca. Respeitando o movimento da câmera, um *travelling* lateral da esquerda para a direita, o montador estabelece uma continuidade entre as cenas, uma passagem contínua, aproveitando o sentido do movimento de câmera, o que sugere que essa passagem foi pensada anteriormente. Primeiro vemos o casal estendido na cama e as manchas de sangue, em seguida uma mulher amarrada em uma cadeira com a cabeça caída para trás, um homem com a cabeça caída para frente, outro, de mãos atadas, dependurado em uma tela da cozinha, ao fundo vemos dois braços estendidos que mantêm o corpo inerte de um dos trabalhadores.

O Trio Ternura fugindo pela estrada varre a tela até ocupar o nosso campo de visão. Em alta velocidade perdem o controle do carro e batem em um bar, que ainda está aberto. Marreco e Alicate se embrenham na mata, Cabeleira encontra refúgio na casa de Maracanã. A polícia chega na Cidade de Deus, informada por um cagoete que estava no bar, e entra na mata atrás dos assaltantes. Marreco e Alicate estão trepados em cima de uma árvore e escutam a conversa de dois policiais, um diz que quer encontrá-los para ficar com o dinheiro que roubaram, afinal ele diz: "desde quando roubar preto ladrão é crime?". O segundo diz não querer dinheiro, ele quer "passar rodo nesses caras".

O assalto ao motel marca o fim do Trio Ternura e de uma época na Cidade de Deus, e introduz o que está por vir. Com o assalto, a Cidade de Deus aparece pela primeira vez nos jornais por causa da violência. O narrador comenta o destino de cada um dos membros do Trio Ternura. Alicate, nas mãos de Deus. Cabeleira, nas mãos de Berenice. Marreco nas mãos do pai. Busca-Pé: "O assalto do motel entrou para a história como o mais sangrento daquela época. Depois daquele dia cada bandido teve um destino." Entocado na casa de Maracanã com Berenice, Cabeleira conversa com a namorada, conta o seu sonho: "ficar com você (Berenice), cuidar do meu filho, ir para um sítio, criar galinha, plantar vários pés de maconha." Berenice retruca e ele responde:

– Conversa de malandro o que, quase meti a boa lá no motel, por pouco não fiquei rico.

– Quase meteu a boa é; o Tonto e o Cabeção tão até hoje atrás de você por conta das tuas mortes lá no motel, lembra?

– Que mortes Berenice!? Você sabe do que tu tá falando? Tu viu alguma coisa pra ficá falando. Tu sabe de porra nenhuma, tu não tava lá para saber de porra nenhuma, não fui eu que matou ninguém não, meu irmão. Aposto que foi um daqueles f.d.f. dos samango que matou geral e a carga caiu para mim. E ainda por cima pegaram o Dadinho se tu não sabe. Não foi eu. Não foi eu.

Mais para frente, no capítulo "A História de Zé Pequeno", o filme retoma o assalto ao motel, Dadinho espera fora do motel Miami e diz: "Eles se divertem e eu vou ficar aqui fora?" Engatilha a arma e atira, acerta uma janela. O trio foge achando que é a polícia e segue pela estrada com o carro roubado. Usando o mesmo recurso empregado na sequência descrita anteriormente o montador estabelece uma simultaneidade entre a fuga do Trio e a cena em que Dadinho entra no motel. Vemos uma porta aberta, uma mulher chora e o homem que está com ela a consola. Dadinho se aproxima da porta. O homem pergunta: "O que foi, o muleque? Teus amigos já levaram tudo. Tá querendo o que muleque?" A câmera posicionada atrás de Dadinho nos permite entrever os dois sentados na cama. Ele aponta a arma. Vemos o seu rosto, ele fecha os olhos quando dispara a arma. Entrevemos os dois corpos tombarem na cama. Dadinho olha por um instante e começa a rir, uma risada exagerada, um pouco maquiavélica e sai de cena embrenhando-se na escuridão do corredor do motel. O narrador, Busca-Pé qualifica a cena que acabamos de ver: "Naquela noite Dadinho matou a sua vontade de matar." Ele entra na cozinha, onde estão os funcionários, uma mulher pede ajuda, ele aponta a arma e atira em um por um. Só aqui aprendemos o que realmente aconteceu no motel. Quem matou não foi o Trio Ternura nem a polícia, e sim Dadinho, uma criança.

O narrador (nem um pouco ambíguo) conta da esperança de todos de encontrar um *paraíso* na Cidade de Deus quando se mudaram dos morros por causa das enchentes. A Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro. São círculos narrativos didáticos que explicam as situações que estão acontecendo. Ademais, o filme espreme uma história local repleta de personagens ambíguos e situações de conflito; como escreve Alba Zaluar, dentro de uma estrutura formal internacional pré-estabelecida. A narrativa é marcada por um didatismo excessivo,

quem conta a história é um adolescente de dentro da comunidade, da mesma idade que os protagonistas e ainda por cima irmão de um dos primeiros bandidos da Cidade de Deus. O filme aposta tudo na veracidade dos corpos.

No livro homônimo, Inho, que inspirou o Dadinho do filme, dá a ideia de assaltarem o motel. Inho chega em um bar no qual Inferninho, que inspirou o personagem Cabeleira, está bebendo e jogando sinuca com outros amigos. Como no filme, os amigos riem de Inho, perguntam se não é hora de criança estar na cama. Como Cabeleira, Inferninho respeita o menino que faz parte de um grupo de meninos que começaram a assaltar desde muito cedo. Pará e Pelé gostam da ideia e aceitam ir com Inferninho. No livro, o Trio Ternura é formado por Inferninho, Martelo e Tutuca, e não são eles quem assaltam o motel.

Uma série de outros eventos acontecem antes que Inferninho se lembrasse da ideia de Inho. Na sexta-feira foram sondar o motel e decidiram: "Tiro só para não morrer". Inho insistiu tanto que os outros deixaram ele ir, ele receberia um quarto do dinheiro só por ter dado a ideia, mas isso não bastava, Inho queria fazer um "serviço de homem". Ainda convidaram Carlos Pretinho para ir com eles depois que perceberam que era um serviço grande demais. Quando saíram Inferninho lembrou que o combinado era não matar ninguém, o melhor era dar coronhadas no nariz para que a pessoa desmaiasse.

Lá fora, a noite era parada aos olhos de Inho. Não estava nervoso, aliás, nunca ficava. Queria mesmo é que saísse um tiro lá dentro para ele surgir como ás de trunfo naquele jogo. Gostava de ser bandido, tinha sede de vingança de alguma navalhada que a vida fizera em sua alma, queria matar logo um montão para ficar famoso, respeitado assim Grande lá na Macedo Sobrinho. Alisava o revólver como os lábios alisam os termos da mais precisa premissa, aquela capaz de reduzir o silogismo a um calar de boca dos interlocutores. Era arisco, tinha sexto sentido; atirava com as duas mãos. Quando brigava na mão não tinha pra ninguém. Gostava de sustentar dores alheias pelo riso, já que nada pesava sobre sua cabeça. Era o desespero das tempestades condensadas nas íris de cada vítima, a dor da bala, o prelúdio da morte, o frio na espinha, o fazedor de último suspiro, ali, na humilde posição de olheiro, sentindo-se como cão de guarda.

(Lins, (1997) 2004:65)

Em um primeiro momento nós podemos pensar que o personagem Inho, que no filme se chama Dadinho, foi elaborado como um personagem intrinsecamente mau a partir do livro, quando Paulo Lins escreve: “Gostava de ser bandido, tinha sede de vingança de alguma navalhada que a vida fizera em sua alma, queria matar logo um montão para ficar famoso, respeitado assim Grande lá na Macedo Sobrinho” (ibid.). Porém, num segundo momento Lins nos mostra o quanto este desejo está estreitamente ligado a uma noção de masculinidade. Uma masculinidade que negocia entre uma figura masculina importante para Inho, o bandido Grande da favela onde nasceu, e os heróis dos seriados norte-americanos que então acabavam de invadir as casas brasileiras com a ampla difusão da televisão. Se voltarmos à citação acima e prestarmos atenção à descrição que Paulo Lins faz dos devaneios heróicos de Inho, perceberemos a forte influência dos faroestes americanos nos adjetivos que ele escolhe, como ‘arisco’, ‘o desespero das tempestades condensadas nas íris de cada vítima’, ‘a dor da bala’, ‘o prelúdio da morte’, ‘o frio na espinha’, ‘o fazedor de último suspiro’ ou na qualidade de atirar com as duas mãos. Fora do contexto do livro esta passagem nos remeteria diretamente aos filmes de bang-bang.

Logo a seguir Lins deixa explícito a influência da televisão na noção de masculinidade deste personagem, e de outros,

Lá no motel, Inho andava pelo corredor do segundo andar à procura de vítimas. Queria roubar, aleijar, matar um zé mané qualquer. Os hóspedes, assustados com os tiros, verificavam as portas. Inho forçou a primeira, a segunda, invadiu a terceira depois de atirar na fechadura, como faziam os mocinhos dos filmes americanos. Um casal acordou para receber tiros, ainda que de raspão. Fez a limpa. Invadiu outro quarto. O homem tentou reagir e foi ferido por uma bala no braço. Tentava invadir outros apartamentos quando escutou a sirene da polícia. Inho mergulhou de cabeça pela janela, deu uma cambalhota no ar e caiu no chão pronto para correr.

(Lins, (1997) 2004:71)

Apesar do desejo de matar, Inho, na descrição do livro, atira em uma porta e em um braço, e acontecem duas mortes no roubo do hotel, nenhuma por suas mãos. No

filme *Cidade de Deus* os únicos tiros são os de Dadinho (Inho). Ele não rouba ninguém, mas mata a todos por um simples desejo de matar; toda e qualquer relação com a televisão e com as noções de masculinidades vigentes são desenraizadas, a estrutura que sustenta este personagem, que mata por desejo de matar, que mata por que é mau, é uma estrutura que pertence a um universo maniqueísta que vemos comumente nos filmes hollywoodianos: a dicotomia entre o bem e o mau, uma estrutura politicamente forte que permeia a vida nos Estados Unidos da América e que também norteia sua política internacional, como assistimos diariamente nos telejornais.

Enquanto Alba Zaluar trata a guerra de gangues como algo a mais que está acontecendo dentre tantas outras, Paulo Lins decide fazer deste o seu foco, afinal ele está falando de seus amigos, de sua geração, de pessoas que cresceram com ele. E de uma transformação social que acontece nas favelas brasileiras e que possui grande relevância para pensarmos sobre o Brasil hoje, como veremos na conclusão deste texto.

Ao mesmo tempo, Paulo Lins povoa a narrativa com informações aprendidas durante os anos que trabalhou como pesquisador. Por sua vez, o filme não mostra a influência dos personagens da televisão, recém chegada na Cidade de Deus, no imaginário da bandidagem, principalmente de Dadinho, que no livro está sempre lembrando destes ícones de masculinidade.

O filme explora bastante as categorias que estão tanto nas etnografias de Zaluar, como o livro de Paulo Lins, e aqui me refiro especificamente às categorias referentes ao masculino, bandidos e trabalhadores; dois sistemas de socialização para os jovens, segundo Zaluar. Para os bandidos, ter uma arma, “ter disposição para matar” é um sinal de respeitabilidade, enquanto para os trabalhadores é sinal de covardia, é “vencer na covardia”. Trabalhador é sinônimo de “otário” para uns e de superioridade moral, de provedor para outros. Bandido, por sua vez, é revoltado e malandro para uns e tem “moral” (posse de armas) para outros. No entanto, para ambos existe um narcisismo masculino que os obriga a revidar, “homem tem que reagir”, “homem não pode fugir”, precisa “ter moral”. Para ambos também muda a aspiração ao consumo, uma questão de identidade geracional.

A televisão, que é presente no livro e na etnografia da Alba Zaluar não aparece no filme. Enquanto todas as discussões que presenciei colocavam a influência da

televisão como fator principal do desejo de consumo, desejo de fazer parte da sociedade que consome, que por sua vez era a motivação primeira para a molecada entrar para o tráfico. No filme o consumo dentre os traficantes e aqui incorporado em um personagem, Bené, aparece depois que ganharam tanto dinheiro que não sabem mais o que fazer com ele. Acontece uma inversão, o filme não nos apresenta para o desejo do consumo como é colocado pelos pesquisadores. A narrativa é bastante centrada em modelos de masculinidade. Nos resta entender como os modelos de masculinidade dos bandidos e dos cineastas se articulam no filme.

5

A sensação mais forte que tive naquele momento foi de medo. Não o medo que qualquer ser humano sente diante do desconhecido, mas um medo construído pela leitura diária dos jornais que apresentavam os habitantes daquele local como definitivamente perdidos para o convívio social, como perigosos criminosos, assassinos em potencial, traficantes de tóxicos, etc. Apesar de saber que esta campanha não era senão a continuidade de um longo processo de longa data de estigmatização dos pobres, eu tinha medo. Um medo realista de me enredar em malhas cujo controle me escapasse ou de enfrentar a morte nas mãos de um bandido raivoso. Duvidei que pudesse permanecer por lá e me relacionar com as pessoas.

(Zaluar, (1985) 2002:10)

No meio do dissenso e dos conflitos na Cidade de Deus, Alba Zaluar (1995) invejava Malinowski, sonhava com as praias de areia branca e com a comunidade integrada e harmônica que habita *Os Argonautas do Pacífico Norte*, etnografia do renomado antropólogo. Apesar de um olhar crítico para a história da antropologia, Zaluar se viu seduzida pela ideia de uma comunidade orgânica distante da civilização. A questão é que a organicidade descrita por Malinowski, como sabemos, já estava prescrita antes mesmo que ele chegasse no campo, pela escola de pensamento a qual pertencia, o funcionalismo. Ademais, a forma idílica de sua etnografia seguia fielmente a estrutura do romance *The Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, seu escritor favorito, que exacerbava o homem frente à magnitude e o resplendor da natureza local, tendo

em vista o público inglês da época.

No entanto, Zaluar escolheu um conjunto habitacional habitado em sua maioria por pobres urbanos, refugiados das enchentes da década de sessenta no Rio de Janeiro, para a sua pesquisa. Sua etnografia é estruturada a partir das relações sociais que vivenciou e com as quais conviveu durante o longo tempo de pesquisa. A antropóloga segue um modelo simples e tradicional: começa com um relato pessoal sobre a sua experiência no campo, que será válida para nós mais tarde neste capítulo, segue para uma discussão sobre metodologia, depois sobre as teorias sociais e, finalmente, nos próximos cinco capítulos relata suas observações sobre o que viu e viveu no campo.

Zaluar não se preocupa em inserir a Cidade de Deus nos acontecimentos históricos que marcaram a época em que fez pesquisa de campo, ou seja, não sabemos que estamos durante a ditadura militar que tomou o poder em 1964 e ficou no poder até 1985. A antropóloga parece mimetizar a forma das etnografias clássicas que descrevem uma sociedade encapsulada em si mesma; apesar do dissenso e dos conflitos no imaginário do leitor cria-se uma forte identidade de um lugar. O nome do conjunto habitacional *Cidade de Deus* remete à paisagem paradisíaca do local onde o conjunto habitacional foi construído –próximo a um rio e cercado por uma mata virgem –, e ajuda a criar a sensação de um lugar.

Os personagens da Cidade de Deus aparecem como filhos de Eva e Adão expulsos do paraíso, não cabem no mundo organizado por um princípio formal primeiro, eles vivem constantemente em conflito, talvez por isso Alba se sente nostálgica de uma comunidade que nunca viu. Ela escreve,

O revelador era a presença continuada dos conflitos entre as pessoas, da coexistência de ideias contraditórias e de diferentes tendências apresentadas na arena das suas disputas, às vezes pela mesma pessoa. A “estrutura” era a falta de modelos claros e a tensão entre os vários oferecidos pelas práticas institucionalizadas vitoriosas e as que permaneciam como alternativas nos bastidores dos canais de comunicação da fofoca e nas discussões acaloradas, diretas e públicas, quer durante as discussões fechadas da diretoria, quer no meio da praça, da biroscas ou da rua. Os conceitos mais adequados para estudar esses processos eram, portanto, os de campo e arena, condizentes com a flexibilidade da entrada de atores na interação e

fluidez dos recursos e significados dos membros participantes, bem como a intercambialidade entre palco e platéia.

(Zaluar, (1985) 2002:26,27)

Assim, é em meio aos conflitos e ao dissenso que as relações são vivenciadas e renegociadas a cada momento, mesmo na história de uma só pessoa. Cada habitante são muitos dependendo da situação em que se encontra, existem algumas diretrizes sociais e morais que delineiam este campo de possibilidades e que a antropóloga vai descrever em seu texto.

A pobreza é um limite claro, segundo Alba, para os moradores ela é sinônimo de privação na terra. Anjos caídos que esperam do Estado sua redenção. Segundo eles, o Estado deveria promover a redistribuição da riqueza, revelando uma visão assistencialista do Estado, sombra do paternalismo e do clientelismo da nossa história, conclui a antropóloga. Ela escreve:

Se podemos falar do mundo fechado e imobilista da pobreza, é preciso ficar claro que a percepção da sociedade como rígida e fechada é fabricada entre os pobres pelo desestímulo gerado por todos os obstáculos que enfrentam para melhorar de vida. Mas não negam a importância que para eles tem a atividade, expressa nos termos “correr atrás”, “virar-se”, “não se atrasar”, nem o seu desejo de mudança, dele ficam os atos concretos de revolta – os quebra-quebra, os saques, o banditismo que toma conta da cidade – que a alguns são levados pelo impulso à ação para dar fim ao estado de coisas insuportável. Entre os jovens trabalhadores este é o discurso predominante, embora não consensual...

(Zaluar, (1985) 2002:118)

Além da pobreza, que é uma limitação material concreta, outras linhas direcionam as ações, a primeira, a ética de provedor; espera-se que o marido, o homem da casa, dê suporte a sua família, esta é a maior forma de garantir sua redenção moral e sua dignidade pessoal; o homem se completa enquanto ser humano no trabalho diário

e pela continuidade da família. Mas os meios para chegar a este fim maior também são marcantes, há uma separação clara entre trabalhadores e bandidos. No entanto, a união é um ideal presente e a falta de união é vista como o maior empecilho para muitas realizações. Portanto a solidariedade, a amizade e a generosidade são parâmetros que mediam as relações no dia a dia. Esta busca de homogeneidade dentro da classe estabelece um controle social rígido e incita muitos conflitos. Igualdade enquanto valor social, no jeito de falar, de vestir, no respeito que mostra pelos outros, e não como valor abstrato de “igualdade de todos perante a lei”. A homogeneidade se estende para brancos e negros, mas tendências culturais e políticas estão em luta. A união é uma meta nunca atingida. Qualquer forma de liderança é vista de forma negativa e é muito criticada, mesmo quando seja para o bem comum como a direção de um bloco de carnaval. Portanto surge a importância de dialogar com todos para não criar revolta em nenhum membro do grupo.

O trabalhador da Cidade de Deus da década de 1980 tem um compromisso primeiro com a sobrevivência, comida, gás, luz e casa. Marido não pode deixar faltar comida. Jovens que trabalham deixam mais da metade do salário em casa. Existe uma forte solidariedade no nível do grupo doméstico. Orgulho e respeito são conceitos fundamentais. Clamam por um estado assistencialista para ajudar os pobres, que Zaluar vê como um resquício da ditadura militar, principalmente por conta do consumo restringido. Vivem a pobreza como privação na terra. Reivindicam aumento de salários e emprego, questões consideradas pré-políticas, mas que para Alba são politizadas, uma vez que colocam o governo como alvo e, indiretamente, o voto como interlocutor principal. Zaluar comenta:

Se a política é tomada em seu sentido mais amplo, a própria produção e a socialização de regras e valores que regulamentam as relações de poder e de autoridades locais são fenômenos políticos, tanto mais porque são estas regras e estes valores que fornecem o “senso” (o bom ou o comum) através do qual os trabalhadores percebem e julgam as relações de poder extralocais e o Estado. Além disso, essas agremiações também reivindicam melhorias no local por todos os meios à mão, inclusive os clientelistas. E, apesar de serem

fundadas apenas pela iniciativa dos moradores, não são desvinculadas do estado, o que politiza (no sentido mais restrito da palavra) sua atuação.

(Zaluar, 1993:198)

A família é matrifocal, mas apesar da importância da mãe, é comum o afastamento prematuro da mesma, que é o principal agente de socialização. A comida aparece como uma forma de festeja e comer, marca da sua identidade e sentido político de sua união. Enquanto as roupas são objeto de consumo que oferece a oportunidade de fugir à identificação de pobre.

6

Mas vivemos em mundos separados, cada vez mais longe um do outro. Comecei a me dar conta, por uma forma violenta, da invisível e poderosa hierarquia (ou separação de classes) da nossa sociedade. Que não somos iguais nem perante a lei, nem perante a riqueza produzida já sabemos há muito tempo. O que não sabia é que havia tantos obstáculos microscópicos a entravar o contato social mais íntimo entre nós. Eu os visitava em seu domínio, por assim dizer. Longe da minha cozinha e dos seus lugares de trabalho subalterno. Que regras de convivência mudariam e o que haveria de confluência e de permanência?”

(Zaluar, 1995:11)

Na década de 1970, a antropóloga Alba Zaluar foi para a Cidade de Deus para estudar a pobreza urbana e, segundo conta, encontrou a política. Anos mais tarde, em 1997, Paulo Lins, morador da Cidade de Deus que foi assistente de pesquisa de Zaluar, lançou o seu primeiro livro de ficção *Cidade de Deus*, onde narra a história do tráfico de drogas no conjunto habitacional com ênfase na guerra entre gangues que aconteceu no começo dos anos oitenta e que chamou a atenção da grande mídia do país. Três anos depois foi lançado o filme *Cidade de Deus*, baseado no livro e dirigido por Fernando Meirelles, com roteiro de Bráulio Mantovani, filmado por Cesar Charlone e montado por Daniel Rezende. Vale voltarmos ao livro *Cidade de Deus* (1997), escrito por Paulo Lins, e à etnografia *A Máquina e a Revolta* (1995), escrita por Alba Zaluar.

No livro, Busca-Pé quer ser fotógrafo, mas desaparece da trama, sabemos no final, que se engajou com a associação de moradores do bairro. Em sua etnografia a antropóloga descreve a atuação de algumas instituições no conjunto habitacional, a escola de samba, o clube de futebol, a associação de moradores do bairro e mapeia uma rede extremamente politizada de relações que convivem lado a lado com a violência e com o tráfico. A própria trajetória de Paulo Lins nos mostra isso, morador da Cidade de Deus, Paulo Lins, um leitor voraz, se engaja na associação dos moradores e acaba como assistente de pesquisa de Zaluar.

Também podemos recorrer à parte da pesquisa de campo realizada para essa tese, principalmente junto ao grupo de teatro Intrépida Trupe e às discussões promovidas pelo grupo durante o ano de pesquisa para a peça *Misere Bandalha*, construída a partir de uma pesquisa sobre a violência nas favelas, nas quais escutamos repetidas vezes nas vozes mais variadas possível – do sociólogo, do diretor de uma associação de bairro, um escritor, um jovem cartunista, moradores de bairros periféricos – sobre a importância das instituições estabelecidas no bairro, pelos moradores do bairro, que cuidam de assuntos de interesse local.

Interessa apontar que no filme essas instituições desaparecem (como também o papel fundamental das mulheres na Cidade de Deus, tão bem descrito por Zaluar). Podemos argumentar que o foco do filme é a guerra do tráfico, no entanto escolheu-se como protagonista um personagem que no livro é apenas um personagem entre outros, além de ignorar parte relevante de sua história. Escolhas foram feitas, sobre características que estariam no filme ou que não estariam, escolheram um protagonista que queria ser fotógrafo e decidiram que ele seria o único a conseguir sair do predicamento da pobreza e da violência por conta desta atividade cultural, e o caminho foi traçado por ele mesmo e por um golpe de sorte.

É difícil não associar Busca-Pé ao próprio Paulo Lins, que efetivamente saiu do conjunto habitacional e do predicamento da pobreza pelo viés da cultura, por ter uma disposição à leitura, mas ter encontrado projetos sociais que o permitiram ter acesso à leitura de clássicos da literatura internacional. Foi essa mesma excepcionalidade que Fernando Meirelles buscava ao procurar atores para seu filme nas favelas cariocas.

Ao descrever sistematicamente os personagens dos filmes paulistanos realizados nos últimos quinze anos, notei que outros personagens também encontravam

redenção no universo da cultura. Durante a pesquisa de campo, atentando para artigos nos principais jornais da cidade, discussões de grupos de teatro e conversas pessoais, ficou claro que para os moradores da Z/O paulistana, e talvez para toda a elite cultural do país, a cultura é o lugar que pode fazer a diferença na vida dos jovens brasileiros pobres; nos interessa portanto mapear as linhas e os cruzamentos que tecem as redes que configuram essa trama.

Para citar alguns exemplos, na ficção *Antonia*, (2007), as protagonistas, cantoras, formam um grupo que canta na noite paulistana, uma das cenas mais célebres do filme, são as jovens voltando para a periferia, para casa à pé, depois de uma noite de trabalho na região central da cidade. Já o documentário *Contratempo* (2010) é dedicado a contar a história de jovens adolescentes de uma comunidade carente do Rio de Janeiro que tocam em um orquestra, o filme quer mostrar a diferença que a música fez nas suas vidas. No *making of* do longa-metragem *Terra Vermelha* (2008), os índios que protagonizam o filme são vistos no festival de Veneza na estreia, as imagens carregam um tom celebratório pela presença de índios no renomado festival.

Vamos nos debruçar mais à frente sobre essas relações que povoam não somente os filmes paulistanos, mas os filmes brasileiros em geral, as páginas dos jornais, revistas, etc. No momento, é importante salientar que, paralelamente à pesquisa para a tese, eu participava de um grupo de estudos sobre a filósofa Hannah Arendt, e em certo momento me lembrei que a filósofa descreve o fato de que alguns personagens judeus ascenderam socialmente também pelo caminho da cultura. Quando voltei aos textos, os pontos de convergência entre os personagens descritos por Arendt e os personagens dos filmes eram evidentes. Existe um paralelo possível de ser traçado entre os personagens pobres, nos filmes de ficção e nos documentários, com a figura do judeu excepcional descrito pela filósofa. Em um capítulo à seguir faremos um deslocamento do judeu excepcional para o personagem do *pobre excepcional*. Busca-Pé será o nosso exemplo principal.

No entanto, é importante deixar claro que, diferente do judeu excepcional, o *pobre excepcional* não é baseado em personagens reais, mas em personagens que povoam os filmes produzidos na cidade de São Paulo, os artigos dos principais jornais e revistas da cidade, que fazem parte do imaginário da elite cultural brasileira. Mesmo nos relatos jornalísticos, ou nos documentários, baseados em personagens reais, a

qualidade de *pobre excepcional* se limita a como eles foram descritos, imaginados e retratados pela elite cultural.

No momento devemos guardar o fato que Zaluar, ao longo do tempo se dá conta das diferenças profundas entre ela e os habitantes do conjunto habitacional. Paulo Lins acolhe o que aprendeu com a etnografia de Zaluar e escreve um livro polifônico, conflituoso e de uma complexidade emocional ímpar. O movimento de Fernando Meirelles é encontrar pontos em comum com a história que filmou, o contato com a alteridade está eclipsado. O cineasta incorpora experiências que viveu na construção da personagem Busca-Pé, sua docilidade, capacidade de manter o mesmo tom jovial, ingênuo, bom, generoso com todos, com tiradas como a que associa a célebre frase de Glauber Rocha – “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” – ao personagem Dadinho.

7

O filme *Cidade de Deus* começa com uma tese a ser comprovada: "na Cidade de Deus se correr o bicho pega, se ficar o bicho come". O personagem-narrador, Busca-Pé, que minutos antes dizia que uma fotografia poderia garantir-lhe um emprego no jornal e uma saída do predicamento da pobreza, com essa expressão diz que não há saída, tanto para o bandido quanto para o trabalhador: quem cresceu na favela está fadado a morrer na pobreza. Ele mesmo que procurava uma saída, agora se encontra na mira dos revólveres e das metralhadoras da gangue de Zé Pequeno e da polícia militar.

Para comprovar esta tese, ao longo do filme qualquer personagem que tenta sair da Cidade de Deus, ou largar a vida de bandido, é morto. O único que consegue deixar a vida de bandido é Alicate, membro do Trio Ternura que depois de ter passado a noite trepado em uma árvore no meio da mata, depois do assalto ao motel, decide largar o crime e voltar para a igreja. Ele desce da árvore, caminha pela mata e segue pelas ruas do conjunto habitacional acompanhado por uma prece. Encontra com a polícia e segue em frente, não se deixa abalar, não corre. Um jovem, que caminha atrás dele se assusta e sai correndo, os policiais o seguem passando por Alicate sem notar o

bandido. Ele escapa, mas outro é morto no seu lugar, um trabalhador. Estamos na década de 1960, e segundo Fernando Meirelles –em conversa com alunos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em setembro de 2008 –, na década de 1960 o conjunto era mais tranquilo, os crimes menos violentos, e por isso optaram por figurar esse tempo com uma luz amarelada, para contrastar a esperança daquele tempo com o azul, frio, violento e desesperançado do final da década de 1970. A transformação de Alicate faz parte da composição desse tempo no qual os bichos soltos da Cidade de Deus podiam largar o crime.

Paralelamente, Cabeleira, companheiro de Alicate no Trio Ternura e um dos primeiros bandidos de renome da Cidade de Deus, tenta sair da "de Deus", como dizem alguns dos personagens, para viver com sua mulher, grávida de seu filho, em outro lugar, mas é morto pela polícia. Cabeleira não tinha planos de largar o crime, achava que algum dia iria "acertar a boa", ganhar tanto dinheiro em um assalto que poderia viver uma vida tranquila, sem roubar e sem trabalhar. Estava saindo da Cidade de Deus porque depois do assalto ao motel a polícia havia apertado o cerco no conjunto. Ele rende um motorista que passa em uma das ruas principais do conjunto e, com uma arma apontada para a sua cabeça, pede que siga viagem. O carro morre e não quer pegar. O motorista diz que o carro é difícil de pegar e fala que tem que empurrar. Cabeleira sai do carro e começa a empurrar, quando o carro pega e ele vai entrar novamente, um policial avisado por um morador, atira no bandido. O motorista do carro sai em disparada, apesar das súplicas de Berenice, mulher de Cabeleira, que pede ele parar o carro, ele não pára. Cabeleira sai correndo, tenta se embrenhar nas vielas no conjunto, mas é atingido por outro tiro e cai na calçada. Ao fundo escutamos a música de um compositor nascido noutra favela, Cartola, "...deixe-me ir preciso andar, vou por aí a procurar...", enquanto vemos o corpo de Cabeleira baleado e estirado no chão batido, árido pela terraplanagem para a construção do conjunto.

O terceiro personagem importante para a trama que tenta sair da Cidade de Deus, já na década de 1970, é Bené, parceiro de Zé Pequeno. Ele se apaixona por uma menina da classe média, Angélica, que o convence a largar o tráfico. Eles querem morar no interior, em um sítio, plantar pés de maconha para o consumo próprio e dos amigos, sonho que o irmão de Bené, Cabeleira, também nutria. Bené, é retratado como um bandido legal, que não mata e procura evitar que outros bandidos matem as suas vítimas ou os seus inimigos. No filme ele é o único que usufrui do dinheiro que ganha

com o tráfico para ascender socialmente. Ele passa a se vestir melhor e a conviver com os jovens que não optaram pela vida do crime. Frequenta as festas, faz amizade com todas as tribos. Na sua festa de despedida, estavam a turma que gosta de música *black*, os cocótas, que gostavam de rock, os evangélicos e o Zé Pequeno, para parafrasear a narração de Busca-Pé. Bené é assassinado por Neguinho, bandido ao qual havia salvado da ira de Pequeno dias antes. Neguinho foi à festa para matar Zé Pequeno e o tiro acertou Bené, que morreu na pista do salão.

No capítulo “Caindo no Crime”, Busca-Pé e Barbantinho decidem começar a assaltar, já que a vida de trabalhador não deu muito certo: o narrador não conseguiu dinheiro para comprar a máquina fotográfica que tanto deseja. Mas eles só encontram com pessoas legais pelo caminho e desistem da vida do crime, uma delas é Mané Galinha, o quarto personagem que quer sair da Cidade de Deus e não consegue. Galinha é o cobrador do ônibus que pensaram em assaltar, ele reconhece os meninos da Cidade de Deus, deixa que um passe sem pagar e puxa conversa com os aprendizes de assaltante. Conta que terminou o colegial, serviu o exército e diz que sabe lutar karatê, quer dar aula em uma academia para sair da favela e instiga os meninos a fazerem o mesmo, dizendo para que façam tudo para sair do conjunto e ter uma vida melhor. Como comenta o narrador, mal sabe Galinha que a sua condecoração na artilharia do exército e sua habilidade na luta seriam úteis para ele no futuro. Na despedida de Bené, Zé Pequeno flerta com uma morena, namorada de Mané Galinha, ela diz estar acompanhada e vai ao encontro do namorado. Galinha é um homem bonito, Pequeno é feio e se sente afrontado pela beleza do mestre de karatê. Dias depois o traficante encontra com a morena do baile na rua e a segue de longe. Ela vai ao encontro do namorado, novamente afrontado, Zé Pequeno estupra a namorada de Galinha e obriga o combatente a assistir a cena. Mané Galinha se junta com Cenoura, traficante da favela e juntos declaram guerra a Zé Pequeno. O mestre de karatê, em pouco tempo passa de trabalhador a bandido e é assassinado em um dos embates com a gangue de Zé Pequeno.

Aceleração

Até aqui entendemos que a escolha de trabalhar com não atores visapotencializar a veracidade, a qualidade mimética inerente às imagens em movimento, ao registrar os gestos, trejeitos, posturas, a fala dos meninos que conhecem corporalmente a vida nas favelas cariocas.

Se lembrarmos das colocações de David MacDougall na Introdução, o cinema possui o potencial de produzir imagens *corporeais*, que transmitem um conhecimento estético e sensorial de se estar em um lugar na presença de sujeitos e objetos. Fernando Meirelles contava com essa possibilidade, não com o mesmo objetivo que MacDougall, mas para potencializar os elementos espetaculares, exóticos e velozes da narrativa de Paulo Lins. Todos os elementos para produzir a sensação de exotismo, não de alteridade, estão presentes.

Ao mesmo tempo, ficou claro que existia um trabalho anterior ao filme de tradução do ambiente espacial e temporal que queriam retratar. Um livro de ficção, auto denominado etnográfico, pela riqueza de detalhes e informações que foram vagarosamente recolhidas e descritas anteriormente, e que sustentam, dão corpo ao livro. E quatro etnografias publicadas, *Cidadãos Não Vão ao Paraíso* (1994), *A Máquina e a Revolta* (1996), *Condomínio do Diabo* (1996) e *Da Revolta ao Crime S.A.* (1996), sem contar artigos.

Ainda ficou evidente que a produção cinematográfica elimina a qualidade polifônica do livro e as quebras temporais e rítmicas, por uma narrativa didática e pela escolha de ter um narrador com quem o público pudesse se identificar. Resta comentar o que já está evidente, a velocidade.

É aqui que o potencial mimético dos sons e das imagens em movimento explodem, quando os realizadores imprimem o ritmo acelerado da cocaína, do capital, às vidas dos pobres na favela. As vidas dos personagens é acelerada, uma vida curta carregada de intensidade. A violência é radicalizada, talvez com a intenção de atualizar para os dias de hoje o sentimento que povoou o imaginário carioca e brasileiro durante a guerra entre as duas facções do tráfico.

Na montagem de *Cidade de Deus* conhecemos como chega aos pobres a aceleração imposta pelas relações de produção capitalistas e pela velocidade da

comunicação de informações no começo do século XXI. As escolhas formais positivam esta velocidade ao mimetizar uma atmosfera “descolada”, associada a cultura pulsante das favelas cariocas. Mas ao longo do filme é evidente que a imposição deste ritmo, *encorporado* pelos traficantes da favela, leva a aniquilação. É uma vida curta.

Escutamos algumas vezes uma análise do filme que associa a velocidade a impossibilidade dos não-atores a sustentarem o filme em suas atuações, seria uma solução para um problema. Nos interessa a forma final, são cenas potencializadas pelos corpos negros, pelo gestual e pelo ambiente construído nas cenas criando um mundo *corporeal*, mesmo que fictício, para os espectadores. Potencializado pelo fato de ser um filme baseado em um livro, baseado em história real, escrito por alguém que cresceu e viveu na Cidade de Deus no período narrado. E organizado em uma narrativa didática, fácil para que o espectador não precise se deter aí.

Em uma sequência o tráfico de drogas na Cidade de Deus é apresentado a partir da divisão do trabalho, onde cada parte do processo de produção, embalagem, segurança, comunicação, distribuição e venda da cocaína é realizada por quadros específicos dentro da indústria das drogas. Ao final da sequência Busca-Pé, o narrador, comenta que Zé Pequeno, traficante que implementa a divisão do trabalho no filme, poderia ter aparecido na capa da Revista Forbes como homem de negócios do ano. É a aceleração do capital que é mimetizada aqui, com todo o seu charme.

O CONTATO *ENCORPORADO*: ANDREA TONACCI, CARAPIRU, AWÁ (HUMANO) E O PÓS HUMANO NAS SERRAS DA DESORDEM

Primeiras Digressões

Justapor uma pessoa a um ambiente ilimitado, confrontá-la com um número infinito de pessoas que passam perto e longe dela, relacionar uma pessoa ao mundo inteiro: este é o significado do cinema.

(Tarkovski, 1990:75)

1

No último plano do filme *Serras da Desordem* (2006), Carapiru, o personagem principal, está na mata, sentado em um banquinho, vestido de bermuda e camiseta, próximo às serras que dão nome ao filme, no estado do Maranhão, nos limites da Floresta Amazônica. Ele fala diretamente para uma câmera de vídeo digital – a imagem é em preto e branco. Não entendemos o que diz, fala uma língua que não conseguimos identificar e não existem legendas para traduzir a sua fala. Faz um gesto demorado que simula um voo, enquanto repete o mesmo gesto mais duas vezes, o ruído de um avião entra em cena e uma sombra projeta-se sobre o corpo do índio. Lentamente, o enquadramento deixa Carapiru, passa pela copa das árvores e enquadra o céu, um avião de guerra sobrevoa a cena – um avião *fake*, inserido eletronicamente. Despercebido, Carapiru – a câmera volta a enquadrá-lo – continua a sua fala enquanto um ruído sugere que o aparato tecnológico-militar ainda está próximo. Vê-se que o avião foi aplicado à cena com um propósito, suas proporções escapam ao verossímil, registro que até esse momento era respeitado no filme. Aparece em escala monumental, ocupando o céu por entre as árvores, sobrevoando baixo, um movimento explicitamente falso, que revela a composição da cena. Carapiru continua seu discurso, sorri e não parece falar sobre aquele avião.

Um índio, vestido, está sentado em um banquinho, na mata, dentro dos limites da Floresta Amazônica. Ele fala para nós, espectadores, olhando diretamente para uma câmera de vídeo. Ele reconhece a presença do aparato técnico-estético e supostamente entende que a sua fala está sendo registrada e será reproduzida para pessoas que estão distantes dele, que não fazem parte da equipe de filmagem. A composição do quadro é elaborada, posicionada próxima ao chão, a câmera o enquadra levemente de baixo para cima, envolto pela vegetação, embaixo de dois troncos enviesados que poderiam tocar-se e formar um arco. Ao seu lado esquerdo, à direita do quadro, passa um igarapé.

Ele sorri, parece falar livremente, sem ser dirigido, o que desperta interesse em saber sobre o que fala, mas não entendemos o que diz, nem ao menos sabemos identificar que língua ele fala. Não há nenhum artifício, legendas, ou *voz off*, para traduzir a sua fala. Uma voz feminina, distante, provavelmente registrada durante a filmagem, parece traduzir, mas não conseguimos escutá-la claramente, é um ruído. O que nos resta é observar a cena tal qual aparece para nós. Vemos, em preto e branco, um índio, envolto pela vegetação, sentado, de bermuda e camiseta. Sua voz soa como música, ou como uma prece, um mantra. Sua feição é amigável.

Com uma das mãos, ele faz um gesto, olha intermitentemente para a câmera e para o céu e comunica, corporalmente, uma experiência para nós. Um gesto que simula o vôo de um avião. Por sua expressão e tom de voz, parece ser uma experiência prazerosa. Repete o gesto duas vezes e mimetiza o som de um motor com a boca. O ruído de um avião de grande porte, voando baixo, encobre o som emitido pelo índio e invade a cena, é um elemento estranho à experiência que Carapiru compartilha conosco. Uma sombra, aparentemente do mesmo avião, projetada sobre a figura do índio; entra e sai de quadro, obscurecendo a sua presença. Nesse momento, o diretor do filme, Andrea Tonacci, que tinha o controle da câmera, faz um movimento para cima, uma *pan up*, e enquadra o céu. A imagem de um caça, explicitamente aplicada à cena, sobrevoa Carapiru, respeitando a mesma trajetória da sombra, que agora descobrimos, mimetizava as formas do avião militar. Trata-se de uma imagem estática movendo-se artificialmente. O realismo com que a sombra do avião projeta-se à cena faz com que suspendamos a nossa crítica e acreditemos na ação, mas a presença *fake*, recortada, do avião, revela a sua construção eletrônica e explicita o artifício da cena. Enuncia: esta cena é uma invenção. A orquestração dos elementos que compõem o plano

transparece, sabemos que a cena foi composta durante a pós-produção, o índio na mata em preto e branco, o ruído do avião, a sombra e a imagem recortada do avião de guerra são elementos distantes que foram aproximados em um intervalo de tempo contínuo, em um mesmo plano cinematográfico⁶³.

Ao aproximar o índio e o avião militar, ao traçar uma relação entre um nômade⁶⁴ e a imagem de uma máquina bélica, veloz e com poder de destruição, Tonacci atualiza o conflito (a tragédia) do contato dos índios com os brancos. A cena coloca em contato dois corpos, que se afetam mutuamente, um homem e uma máquina. A composição do plano deixa claro que se trata de duas formas distintas de colocar problemas e de se relacionar com o tempo e com o espaço. Enquanto Carapiru faz um gesto tortuoso com a mão, ao divagar sobre uma experiência que viveu no passado, mimetizando o voo de um avião. O aparato tecnológico-militar traça uma linha reta no céu, seguindo uma trajetória precisa. É evidente que não se trata de um avião militar em si, mas de uma imagem digitalizada, aplicada a uma cena realista, uma imagem *fake*, sobre uma imagem verossímil. Dois registros distintos. Um, registra um acontecimento que se deu diante de uma câmera – independentemente de se tratar de uma cena documental ou ficcional, no cinema hoje, nos tempos da imagem digital manipulável, a maioria dos eventos ainda acontecem diante das câmeras e dos microfones para serem registrados e depois re-contextualizados e projetados para o público. Outro, independe do desenrolar de um acontecimento diante das máquinas com capacidade de registro mimético, é informação digital manipulada. Trata-se de uma imagem codificada numericamente por um scanner de alta definição a partir de uma fotografia numa revista, que foi recortada e aplicada à cena, *frame a frame*, para ganhar movimento, e finalmente impressa quadro a quadro, digitalmente, na película do filme. Tonacci esteve fisicamente diante do índio, mas não esteve diante do avião militar. Existe uma diferença entre estar diante de um avião de guerra e diante de uma fotografia em uma

⁶³ Em uma entrevista a Jean-Luc Godard, o cineasta Robert Bresson comenta que, como na poesia, o seu trabalho no cinema consiste em aproximar elementos já existentes em uma ordem que não é habitual (2001[1966]). Tonacci faz o mesmo aqui.

⁶⁴ Carapiru é Awá-Guajá, povo nômade que perambulava no Norte do estado do Maranhão. Hoje a maioria está assentada em três aldeias no noroeste do estado do Maranhão, mas alguns ainda saem das aldeias para períodos intermitentes de perambulação. Segundo o site do instituto socioambiental, os Guajá, termo cunhado pela FUNAI, se autodenominam Awá, termo que significa "homem", "pessoa", ou "gente" <<http://piib.socioambiental.org/pt/povo/guaja/print>>. Segundo o antropólogo Uirá Garcia, awá é uma palavra tupi que designa humanidade, e é utilizada por alguns grupos indígenas, não sendo, portanto, um termo que os defina enquanto grupo.

revista especializada para apreciadores das máquinas que voam, onde o aparato perde a sua potência militar e ganha outros contornos; está pacificado. No entanto, ambos, Carapiru e a imagem do avião, afetam Tonacci, mesmo que de maneiras diferentes, como veremos.

Outros elementos povoam a cena: a câmera de vídeo digital, o operador da câmera, a tradutora, a mata. O reconhecimento da câmera pelo índio, que olha diretamente para ela, explicita que essa história é narrada a partir de um ponto de vista, é a partir dele que nós acompanhamos a trajetória do personagem. Quem posiciona a câmera é Tonacci. Para registrar essa imagem, na qual o índio relata a sua experiência, precisa necessariamente existir uma distância física entre diretor e personagem, que não podem se tocar. Carapiru olha para a câmera, vê o aparato técnico-estético, Andrea Tonacci também está no seu campo de visão, atrás da câmera. Ele conta a sua experiência para Tonacci, que por sua vez vê Carapiru pelo visor da máquina de imagem. Ambos veem a câmera, ambos compartilham a presença do aparato tecnológico em seu campo de visão, mesmo que em posicionamentos diferentes. A presença da câmera organiza e estrutura a relação, a máquina mimética de captação de som e imagem, com capacidade de reprodutibilidade técnica, é o instrumento que realiza a relação entre o diretor e o personagem e que media a relação entre Tonacci e o índio Carapiru.

É o indício da presença de uma mulher que traduz do tupi para o português que possibilita que diretor e índio se comuniquem e estabeleçam uma relação que vai além de compartilhar suas presenças e uma mesma experiência, mas nós espectadores não participamos dessa relação, escutamos somente o balbuciar de algumas palavras. Mesmo assim, a sua presença garante que Tonacci sabe o que o índio está falando, mesmo que nós não saibamos o que o personagem fala. A escolha de não traduzir a fala do índio despertou uma série de debates entre os antropólogos que assistiram ao filme. Afinal por que não deixar Carapiru contar a sua história? Por que a sua experiência precisa estar sempre mediada pelo olhar do cineasta? E pela narrativa do indigenista da FUNAI Sydney Possuelo?

Se no filme o avião passa por cima de Carapiru, está implícito que o aparato tecnológico-militar passa por cima da equipe de cinema e da tradutora, sua sombra digital também projeta-se sobre aqueles que se encontram atrás da câmera,

obscurecendo as suas presenças. A mata onde o índio se encontra está dentro dos limites da floresta amazônica, portanto, o cineasta também sobrepõe o aparato tecnológico-militar à floresta. Se traçarmos associações entre esses elementos: índio, tradutora, equipe de cinema, câmera de vídeo-digital, avião militar e a floresta amazônica, podemos dizer que essa imagem trata das mediações entre os homens, as máquinas e as naturezas. A imagem que assistimos é uma síntese da forma pela qual esses agenciamentos estão descritos no filme⁶⁵.

Em uma conversa com o público depois da pré-estreia do filme no Cine Bombril, no Conjunto Nacional, em março de 2008, perguntei se o plano no qual o avião sobrevoa Carapiru foi escrito antes da filmagem, uma vez que o movimento de câmera intencionalmente deixa o índio falando e enquadra o céu. Andrea Tonacci comentou que fez o movimento de câmera intuitivamente, ele acompanhou o olhar do índio, que indicava uma direção e voltou a enquadrá-lo, fazendo o movimento contrário, uma *pan down*. Tonacci revelou que esse plano foi registrado, em vídeo digital, durante uma viagem de pesquisa para o filme, e que não contava em usá-lo quando escreveu o roteiro final – a tecnologia estava presente logo nos primeiros encontros que o diretor teve com o índio⁶⁶. Foi durante o processo de montagem, preocupado com os conflitos no Oriente Médio, que ele vislumbra aplicar a imagem de um avião de guerra – "de última geração", "que de preferência não existisse no Brasil" – à cena. Ele não se lembrava se na época os Estados Unidos haviam acabado de invadir o Iraque ou o Afeganistão, mas deixou claro que nos dois casos o que o preocupava era a forma aleatória com que os Estados Unidos e a Inglaterra invadiram ambos os países, usando o seu poder bélico para direcionar processos e ações para beneficiar os seus interesses. Comentou ainda que se preocupa com o futuro da Amazônia, um espaço importante na configuração geopolítica atual, rica em petróleo, minério, água doce e plantas medicinais.

O diretor explicita, em todos os encontros com o público, que o filme não trata exclusivamente da questão indígena. O avião de guerra passa por cima da equipe de

⁶⁵As relações não são necessariamente entre o homem, a máquina e a natureza, também podem ser agenciamentos homem-máquina em relação com um homem, ou com um homem-natureza; ou agenciamentos homem-máquina-natureza com um homem, e assim por diante.

⁶⁶ Andrea Tonacci foi agraciado com a Bolsa Vitae para realizar a pesquisa para escrever o roteiro de *Serras da Desordem*.

cinema também, aproximando o conflito expresso na cena a nós, espectadores. No entanto, nas conversas que acompanhei, o público fica dividido, alguns, impactados pela presença do índio e pela sua história, não se identificam com o problema colocado por Tonacci, são tocadas pelo conflito local, que não lhes diz respeito diretamente. Outros se engajam rapidamente, acompanhando a argumentação do diretor. Em uma conversa depois da projeção do filme no Colégio Equipe, em São Paulo, o documentarista Jorge Bodanzky comenta que ele se sente exatamente como Carapiru: à sua volta os espaços estão todos ocupados por um movimento hegemônico, ele está cercado por todos os lados, com dificuldade de traçar uma trajetória paralela.

O movimento de câmera não estava previsto, Tonacci deixou-se levar pela direção que Carapiru apontava, a presença do avião de guerra não foi planejada, essa questão não estava nem ao menos no seu horizonte durante a filmagem. A estratégia da *mise-en-scène* não permite que acreditemos que Carapiru fala sobre aquele avião de guerra quando faz os gestos. O artifício da composição sugere que a cena foi orquestrada pelo diretor durante a montagem para fazer um comentário. A expressão de prazer de Carapiru com a experiência do voo comenta o quanto a máquina que voa é sedutora, uma vez que proporcionou uma experiência memorável e prazerosa para o índio. E coloca um outro problema, o da sedução das máquinas de imagem. Por que ele aceita contar a sua história para uma câmera? Por que concorda em participar da história que Andrea Tonacci narra?

Está explicitado que o avião também passa por cima do próprio Andrea Tonacci, que manipula a câmera. Diante de uma máquina de imagem, com um sorriso amigável no rosto, Carapiru continua a sua fala. O avião não obscurece mais a sua presença. À revelia do clima que paira na cena, ele continua fazendo o que fazia antes, compartilha uma experiência conosco. Mas a imagem do avião é onipresente, perpetuada pelo tom da trilha sonora que segue, evocando um ponto máximo de tensão, que não se dispersa, não desenvolve. Mantém-se vibrando com a mesma intensidade, constante até o final da sessão, quando todos já saíram da sala.

Na mata, em preto e branco, Carapiru entra em quadro; nu, traz consigo um arco, flechas e um tição de fogo. Apoia o arco e flechas em um tronco. Junta gravetos e madeira e faz uma fogueira. Enquanto recolhe mais madeira, o som de uma explosão ecoa, abafado pela mata, depois outra, o índio vira-se bruscamente, mas não estamos certos se ele reage ao barulho, uma vez que não interrompe a sua ação. Corta algumas folhas de palmeira e às estende no chão. Senta-se. Assopra o fogo. Pega mais algumas folhas de palmeira coloca-as em cima das outras, prepara o seu leito cuidadosamente, tecendo as folhas da palmeira. Abana o fogo insistentemente e assopra. Deita-se, ajeita-se para ficar mais confortável, dorme. A cena é construída por planos gerais que enquadraram as ações do índio por inteiro cercado pela paisagem a sua volta; planos médios, que recortam as mesmas ações de ângulos diferentes em planos e contraplanos que preocupam-se em mostrar detalhadamente os gestos e as técnicas do índio para preparar o seu acampamento, o que sugere que as ações foram repetidas algumas vezes para que pudessem ser registradas de distâncias e pontos de vistas diferentes.

Acontece uma quebra de ritmo, em cores, as chamas da fogueira fundem-se à imagem, em preto e branco, do índio dormindo, e ocupam o quadro, cortes rápidos sobrepõem imagens, são *flashes* não narrativos: em cores, um grupo indígena caminha na mata, descansam em um acampamento próximos a uma fogueira; em preto e branco, vemos uma imagem do céu do ponto de vista de alguém que está dentro da mata; em cores, uma índia deitada em uma rede; em preto e branco, a imagem de homens vestidos e armados andando na mata, funde-se à imagem do índio dormindo; em cores, formigas passam por uma folha.

Um grupo indígena caminha pela mata, os homens levam arcos e flechas e carregam um cesto nas costas, as mulheres levam as crianças mais novas. Seguem por um caminho, param, observam o lugar onde estão, os homens apoiam o seu arco e flechas e olham para cima, viram alguma coisa, um deles empunha um arco e flechas, mas não atira. Um macaco une-se ao grupo. Voltam a caminhar. Um homem segue à frente, as imagens revelam a sua agilidade ao traçar um caminho por entre a vegetação, detalhe dos pés e dos porcos selvagens que seguem com eles. Uma mulher mais velha leva um macaco preso à sua cabeça e carrega um tição de fogo, um bastão

de madeira com uma das extremidades em brasa (carvão), ela mantém a brasa acesa. Passam pela vegetação; às vezes, desaparecem, misturando-se à ela. São homens e mulheres bonitos, seus corpos são fortes. O seu deslocamento é visto de diversos pontos de vista, planos de cobertura revelam detalhes dos seus movimentos. Rapidamente, seguem enfileirados, sem perder o passo. Param; desta vez escolhem ficar, estão à beira de um riacho. Cortam folhas de palmeira e forram o chão, as mulheres e as crianças sentam-se para descansar enquanto os homens cortam pedaços de bambu, ou madeira e montam duas estruturas onde apoiam as folhas de palmeira, as imagens acompanham cada movimento da constituição do acampamento. Passam de mão em mão um pedaço de corda tecida em forma de um círculo. Estendem redes embaixo dessas estruturas, o grupo espalha-se entre as redes e as folhas de palmeira dispostas no chão. Deitada na rede, uma mulher brinca com um macaco. A mulher mais velha cuida do fogo. Um macaco tira os piolhos de um dos meninos, que está deitado nas folhas de palmeira, a mulher abana a fogueira. Um menino brinca. A câmera enquadra o acampamento por entre as árvores, com um igarapé em primeiro plano. A sequência acompanha as ações do grupo em planos gerais, que revelam a qualidade da sua vida em comum e situam o posicionamento de cada um no grupo, planos médios que descrevem um gesto ou uma ação em particular e detalhes que destacam algumas dessas ações.

Tomam banho no riacho, brincam com os menores. Um menino carrega o irmão mais novo até o acampamento. Um casal dá banho no seu filho mais novo, ainda bebê, o pai cuida do filho para que a mãe possa banhar-se. Voltam juntos para o acampamento. A corda tecida em forma de um círculo passeia por entre os pés de um dos meninos, ele engancha os seus pés na corda e tenta subir em uma árvore, sem sucesso. Uma mulher bebe água com uma cumbuca de coco. Pés e mãos acariciam os porcos do mato. Relacionam-se de maneira muito afetiva entre si e com os animais que os acompanham. As crianças, as parcas e os macacos brincam, trombam-se e acariciam-se. Em um plano geral do acampamento, um menino recostado em sua mãe, que encontra-se deitada na rede, olha para a câmera, ouvimos o ruído de um avião, dois meninos apontam para o céu e mostram para os mais velhos. No ponto de vista dos meninos, um avião pequeno passa no céu, por entre as árvores. Este avião também foi inserido eletronicamente, desta vez obedecendo às regras naturalistas que regem o cinema atual; passa no céu, distante, e anuncia a presença de uma outra

ordem concomitante a dos índios. Plano geral do acampamento revela a constituição de pequenos núcleos, provavelmente familiares. A mulher mais velha ocupa-se em manter o tição aceso, passa-o para um menino que o assopra insistentemente. Uma *pan* varre o acampamento, homens e mulheres descansam, uma criança chora, enquanto o menino continua sua tarefa. Todos descansam. Uma *pan* segue o leito do riacho passando pelo acampamento, que conseguimos ver por entre a vegetação. Um dos homens ensina arco e flecha para um menino. Um dos mais novos brinca com um porco do mato. O menino mais velho pega um galho repleto de sementes e brinca de jogar na água. A afetividade que vemos expressa nessa sequência contrasta com uma cena que virá mais à frente, onde as crianças Awá-Guajá, vestidas com roupas imundas, passam a tarde brigando no chão de terra batida da aldeia, acompanhadas de dois cachorros esqueléticos, enquanto os mais velhos passam pelo pátio apressadamente, e os bichos estão todos presos.

Um dos homens sai silenciosamente acompanhado por seu arco e flechas, o seu passo muda quando se embrenha na mata, caminha silenciosamente. Ele segue atento, olha a sua volta, escolhe por onde seguir, a câmera o acompanha, segue os seus passos. Visto em primeiro plano, é um homem bonito e robusto, com feição de herói. Mais tarde entendemos que é Carapiru quando jovem – atores diferentes para interpretar o mesmo personagem em momentos da vida, uma estratégia narrativa à qual estamos acostumados. Segue pelo leito do riacho, molhando os pés, ainda atento a cada movimento. Pára, olha em volta.

Em cores, um trem, com as inscrições CVDR vem em nossa direção, com ele uma trilha sonora que enfatiza os sons maquínicos e repetitivos do trem. Quando está próximo, quase rompendo a tela, faz uma curva, uma referência a um dos primeiros filmes projetados pelos irmãos Lumière, *A Chegada do Trem na Estação* (1895), um filme que celebra os aparatos técnico-industriais que apareceram durante o século XIX na Europa e nas Américas, que faziam vislumbrar o que estava por vir no próximo século, como o próprio advento do cinema narrativo. Ao aproximar a imagem do nômade a do trem, *Serras da Desordem* nos lembra desse primeiro contato dos homens com o aparato de captação e projeção de imagens, o primeiro contato com as imagens miméticas produzidas e reproduzidas mecanicamente; quando, diz a lenda, a grande maioria dos espectadores saiu correndo da sala de projeção enquanto a

imagem do trem se aproximava. Quando ainda não tínhamos noção de que as imagens miméticas não nos afetava de maneira direta.

Em pé, à beira dos trilhos, o índio vê o trem passar. O movimento da cena foi acelerado artificialmente, o mato em volta balança freneticamente. O som também é acentuado, o ritmo marcado da trilha acelera ainda mais o seu deslocamento, dramatizando o encontro do índio com a máquina. De costas para a câmera, debaixo de uma placa, o índio observa. Dentro do trem pessoas perambulam de vagão em vagão, dois planos mostram Carapiru, vestido com uma camiseta do Flamengo e um boné, apoiado contra a janela do vagão do bar. Um homem passa empunhando uma metralhadora. A câmera passeia por detalhes dos corpos ou das vestimentas das pessoas sentadas nas poltronas, um senhor dorme recostado na janela. A imagem da boca de um homem de barba funde-se à cena, sua voz distante, ecoa: "... índio é uma outra humanidade." E funde-se novamente a um detalhe de um documento oficial. O senhor dorme. Esse plano nos remete à cena na qual Carapiru, também em preto e branco, dorme nas folhas de palmeira. O tom fantasmagórico da voz sugere que tudo o que vimos até agora pode ser um sonho, uma lembrança, ou uma fábula.

Essa sequência de imagens me remete a uma sequência do filme *Sans Soleil* (1985), do cineasta francês Chris Marker. Marker filma passageiros dormindo nos trens do Japão e confronta estas imagens intercaladas com imagens fantasmagóricas que aparecem na televisão japonesa, cabeças cortadas, mulheres monstro, figuras cadavéricas. As imagens fantasmagóricas da televisão povoam os sonhos e o imaginário daquela população. Aqui acontece algo semelhante, a imagem de Carapiru dormindo, deitado nas folhas de palmeira, com um fogo aceso à sua frente, associada à imagem de um homem mais velho dormindo no trem, sugere que as ações que acompanhamos até aqui, índios perambulando na mata, homens armados, formigas, trens, um celeiro na aldeia Awá-Guajá, povoam a memória de Carapiru.

Em cores, homens alimentam suas armas com balas e as deixam engatilhadas, caminham pela mata. Em preto e branco, os mesmos homens imprimem um ritmo acelerado ao seu deslocamento. Caminham pelo leito do riacho, entram mata adentro e reúnem-se atrás do tronco majestoso de uma árvore, cujos veios são acentuados pela escolha do preto e branco como suporte para a cena. Novamente no trem, em cores, uma mão abre a porta que separa dois vagões, alguns passageiros olham pela janela.

O trem passa pela placa que marca o começo da reserva indígena, uma, duas vezes, de onde Carapiru avistara a máquina minutos antes. Por uma porta aberta um homem aponta com o dedo para fora, mira e emite o som: "pá, pá, pá, pá" e introduz o que está por vir.

Em preto e branco, camuflados com as folhas da mesma espécie de palmeira que os índios usam para acolher o seu sono, os homens armados entram no acampamento indígena atirando. De pé no riacho, onde o deixamos, em cores, Carapiru escuta o som dos tiros e corre, sua face ocupa a tela, vemos o seu desespero. Em preto e branco os homens destroem o acampamento. Continuam atirando sem parar. Ateiam fogo, a imagem torna-se colorida, acompanha a propagação do fogo. Em preto e branco, Carapiru entra com cuidado e salva o filho, que se banhara no riacho horas antes. Um menino passa correndo, tentando escapar. Os homens continuam perseguindo os índios. O menino fica preso em uma cerca de arame farpado. Os homens o encontram, não sabemos o seu destino. Em cores, imagens aéreas da mata queimando. Pôr do sol. Algumas cenas da mata difusa por uma fumaça que espalha-se a perder de vista, como neblina. Um som ensurdecido da rotação da hélice de um helicóptero rompe a cena e introduz o título do filme *Serras da Desordem*, em amarelo, parecendo o letreiro de um filme de aventura; novamente explicita-se a invenção, o título insinua que o filme é uma fábula.

Uma nova ordem instaura-se no filme. No encontro com a linha de ferro, abandona-se a narrativa que organizava as ações do grupo indígena, imagens distintas, de curta duração, estabelecem relações entre elementos que estão distantes; o índio, o trem, a placa que delimita a reserva indígena Awá (Guajá), os homens brancos armados, o acampamento do núcleo familiar de Carapiru. Os acontecimentos de um dia de perambulação abrem espaço para ações descontínuas, que só constituem uma linearidade porque foram aproximadas pela orquestração do cineasta. Uma música toma a cena, enfatiza os ruídos máqunicos do trem, estabelece um clima tenso e acaba por desmontar o realismo reconstruído na sequência anterior quando o grupo indígena perambulava pela mata.

Dá-se o primeiro encontro do índio com um outro mundo possível.⁶⁷ O mundo, dos brancos.

No filme, sons maquínicos e aviões são os sinais precursores do contato dos índios com os brancos. No plano comentado acima, o diretor escolhe aplicar uma imagem que foge ao verossímil para atualizar simbolicamente a experiência negativa do contato e traçar outras associações a partir da presença fantasmagórica de um avião militar, um aparato tecnológico, "de última geração" com poder de destruição⁶⁸. Tonacci sabe que o exército brasileiro participou e ainda participa de expedições para contatar tribos isoladas na Amazônia brasileira.

Em uma conversa, na sua produtora, em julho de 2008, localizada no bairro da Água Branca, cidade de São Paulo, onde também é sua residência, Andrea Tonacci e Cristina Amaral, sua companheira e montadora do filme, comentaram que depois do vislumbre da imagem do avião militar, uma série de elementos povoaram a narrativa, alocados de forma que nos levassem a essa imagem final. Primeiro, o som de duas explosões que ecoam na mata, enquanto Carapiru prepara um acampamento para descansar. Segundo, uma imagem aplicada à cena de forma verossímil, de um avião de pequeno porte que sobrevoa o acampamento na mata de um grupo nômade. Terceiro, tanques de guerra norte-americanos no deserto do Iraque, que Carapiru vê de relance da janela do carro do indigenista Sydney Possuelo, no trajeto que percorrem entre o sertão baiano e Brasília. Um plano estranho à sequência na qual foi inserido, mas que com a engenhosidade da montagem, aproveitando dos tons semelhantes do cercado e do deserto e do ponto de vista a partir de um veículo em movimento, nos faz acreditar. Finalmente, as cenas que aparecem na tela da televisão na casa do indigenista Sydney Possuelo: um avião, isolado em uma pista de pouso, explode; membros de comunidades indígenas fazem um protesto em uma reunião com o governo brasileiro; imagens subsequentes nas quais crianças de várias etnias carregam armas durante exercícios de treinamento militar; uma nuvem de fumaça em forma de cogumelo se

⁶⁷ Aqui, como na Introdução, me remeto ao texto de Eduardo Viveiros de Castro, *O Nativo Relativo* (2002) quando escolho usar a expressão "outros mundos possíveis". Como já foi dito, no texto em questão, o antropólogo sugere que ao invés de pensarmos no Outro e marcarmos uma alteridade intransponível, é mais interessante pensarmos que nos defrontamos com outros mundos possíveis, tão possíveis quanto o nosso mundo.

⁶⁸ Como comentou Andrea Tonacci em uma conversa com o público após a sessão de lançamento do filme no Cine Bombril, em São Paulo.

propaga após a explosão de uma bomba atômica. Essas imagens impregnam de sentido a imagem *fake* do avião militar.

Na ocasião, perguntei se ele queria fazer um comentário sobre a quebra do regime de representação das imagens ao aplicar uma imagem digitalizada, explicitamente falsa, à cena. Ele comentou que imaginou a imagem do avião militar sobrevoando a mata de forma verossímil. Para que nós acreditássemos que aquele avião de guerra esteve sobrevoando a floresta e passou próximo a Carapiru enquanto ele compartilhava uma experiência conosco. Foi pela falta de verba para financiar a tecnologia necessária para chegar a uma imagem realista que ele assumiu a imagem fantasmagórica do avião. As associações que a imagem *fake* do aparato tecnológico-militar somam ao tom da cena vieram depois. É interessante notar que questões que se colocaram para o diretor depois da filmagem impregnaram o filme que assistimos na tela. E o quanto um filme, e principalmente esse, é o resultado das condições em que é produzido.

O processo maquínico não diferencia uma imagem verossímil de uma inverossímil: na tela, desaparecem as diferenças de registro, que passam a coabitar o mesmo registro.

Se os sinais precursores do contato são o som consecutivo de explosões; a imagem de homens armados na floresta; o som de um avião e a imagem de um avião sobrevoando a floresta. Finalmente, o primeiro contato direto dá-se com um trem que passa em alta velocidade, acelerado na pós-produção, e que rompe com a linearidade narrativa até então. Um aparato tecnológico que traça uma linha retilínea, preestabelecida por instrumentos e cálculos, que conecta dois pontos precisos, traçando uma única trajetória possível, para cumprir uma função específica. Duas formas de territorialidade confrontam-se no filme, a nômade e a do trem.

Em *Plateau* número doze - 1227 – *Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997 [1980]) caracterizam a territorialidade nômade como uma prática que ocupa o espaço sem medi-lo, contrapondo-a a outro tipo de territorialidade que mede o espaço a fim de ocupá-lo – que caracteriza a territorialidade do Estado. A primeira, ocupa o espaço enquanto realiza práticas cotidianas, caçando e coletando mel, raízes e larvas, em períodos intermitentes de

descanso e perambulação; a segunda, reconhece, mede, qualifica e quantifica o espaço para depois ocupá-lo com um objetivo específico e para uma maior produtividade.

Os nômades seguem um modelo problemático para lidarem com os acontecimentos:

[...] as figuras só são consideradas em função das *afecções* que lhes acontecem, secções, ablações, adjunções, projeções. Não vai de um gênero a suas espécies por diferenças específicas, nem de uma essência estável às propriedades que dela decorrem por dedução, mas de um problema aos acidentes que o condicionam e o resolvem.

(Deleuze e Gattari, 1997:25 e 26)

É a forma como os nômades colocam problemas e chegam a soluções que informa sua ocupação do espaço e caracteriza um movimento. Traçam uma trajetória a partir das resoluções dos problemas que aparecem e dos acidentes que condicionam a sua resolução. Problema-acontecimento, como colocam os filósofos, a colocação de um problema já é em si constituinte de um espaço. Esta forma particular de ocupação, é a forma de territorialidade caracterizada pelo núcleo de Carapiru. E, como veremos, caracteriza também a forma do filme *Serras da Desordem*, um filme nômade.

Se Gilles Deleuze e Félix Guattari recorreram à figura do nômade para contrapor duas formas de territorialidade distintas, uma vez que a perambulação nômade revela qualidades da diretiva estatal e ao mesmo tempo propõem uma trajetória diferente à hegemonia do Estado. Tonacci recorre à história de Carapiru, enfatizando a inconstância e a divagação do cotidiano nômade e a aceleração e a precisão do aparato tecnológico-militar, para fazer um comentário sobre uma questão que o preocupa no mundo hoje. O filme descreve o que acontece quando essas duas formas de se relacionar com o tempo e com o espaço se encontram.

O jovem Carapiru se depara com a linha de ferro, esta cena marca o instante do contato de duas formas de ocupar o espaço, intencionalidades díspares, dois modos de problematizar o humano e a relação com a natureza, enfim, o contato de pessoas que

se colocam problemas diferentes. Não é arbitrário o primeiro contato do índio com o mundo dos brancos ser com as máquinas. Pelos anos que trabalhou junto à FUNAI, Tonacci sabe que "os sinais precursores [do contato] são objetos manufaturados e germes", como coloca a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2000) na apresentação do livro *Pacificando o Branco: Cosmologias do Contato no Norte - Amazônico*. Entretanto, ele escolhe confrontar Carapiru com o objeto tecnológico⁶⁹, aparatos tecnológicos que potencializam a multiplicação do capital, como ocorreu nas três revoluções tecnológicas. Ele nos remete ao primeiro contato, mas coloca o conflito em outros termos, não trata necessariamente das questões locais, mas que transcendem uma única localidade.

Qual é esse mundo possível, que Carapiru encontra? Como é descrito no filme? A linha de ferro Carajás, foi construída no ano de 1985 pela Companhia Vale do Rio Doce (*Vale*) para transportar o minério de ferro extraído da Jazida no Pará para o porto da cidade de São Luís, parte do projeto Grande Carajás, construção que corta o território de perambulação dos índios Awá-Guajás, ao norte do estado do Maranhão. Até recentemente o trem da Companhia era movido a carvão, uma vez que a região é tomada por carvoarias para a manipulação do ferro, mas com o aumento da demanda e da produtividade, tiveram que aumentar a velocidade do transporte do minério de ferro para São Luís, quando passaram a usar uma nova tecnologia desenvolvida nos Estados Unidos, o trem diesel-elétrico. É curioso notarmos, que a junção do ferro com o carvão, que possibilitou a criação da máquina a vapor, é uma marca fundamental do processo da primeira Revolução Industrial e o advento do sistema capitalista de relações – como descrito por Karl Marx –, quando a máquina passa a impor o ritmo da produção.

Depois que os instrumentos se transformaram de ferramentas manuais em ferramentas incorporadas a um aparelho mecânico, a máquina motriz, o motor, adquire uma forma independente, inteiramente livre dos limites da força humana. Com isso, a máquina-ferramenta isolada que observamos até agora, se reduz a um simples elemento da produção mecanizada. Uma

⁶⁹ Existe uma proximidade entre o objeto manufaturado e o objeto tecnológico, no entanto, a diferença para a qual gostaria de apontar aqui é que a manufatura está associada à indústria e a tecnologia ao laboratório, espaços que trabalham com problemas diferentes, apesar de análogos. Ver Donna Haraway, 1991; e Latour, 1979.

máquina motriz, um motor, pode agora impulsionar ao mesmo tempo muitas máquinas-ferramenta. Com o número das máquinas-ferramenta impulsionadas ao mesmo tempo, aumenta o tamanho do motor e o mecanismo de transmissão assume grandes proporções.

(Marx, 2008 (1867):434)

A produção mecanizada encontra sua forma mais desenvolvida no sistema orgânico de máquinas-ferramenta combinadas que recebem todos os seus movimentos de um autômato central e que lhes são transmitidos por meio do mecanismo de transmissão. Surge, então, em lugar da máquina isolada, um monstro mecânico, que enche edifícios inteiros e cuja força demoníaca se disfarça nos movimentos ritmados quase solenes de seus membros gigantescos e irrompe no turbilhão febril de seus inumeráveis órgãos de trabalho.

(Marx, 2008 (1867):438)

O trem surge desse encontro. Os elementos que qualificam os sinais precursores do contato no filme, o fogo, a combustão, a explosão, o atrito, o ferro, o carvão, estão diretamente relacionados a esse momento histórico, portanto revela uma continuidade dos processos ainda hoje.

Em um artigo recente, Carlos Roberto Monteiro de Andrade (2003), discute as relações entre a ferrovia e o nômade para entender a diferença entre a territorialidade do nômade e a territorialidade do exilado. Para o arquiteto, a ferrovia é uma metáfora para a dimensão disciplinadora da vida cotidiana a partir do século XIX na Europa, uma linha que liga dois pontos distintos e precisos, parando somente nas estações de trem, facilitando o controle dos fluxos e refluxos. Trata-se de uma forma de territorialidade de reconhecimento e demarcação, que estabelece relações quase permanentes com o espaço, transformando-o em um grande emaranhado de linhas retas que entrecruzam-se em pontos de controle: linhas férreas, sistemas de água e esgoto, redes elétricas; linhas que estabelecem trajetórias, coordenam e imprimem velocidade aos movimentos, possibilitam ou não a comunicação entre pontos distantes. O nomadismo, por outro lado, é uma forma de territorialidade caracterizada pela mobilidade e pela dispersão

geográfica, regida pelo princípio de errância; ou seja, quando deixa-se um lugar não se sabe necessariamente onde se vai chegar, são os acontecimentos cotidianos que estabelecem uma trajetória, e esse processo mantém-se continuamente. Seu acampamento é sempre provisório, um lugar prestes a ser abandonado.

A composição da narrativa faz com que o público entenda o potencial transformador do encontro. Há pouco tempo estávamos na mata, acompanhando o cotidiano de um grupo indígena, em preto e branco, à beira do riacho, uma sequência de movimentos se desenrola em uma temporalidade contínua, intercalando planos gerais, que enquadram o grupo indígena, todos juntos, descansando, com planos que revelam detalhes dos seus movimentos; um exercício mimético da vida cotidiana que sugere que o diretor usou mais de uma câmera para filmar esta sequência. No instante seguinte ao encontro com o trem, imagens elípticas narram de forma recortada o massacre ao grupo de Carapiru, a ação é confusa, a mudança do registro em cor para preto e branco e vice-versa questiona a concomitância dos acontecimentos. A forma com que o diretor narra a história não é mais a mesma, e os problemas que o personagem se coloca também. O encontro do índio com o trem, impede que tomemos o massacre do grupo indígena como um caso isolado e local, de disputa de terras, a digressão acaba por estabelecer uma relação entre o massacre e esse movimento outro que procurei descrever aqui. O contato efetivo se dá com o massacre. Se o contato com o trem é promovido pela forma pela qual o diretor orchestra a narrativa, aproximando elementos distantes, para relacionar o massacre a um processo maior, o contato com os homens armados é direto.

Ainda em pé com os pés imersos no riacho, onde o deixamos momentos antes, o jovem Carapiru escuta tiros. Em preto e branco, os homens armados movem-se rapidamente. Carapiru parte em direção ao acampamento. O trem em movimento passa pela placa que marca os limites da reserva indígena, de dentro de uma cabine, um homem emite um som – pá, pá pá, pá –, faz um gesto como se estivesse atirando, antecipa o que está por vir. Em preto e branco, os homens armados tocam fogo no acampamento indígena. Choro de um bebê. Fumaça. Ao ouvir os tiros o herói silencioso reage, ele entendeu a representação no cinema. Quando chega ao acampamento presencia o fim de um massacre. Um bebê ainda está vivo, os homens ainda estão próximos, ele pega o bebê no colo e foge. Em preto e branco, um menino fica preso em uma cerca de arame farpado, homens brancos o encontram. Enredado em um processo

de transformação econômico e social de grandes proporções, do qual ele não compartilha diretamente, Carapiru parte para uma vida nômade solitária, evitando o contato com o movimento paralelo, coexistente, que o cerceia.

Em tom de aventura, uma música rompe a cena e confunde o registro em que assistíamos ao filme até ali, como nos filmes de ação norte-americanos, sobre uma paisagem, aparece em amarelo, num grafismo que alude aos filmes de ficção, o título: *Serras da Desordem*. Como mencionamos anteriormente, esse é o primeiro elemento que explicita para o espectador a construção ficcional da narrativa.

É curioso que as linhas que constituem os sistemas de controle citadas por Monteiro de Andrade (2003) sejam todas compostas de ferro. Segundo o *site* da Companhia Vale, o ferro está presente na fabricação de linhas de transmissão de energia elétrica, tubulações de água, redes integradas de telefonia, estradas de ferro, automóveis, aviões, o que enfatiza a ideia de continuação entre a primeira revolução industrial e a atual. Não seria completamente estranho se o avião de guerra que sobrevoa a mata enquanto Carapiru fala para a câmera, imagem que abre este texto, tivesse alguma peça fabricada com o ferro que passa pelas terras indígenas. Um círculo se completa, o ferro sai de Carajás, passa pelo território de perambulação dos Awá-Guajás é exportado para a América do Norte, Europa, Ásia e para o Oriente Médio e volta sobrevoando a aldeia de Carapiru.

Continua a caminhada. acompanhado por um arco e flechas, machado e cesto, objetos que o diretor coloca em evidência, necessários para viver na floresta. Cruza uma cerca de arame farpado. Em cores, homens abrem caminho na mata, serraram árvores. Árvores tombam e tombam. O ator Paulo César Pereio festeja em cima de uma embarcação repleta de toras de madeira extraídas ilegalmente da floresta, em cenas do filme *Iracema*, de Jorge Bodanzky. Tratores e caminhões trabalham na construção da estrada transamazônica. Um sambinha vem coroar a modernização conservadora que pautou este momento histórico no Brasil, uma pulsação contínua, que não perde o passo. O cineasta pergunta a que nos levou o desenvolvimentismo, confronta-nos com imagens e sons que nos fazem questionar como o lema que mobilizou o Brasil historicamente e ainda movimenta as decisões governamentais e os desejos da população, inscrito na bandeira do país, ainda faz algum sentido para nós. Imagens da ferrovia Carajás, de grandes criações de gado, de Serra Pelada. Igrejas, hidroelétricas,

uma ode ao progresso. O sambinha da modernização conservadora continua, mais gado, mãe de santo abençoada, e numa cena do filme *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, o atual presidente, Luis Inácio Lula da Silva, discursa para milhões no ABC paulista; Ernesto Geisel, imagens da instituição da ditadura militar, diretrizes que apontam para a floresta Amazônica como o lócus da possibilidade de enriquecimento para o país. Monte de cinzas, samba, carnaval, futebol, a conquista da taça Jules Rime, a verticalização das cidades, o crescimento da periferia, a indústria automobilística, São Paulo, as favelas, rios caudalosos, a exportação da madeira e dos produtos agrícolas. Petróleo, carnaval no sambódromo do Rio, mais carnaval, mulheres gostosas, exportação, centro do Rio de Janeiro. O coração pulsando. Um retrato midiático do projeto desenvolvimentista brasileiro. Eventos que marcaram a grande História brasileira nos dez anos que Carapiru passou embrenhado na mata na região das serras centrais do país, apesar do número crescente de intervenções desenvolvimentistas na região de perambulação dos Awá-Guajá. Nosso herói silencioso corre por um caminho no cerrado acompanhado por cercas de arame farpado evitando o contato com os brancos e com suas máquinas, no entanto seu movimento foi acelerado.

O espaço passa a ser cada vez mais demarcado, até mesmo a imensidão da floresta Amazônica desemboca no sertão baiano todo organizado por cercas de arame farpado. Também é uma trajetória de restrição dos espaços. As estradas e a estrada de ferro são trajetos já traçados, pautados pela noção de progresso que já expus anteriormente, conectam pontos precisos com objetivos claros, como a linha do trem leva Carapiru de volta à aldeia Awá-Guajá, que foi construída para levar o ferro de Carajás para os pólos industriais do sul e do sudeste e para o exterior.

São os espaços que nos restam para trilhar. Vemos Carapiru correndo por uma estrada entre duas cercas de arame farpado, sua trajetória é cada vez mais limitada a passar por estes espaços estriados.

Na sequência final do filme, em cores, um menino, que antes vimos tentando subir em uma árvore no acampamento nômade, aparece com um arco e flecha e aponta para a câmera. Ficamos com a sensação que o cineasta deixou uma câmera

parada para observar tudo o que acontece. Em preto e branco, Carapiru cruza o pátio da aldeia Awá-Guajá em direção à casa onde estão os homens, a câmera também vai até lá, ele se despe, pega um arco, flechas e um machado, envolto pelos gritos dos homens, despede-se e entra na mata. Um trem vem em nossa direção, seu movimento foi acelerado, faz a curva à direita e sai de quadro, vemos uma figura humana caminhando na beirada da linha de ferro. Um plano geral da aldeia, do alto, revela, em cores, a mata que a circunda, a câmera move-se e amplia o nosso campo de visão, um trem de carga passa no horizonte, os trilhos estão situados próximo à aldeia, ainda vemos dois helicópteros sobrevoando uma área desmatada, para além dos trilhos do trem. Os elementos do plano multiplicam-se, aldeia indígena, cercas de arame farpado, trilhos de trem, trem de carga, área desmatada, helicópteros. Ao fim promove um êxtase visual, uma visão apocalíptica. O plano em si é um épico, toda a região mobiliza-se em uma outra direção, uma mobilização total para o capital, criação de gado, plantio de soja e outras culturas para a indústria alimentícia, ferro para a fabricação de automóveis, aviões (militares), linhas de transmissão de energia elétrica, tubulações de água, redes integradas de telefonia, – um mundo tecnológico e superpovoado: em volta da aldeia não há espaço que não esteja ocupado.

Uma concepção histórico-cosmológica de mundo, coexistente e onipresente, rege as relações na região, movimento que coloca um limite claro para Carapiru. O herói silencioso entra na mata, segue o seu caminho, logo adiante encontra-se com Andrea Tonacci e Aloysio Raolino, fotógrafo do filme. Neste momento, homem e personagem, que eram duplos até aqui, se encontram, Carapiru, herói silencioso, depois de se defrontar com a impossibilidade de vivenciar a liberdade nômade no estado atual das coisas, vai encenar uma das únicas sequências que permite vislumbrar o seu cotidiano nômade quando perambulava pelas serras centrais sozinho. Carapiru, o homem, segue as direções gerais que Tonacci passa para ele. Tonacci, posiciona o não-ator, descreve a cena, ouvimos o som da câmera rodando. Carapiru, em preto e branco, entra em quadro, encontra uma clareira na mata, Tonacci fala: “Ok, Carapiru, faz pegar fogo”. Ele faz, corta algumas folhas de palmeira, as estende no chão, senta-se, Depois, deita-se e fecha os olhos. Esta é também a primeira cena do filme.

Eles se encontram no seu profundo conhecimento das técnicas que garantiram a sua sobrevivência na mata durante todos esses anos. O personagem tenta voltar para a

vida nômade, mas acaba por se encontrar com Carapiru, um homem que Tonacci admira, como comentou diversas vezes (cf.Revista IEB). Carapiru é um sobrevivente, na mata sozinho, com os sertanejos, na aldeia, durante as filmagens.

Uma questão está colocada, a possibilidade de traçar uma trajetória paralela a este movimento hegemônico, que no decorrer da narrativa aparece como uma impossibilidade, uma vez que todos os espaços foram ocupados por uma forma de organização das relações. Andrea Tonacci organizou esses elementos no filme, aponta que o Estado é somente mais uma forma de ocupação que interfere diretamente na trajetória de Carapiru, entretanto, o movimento hegemônico que impossibilita a liberdade nômade de Carapiru não é o Estado, mas a aceleração que caracteriza os grandes conglomerados empresariais e industriais. Ganhamos mais se tomarmos o nomadismo no filme, não como um estado originário, mas como Deleuze e Gattari o fazem, como uma outra forma de especialidade que extrapola e encontra brechas e espaços desconexos onde pode construir outros sentidos. Qualidade que também pode descrever o filme *Serras da Desorde*.; trabalhando nas brechas da sedução de imagens verossímeis de corpos exóticos, buscando outros sentidos.

No espírito da citação de Andrei Tarkovski que inicia esse capítulo, em *Serras da Desordem*, Andrea Tonacci confronta Carapiru com o mundo todo a sua volta, coloca-o diante dos conflitos nos quais ele está implicado. No filme, o índio relaciona-se com uma infinidade de pessoas, próximas e distantes, espacial, cultural, social, histórica e afetivamente: relaciona-se com seu núcleo familiar, maquinistas e passageiros de um trem, fazendeiros, com os sertanejos de um vilarejo na Bahia, com a sua própria imagem quando jovem, indigenistas, com Sydney Possuelo, com soldados norte-americanos no Iraque, linguistas, antropólogos, funcionários públicos, com o público da grande mídia brasileira, jornalistas, com seu filho, com os Yanomamis, Kaiapós, crianças brancas e negras armadas, com os moradores da aldeia Awá-Guajá onde mora hoje, médicos, mineradores, supostos pilotos de avião de guerra e finalmente com o cineasta e sua equipe. Confronta-se com uma miríade de problemas: a convivência em grupo, a sobrevivência, as práticas cotidianas, o progresso, o desenvolvimentismo, a bebida, as mulheres, a burocracia estatal, o estatuto do índio, a releitura de sua história pela grande mídia brasileira, a corrida da indústria armamentista e as questões e conflitos que concernem à floresta amazônica hoje – grandes propriedades de terra, o desmatamento, os conflitos de terra, a demarcação de terras indígenas, o estatuto das

terras indígenas, a agropecuária, a preservação da floresta, o plantio da soja e a extração de minério. Ele ainda convive com coisas como carvão, arco, flechas, cesto, machado, tição de fogo, arame farpado, com uma estrada de ferro que corta o seu território, minério de ferro manganês, fotografias, shorts, calça jeans, com a imagem de uma tomografia, camiseta do flamengo, as cores preto e vermelho, tênis, boné, relógio, folhas de palmeira, formigas, fogo, água, barulhos, sons maquínicos, isqueiro, macacos, aviões, microfones e câmeras de cinema e de vídeo.

"Relacionar uma pessoa ao mundo inteiro", ao que está perto e longe dela, como escreve o cineasta russo, também implica em relacionar uma pessoa a diferentes noções histórico-cosmológicas, aos animais, aos objetos – aparatos tecnológicos – concepções de tempo e espaço, movimentos concomitantes, à grande História, à memória, ao imaginário: uma descrição possível de *Serras da Desordem*.

Carapiru está sentado na mata, fala diretamente para a câmera, não entendemos a sua língua, um avião de guerra passa no céu. O avião foi aplicado à cena com o propósito de comentar a onipresença de uma cosmologia hegemônica que passa a reger as relações e que acarreta na perda da liberdade de ambos, homem e personagem. Suas proporções escapam ao verossímil, registro que até este momento ordenava o filme. Representa uma ameaça a Carapiru e a sua concepção de mundo. Está implícito que o avião passa por cima da equipe de cinema também. Carapiru está presente, mas está de passagem, sempre cordial e disposto a viver as situações que Tonacci coloca. Estamos diante de um sobrevivente.

Em preto e branco, o herói silencioso entra cuidadosamente num celeiro, pega um machado e um cesto e volta para a mata. Quando não corre mais perigo enterra seu filho, que não aguentou a caminhada. Senta-se nas folhas de palmeira para descansar.

Outras aproximações

Andrea Tonacci nos colocou uma questão, já citada anteriormente:; ue nós devemos pensar e nos preocupar sobre o que significa fazer um filme sobre todas as questões que discutíamos na varanda de sua casa. Aqui, nos interessa atentar para a elaboração e estruturação da narrativa. Isso não quer dizer que devemos desprezar a fábula que se conta, afinal, a história de Carapiru surtiu grande impacto em Andrea Tonacci.

Primeiro, é importante notarmos, que a estrutura narrativa do filme não é baseada na versão de Carapiru desse episódio, mas em uma história, oral, narrada pelo indigenista Sydney Possuelo para Andrea Tonacci; versão que se mantém como gênese do filme mesmo depois do encontro do realizador com Carapiru, quando teve a oportunidade de conhecer a versão do índio. O diretor escolhe narrar a história que escutou do indigenista em 1993 e que o mobilizou a realizar o filme. Andrea Tonacci foi um dos precursores do que viria a ser o projeto Vídeo nas Aldeias⁷⁰, passou dez anos realizando filmes junto à FUNAI e a grupos indígenas, assim, conhece de perto e admira o trabalho de alguns antropólogos. Para escrever o roteiro do *Serras da Desordem*, realizou uma pesquisa profunda e elaborada sobre a história de Carapiru, visitou a aldeia Awá-Guajá, passou algum tempo com Carapiru, refez a trajetória do índio, do Norte do estado do Maranhão até o sertão Baiano, à Brasília, e de volta ao Maranhão, e conversou com as pessoas que compartilharam momentos com ele durante o tempo em que a história se passa, recolheu os relatos de cada um durante a pesquisa realizada com o apoio da bolsa VITAE.

Tonacci foi criticado por ter escolhido o indigenista Sydney Possuelo como narrador do filme; no entanto, segundo o diretor, Carapiru não tinha interesse em contar essa história, ele queria sim visitar os amigos que fez na Bahia, e o filme possibilitou que o fizesse, e não se incomodava com o fato de que Tonacci queria contar a sua história. A estrutura narrativa revela o processo da realização do filme, foi Sydney quem

⁷⁰ O Vídeo nas Aldeias é uma Organização Não-Governamental que ministra oficinas de vídeo em aldeias indígenas por todo o Brasil e que produziu inúmeros filmes junto com cineasta indígenas ao longo dos 20 anos de trabalho.

narrou essa história para Tonacci, a primeira versão era um roteiro de ficção; a segunda, um roteiro que mantinha o trajeto emocional do filme, mas era uma versão urbana da história; a terceira, um documentário. Foi com essa terceira versão que Tonacci conseguiu captar dinheiro para filmar, mas o filme que está na tela guarda e revela para nós todo esse processo de anos e anos.

A estrutura central se mantém, baseada no trajeto que Carapiru fez depois que seu grupo familiar foi assassinado no Norte do Maranhão, e Tonacci foi povoando essa trajetória ao longo do seu próprio trajeto com o filme, aproximando outros elementos e estabelecendo associações que produziram uma série de outros sentidos.

Em nossas conversas e nos debates aos quais assisti depois da projeção do filme, ficou evidente que Andrea Tonacci não compartilha do projeto antropológico, não acredita que tenha elementos suficientes para traduzir as práticas de sentido de Carapiru. E consegue expressar formalmente a diferença entre conhecer profundamente a passagem de um episódio da vida de Carapiru e a possibilidade de conhecer os seus afetos. Ou seja, diferente do processo de escrita do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, como vimos no capítulo anterior, escrito por alguém da comunidade e que vinha trabalhando como etnógrafo em uma pesquisa coordenada pela antropóloga Alba Zaluar, Andrea Tonacci não partilha do projeto antropológico, não narra essa história a partir de um olhar de dentro, ou a partir dos afetos do índio; na verdade, procura se contrapor a esse projeto, uma vez que abdica da vontade de conhecer a versão de Carapiru da sua história, a sua versão afetiva.

No artigo, *O Nativo Relativo*, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro coloca, logo no primeiro parágrafo, o que para ele é essencial no trabalho antropológico:

O essencial, é que o discurso do antropólogo (o 'observador') estabeleça uma certa relação com o discurso do nativo (o 'observado')."

(Viveiros de Castro, 2002: 02)

Ele qualifica o discurso do antropólogo e o discurso do nativo como práticas de sentido e pensa a relação entre eles, como uma relação de sentido. Ele continua mais adiante:

O discurso do primeiro, não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido do nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido, ele [o antropólogo] quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido."

(Ibid: 03)

Se Viveiros de Castro coloca esses pontos, é porque, para ele, o antropólogo deve se preocupar e se interessar pelo discurso nativo e dedicar-se a entender quais são os problemas que o nativo se coloca. Não deve considerar que o nativo coloca os mesmos problemas que ele. Ademais, deve abandonar o discurso sobre si mesmo que transparece nas entrelinhas do seu texto. Um projeto que se torna possível a partir do momento que passa a ver o nativo não como um outro *sujeito*, mas como um sujeito *outro*, "que antes de ser sujeito ou objeto, é a expressão de um mundo possível." (ibid.:05)

Se escrevo que Tonacci não compartilha do projeto antropológico, é porque o realizador diz desconhecer os afetos, as motivações, os problemas, que mobilizaram o índio na época, ou que o mobilizam hoje. Carapiru como os índios Awá-Guajá que estão no filme, são atores, interpretando uma história que é dele, Tonacci⁷¹. Em uma conversa em sua produtora no começo de 2007 ele cita o trabalho da antropóloga Dominique Gallois e de Eduardo Viveiros de Castro como exemplos que conseguem acessar os afetos de grupos indígenas; mas segundo ele, isso só é possível porque eles passam tempo, anos, estou parafraseando, dormindo, comendo, trepando, acompanhando os rituais, ou seja, vivenciando outras práticas de sentido; eles se dispõem a isso.

No filme *Serras da Desordem*, o realizador não parece estar interessado nos problemas que Carapiru se coloca, ele não quer falar sobre o discurso do índio, está interessado nas relações que podemos travar com alguém com quem não partilhamos práticas de sentido, interessado no pressuposto de semelhança que constitui o humano e nas relações que podemos estabelecer a partir dessa semelhança. Ao mesmo tempo,

⁷¹ Tonacci sempre repete o fato de ter pago pela participação dos índios no filme, toda a aldeia se reuniu para pensar e decidir o que eles precisavam e o que pediriam para a produção do filme, uma vez que a FUNAI impede que os índios recebam dinheiro. Segundo Tonacci a produção comprou armas para a caça, alimentos, remédios, entre outras coisas. Essa mesma declaração pode ser lida na entrevista que deu para a Revista do IEB, n.45, de setembro de 2007 .

procura provocar e multiplicar o efeito da presença de um sujeito *outro* e os conflitos que emergem do contato. E acaba por explicitar como as relações entre diferentes acontecem no cotidiano, quando nem um nem outro procura estabelecer uma relação de conhecimento, mas de convívio e de afeto. O que assistimos na tela são relações que constituem o cotidiano, as trocas de experiências, de afetos, o compartilhar de presenças.

Se existe alguma relação direta do filme com a antropologia é com o cinema verdade do cineasta e antropólogo Jean-Rouch. Para Rouch, como vimos, a câmera de cinema é um agente provocador de situações. O problema para Rouch deixa de ser a veracidade, o mais importante é que as pessoas envolvidas na filmagem contribuam com as suas fabulações para a realização da narrativa. Tonacci não acredita ser possível conhecer como foi a experiência para Carapiru de viver dez anos sozinho na floresta, ou por que ele decidiu aparecer para os moradores daquele vilarejo, para ele não é possível compreender as motivações do índio. O que é possível é ter a presença de Carapiru nas situações que o cineasta organiza, é observar os afetos como acontecem diante da câmera. É observar a relação que ele diretor estabelece com Carapiru. E como Carapiru se coloca diante da câmera.

Também compartilha com Jean Rouch, a preocupação com as relações que podemos travar com pessoas diferentes, sob o pressuposto de uma humanidade comum. Mas enquanto Rouch está interessado em colocar as pessoas para conversarem e estabelecerem relações de sentido, no nível micropolítico, Tonacci coloca a tragédia do contato como pressuposto e está interessado no convívio cotidiano. Relação inversa entre micropolítica e macropolítica. Rouch – relação entre pessoas que estão circulando nas ruas; Tonacci – relação entre pessoas que convivem na Amazônia – índios e jagunços, posseiros e fazendeiros, mas que está mediada por uma macropolítica. Rouch procura estabelecer uma relação de sentido a cerca de grandes questões, Tonacci está interessado em comentar sobre as relações que estabelecemos no cotidiano: comer, dormir, troca de técnicas, afeto, desejo, etc.

A filmagem acompanha o trajeto que Carapiru traçou anos antes, do Maranhão para o sertão baiano, até Brasília e de volta ao Maranhão, no entanto, as relações com as pessoas que encontra no caminho desenrola-se diante da câmera, mesmo quando o diretor propõe que elas reencenem uma ação do passado. Ele não espera que os não-

atores interpretem os afetos do passado, registra as relações que desenrolam-se no presente da filmagem. Se o trajeto foi percorrido por Carapiru anteriormente, a trajetória que acompanhamos acontece no presente das filmagens, na relação entre Tonacci, Carapiru e as redes de associações do passado, presente e por vir durante a montagem do filme, quando uma trilha associativa foi desenhada para nós.

O filme ganha contornos pelas emoções do diretor, decorrentes das questões que se colocam para ele durante os processos de pesquisa, produção, filmagem e montagem. A estrutura formal do filme é em si a elaboração de algumas questões que preocupam o diretor, questões que ele pode acessar através da história de Carapiru, e por outras situações que viveu ou presenciou ao longo dos treze anos da realização do filme, a partir de um exercício de observação e autoinvestigação. A história possibilita que ele explique e interprete, traduza e introduza, textualize e contextualize, justifique e signifique as suas questões, as suas práticas de sentido, por isso diz que o filme é uma ficção, a história foi vivida por Carapiru, mas o tom emocional e o enquadramento sociopolítico é dele. O diretor não fala sobre Carapiru, não discursa sobre as práticas de sentido de Carapiru, ou dos Awá-Guajá. O seu discurso não é sussurrado, mas explicitado formalmente ao longo de todo o filme. Tonacci conta essa história a partir do seu ponto de vista, mobilizando os seus afetos, atribuindo-lhe um sentido próprio e convida Carapiru, Turamikon, Makahiche, Sydney, entre outros, para serem os intérpretes dessa história, que eles viveram anteriormente, mas que hoje é recontada a partir de um outro foco emocional.

É interessante notar que ambas as produções, *Cidade de Deus* e *Serras da Desordem*, que se destacaram para os nativos da Zona Oeste durante a pesquisa de campo, sejam pautadas pela antropologia. O primeiro, como já vimos, é baseado em um livro de ficção que foi ovacionado, dentre outras coisas, pela forma verossímil com que retrata as relações na Cidade de Deus, façanha possibilitada pelos dez anos que o autor passou como pesquisador em uma pesquisa etnográfica no conjunto habitacional carioca. O segundo, por sua vez, se divorcia desse projeto e para explicitar o abandono da tentativa de estabelecer uma relação de sentido com o discurso de Carapiru, o realizador explicita de maneiras variadas a construção ficcional da narrativa para comentar que quem está contando essa história é ele a partir dos seus afetos.

Ambos os filmes contam com o potencial mimético das imagens em movimento e dos sons captados, contam com a presença verossímil e perturbadora dos corpos de

seus não-atores, proporcionando uma amplificação mimética da presença humana. E enquanto em *Cidade de Deus* essa lógica rege o filme, em *Serras da Desordem*, o diretor conta com a nossa expectativa com relação à imagem mimética, aqui ainda potencializada pela presença do corpo de um índio, para construir outros sentidos, ciente que vivemos no tempo das imagens construídas, digitais, numéricas.

4

Um menino vem correndo da mata e diz ter visto "um animal", a população do vilarejo sai pela mata à procura. Ele percebe a movimentação e acelera o passo, mas é pego logo em seguida. Um dos homens acende o cigarro no bastão em brasa que carrega, levam-no para o vilarejo, antes de entrar colocam um shorts nele.

Em cores Carapiru entra no vilarejo e é recebido por todos com carinho: "Oi, se lembra deus?", pergunta uma senhora. Sentam-se em um banco debaixo de uma árvore no pátio do vilarejo e ficam conversando, lembrando do tempo em que Carapiru estava "mais eles", não gostava de pinga, não queria saber de mulheres e pulava corda com as meninas. Pegam fotos deles de quinze anos antes. "Cadê Carapiru?" pergunta uma senhora insistentemente, "Cadê Carapiru?" Até que o índio aponta para a foto. Pela primeira vez escutamos o seu nome. Não é explicitado para o espectador que ele é comumente chamado de Carapiru. Os sertanejos o chamam por Avá (Awá). Tomam banho de rio e continuam a caminhada pelo vilarejo, Carapiru encontra velhos amigos, voltam para debaixo da árvore. A cena registra o reencontro de Carapiru com os moradores do vilarejo que o acolheram, quase vinte anos depois de ter deixado o vilarejo. Ele é recebido com carinho e curiosidade. Ela e seu marido acolheram Carapiru em sua casa quando o capturaram na mata. Para fazer a cena da chegada de Carapiru no vilarejo na Bahia, Tonacci esconde Carapiru, todos se reúnem no centro do vilarejo e daí o índio entra, acontece o encontro. Os abraços são reais, eles estavam se reencontrando depois de muitos anos. Não se trata de uma encenação de um acontecimento do passado, o personagem não interpreta, ele vive um reencontro que é registrado pela câmera. Acontece aqui uma aproximação temporal do passado com o presente, uma dobra no tempo, a estrutura narrativa da trajetória de Carapiru anos

antes é respeitada, mas o que assistimos é o seu reencontro com os amigos que fez naquele tempo. Essa dobra se mantém ao longo da estadia do índio no sertão Baiano.

Em primeiro plano vemos Carapiru falando sua língua natal, um Tupi arcaico. Passa alguns minutos ali. Segundo Tonacci ele ficou horas encostado no batente da porta da casa do casal que o acolheu anos antes, falando consigo mesmo. Falando e falando, as suas expressões são muito diferentes de quando fala português, sua voz é mais grave, masculina. Mais uma vez o filme nos coloca diante do posicionamento do cineasta, que não entende o que o índio diz, e diante de um Outro. Não entendemos Carapiru. A narrativa não exclui a fala, mas não coloca nela o lócus da comunicação, mesmo os diálogos travados em português são coloquiais, repetitivos.

Uma foto em preto e branco representa Carapiru treze anos antes na mesma porta na mesma posição. Seguida de outras fotos dele na casa que o acolheu, brincando com as crianças, uma foto de seu rosto com um sorriso. O diretor continua a nos dar elementos para vermos a dobradura temporal que articula.

Para o diretor, a história do índio possibilita uma interlocução consigo mesmo, entrar em contato com os seus afetos, entender e elaborar algumas questões que se colocam para ele. Apesar do filme tratar dos afetos de Tonacci, Carapiru continua sendo "a expressão de um mundo possível", de outro mundo possível. Os afetos podem ser de Tonacci, mas o corpo é de Carapiru, um índio Awá-Guajá. Esse corpo tem um impacto forte para nós, espectadores do filme. Temos uma outra aproximação articulada pelo diretor, do personagem do filme, imaginado e em elaboração pelo diretor, e do Carapiru, índio, Awá, ou Avá, como o chamam os moradores do vilarejo Baiano, que está presente diante de nós. Embora aproximados, eles se mantêm *outro*, disjunção perturbadora e com um potencial de produção de sentidos para o espectador do filme.

Tanto o nome Carapiru, quanto a nomeação Awá-Guajá são nomes dados pelo interesse classificatório dos brancos, das instituições governamentais. Os moradores do vilarejo chamam Carapiru de Avá, provavelmente porque quando perguntam, ele se identifica como Awá. Awá, como me contou Tonacci, quer dizer na tradução para o português, humano. Nos parece que aqui Tonacci trabalha com uma tríade, Carapiru personagem, o índio e o humano.

Podemos argumentar que Awá não significa humano, como os interlocutores da Zona Oeste pensam a noção de humano. Sim, são concepções discrepantes, mas preferimos não nos deter nessa diferença, porque o interessante é pensar no símbolo que o diretor procura revelar para nós. Carapiru também representa o Humano, sua trajetória. É parte de uma história que o Homem está vivendo no mundo hoje. Nos deteremos sobre essa questão mais à frente, aqui é importante notar essa aproximação que o diretor articula, sem que se misturem Carapiru personagem, Avá, e o Homem.

Na discussão depois da pré-estreia, no Cine Bombril, em São Paulo, em março de 2008, um espectador comentou, um pouco contrariado, que ficou com a impressão de que o diretor teria feito de tudo para criar situações que mostrassem o índio infeliz por voltar ao Maranhão para viver em uma aldeia Awá-Guajá, mas que, à revelia das intenções do cineasta, ele ficou com a impressão que Carapiru está bem, feliz, na aldeia. Em seguida, perguntou, um pouco irritado por que o realizador não se limitou a mostrar a vida na aldeia como ela é, sem impor o seu ponto de vista, ou sem impor a narrativa ficcional do filme, que prescindiria que o índio retomasse a vida nômade.

A sensação do espectador de que Carapiru, o homem, não é o mesmo que o personagem de Tonacci, não acontece à revelia das intenções do diretor. A presença, diríamos, rebelde, de Carapiru é uma proposta da *mise en scène*, esse sentimento estranho que o espectador levou da sala de cinema é desejado. Nos parece que Tonacci não quer que os espectadores saiam do filme com a sensação de que eles conhecem Carapiru, que sabem o que ele pensa sobre a aldeia ou quais são os seus desejos. É com um trabalho formal elaborado que os realizadores Andrea Tonacci e Cristina Amaral conseguem amplificar a presença ambígua de Carapiru. Eles deixam rastros dessa articulação, como os citados acima.

Por fim, o homem comentou baixo e em tom irônico: " Eu sei, eu sei, é o seu olhar autoral." Existe uma preocupação autoral, no sentido de que para Tonacci, como para Cristina Amaral, Aloysio Raolino, Fernando Coster, entre outros integrantes da equipe, o cinema é necessariamente um ponto de vista, mas o que está em conflito no comentário do espectador mencionado acima, são as possibilidades de leitura do filme. O próprio Tonacci comentou que os espectadores estrangeiros que assistiram ao filme nos festivais internacionais nos quais esteve só conseguem pensar a problemática que o filme coloca como uma questão local, e acabam não se atentando para a questão

maior, que é a situação do índio no Brasil, com preocupação humanista. Nesse caso, o fato de ser uma história baseada em fatos reais, com a presença dos corpos daqueles que viveram a história, no contexto no qual as ações se passaram, impossibilita que vejam o que o diretor procura discutir.

Das cinco pessoas com quem eu assisti ao filme, três tiveram uma leitura local; pesquisa em blogs comentam na maioria das vezes, a relação entre eu e o outro, o não conhecer o outro, etc. O realizador não impõe o seu ponto de vista sobre a aldeia porque está preocupado com um olhar autoral, mas porque quer discutir um problema, a aculturação, a perda de liberdade e a desterritorialização devido à aceleração dos processos de produção, consumo e dejeção no mundo contemporâneo. Vale acompanhar as estratégias formais que os realizadores encontraram para amplificar, multiplicar a leitura do filme. E a partir daqui eu passo a me referir aos realizadores, ao invés de apenas mencionar Tonacci, por levar em conta que foi durante a montagem do filme que essas camadas foram articuladas.

Carapiru está à beira do fogão à lenha abraçado a uma mulher, comentam que agora ele tem essa disposição para as mulheres, no tempo que passou no vilarejo no passado não se relacionou com nenhuma, no presente das filmagens tem namorada. Mesmo assim, essa cena, como as que seguem, contribuem para a dobra temporal articulada no filme, também podemos entender que no tempo que passou no vilarejo fez novas relações e constituiu família. Carapiru está à beira do fogão, como contam que fazia. O presente, as relações atuais, invadem a história que aconteceram anos atrás. O diretor acolhe e acomoda temporalidades em um mesmo plano.

Revela que as imagens que estamos assistindo são construções narrativas do diretor. No vilarejo no sertão baiano, vemos Carapiru à beira do fogão à lenha com fome, há um corte, e vemos uma cena em preto e branco de um filme retratando uma cena semelhante a que descrevi anteriormente. Algum tempo depois, nos deparamos com outra imagem de arquivo, desta vez de uma família almoçando, em um enquadramento semelhante à disposição do almoço de Carapiru com a família que o acolhera. Em um primeiro momento nos perguntamos se o diretor já esteve naquele local e fez estas imagens dez anos atrás quando Carapiru apareceu no vilarejo pela primeira vez. Mas Carapiru não está nas imagens de arquivo. Fica claro que Tonacci está revelando para nós que as imagens de Carapiru próximo ao fogão à lenha, tanto

quanto as imagens do almoço junto da família são parte do roteiro imaginado pelo diretor, são encenadas. As imagens de arquivo também comentam sobre essas cenas cotidianas e emblemáticas da vida cotidiana. Quando reconhecemos, ou buscamos conhecer quais os filmes citados, um outro sentido se abre, os realizadores citam cânones da história do cinema nacional.

A história é contada para nós linearmente, mas acolhe temporalidades diversas. O cineasta não esconde a sua estratégia, ao contrário, a expõe.

Em preto e branco, os moradores locais narram e reencenam para Tonacci o dia que encontraram Avá na mata e o trouxeram para o vilarejo, a cena criada explicitamente como uma brincadeira desestabiliza a forma mimética da *mise en scène*. São os moradores do vilarejo que entram na mata para encontrar um suposto índio que roubou o leitão, o encontram e o trazem para a vila. Colocam um shorts nele e o acolhem no vilarejo. No entanto, chegam à conclusão que ele queria ser encontrado, ninguém pergunta para Carapiru diretamente, mas ficaram com a impressão que ele passou tempo observando o vilarejo antes de dar indícios de sua presença e escolheu aparecer ali, achou que não corria riscos e foi muito bem acolhido, passava tempo à beira do fogão à lenha – o que sugeria para os outros que ele estava com dificuldade de achar comida – e na escola com as crianças – o que sugeria que ele era pai; afirmação que vem introduzir o tema da paternidade, que será retomado mais tarde. Se não fosse por uma ideologia estatal, que impossibilita que um índio tenha uma circulação livre, provavelmente estaria ali até hoje inserido na vida cotidiana.

As cenas registradas em preto e branco são uma encenação dos eventos que aconteceram no passado, ou uma fabulação sobre o passado, registrados durante a segunda visita de Carapiru ao vilarejo. As cenas em cores, são documentais e registram o reencontro de Carapiru com os amigos que fez anos antes e os eventos que aconteceram durante as filmagens. Tonacci escolhe mudar o registro das imagens encenadas e das imagens que documentam, no entanto, para nós espectadores que seguimos a narrativa do filme, essas situações são montadas paralelamente para narrar a primeira visita de Carapiru ao sertão baiano.

É comum no cinema usar o preto e branco para qualificar algo que aconteceu no passado, para marcar uma descontinuidade temporal entre passado e presente, talvez essa lógica funcione para a sequência descrita anteriormente, mas seguramente não se

sustentaria ao longo do filme. No *Serras*, acontece o efeito proporcionalmente inverso, a constante mudança de registro entre preto e branco e cores integra e aponta para uma continuidade de acontecimentos e relações que aconteceram no passado e continuam a acontecer no presente. Ao pesquisar sobre os Awá-Guajá entendi que os eventos do passado que o filme narra acontecem ainda hoje. Li alguns relatos de experiências muito semelhantes à história de Carapiru. Não existe uma fórmula que explique porque um plano aparece em preto e branco e outro em cores, mas essa estratégia contribui para a manutenção da tríade Carapiru, Avá, Humano.

Um senhor chega num bar e pergunta sobre um índio que foi visto por ali. Falam para ele procurar na escola. Em preto e branco, Avá está encostado na janela da sala de aula da escola, o senhor vai em sua direção. Eles se conhecem. Se cumprimentam e ficam juntos assistindo a aula que está sendo dada. É Sidney Possuelo, o indigenista que foi enviado de Brasília para responder ao aviso de que um índio encontrava-se em um vilarejo do sertão.

Todos encontram-se na praça, desta vez para despedirem-se de Avá. Em preto e branco, ele está de pé, abraçado com a namorada cercado pelos moradores. Mais um encontro entre o passado e o presente. O dia da partida dele é o dia da partida da equipe de cinema para Brasília, próxima etapa do filme.

A possibilidade de trabalhar com múltiplas temporalidades também é o resultado de vários suportes no qual o filme foi registrado, 35mm, mini-dv, hi-8 e ainda os suportes das imagens de arquivo. Depois de uma projeção para críticos de cinema no Cine Sesc em São Paulo, Cristina Amaral, montadora do filme, passou uma boa parte do tempo conversando sobre a importância da marcação de luz para dar a sensação de continuidade no filme. A homogeneidade que assistimos na tela é devido a um trabalho longo de equalização dos diferentes suportes por um técnico que trabalha cada plano para garantir que a sensação visual de densidade, luminosidade, contraste, estejam em unísson e não quebrem a narrativa do filme.

É importante lembrar que não são somente os aparatos de captação de som e imagem que mediam a relação dos realizadores com os sujeitos que filmam, é o aparato

da pós-produção que permite aos realizadores articularem as histórias sensório-narrativas que querem contar. É neste momento que os realizadores se deparam com a relação que estabeleceram durante as filmagens.

Estamos em um trem. Lá fora a paisagem é verde. Algumas pessoas circulam pelos vagões, outras dormem em suas poltronas. Próximo à janela diante do bar, encontramos com os personagens, Carapiru e Bem-Vindo. O trem chega ao destino dos personagens, eles descem, vemos somente uma plataforma exposta ao sol. Uma locução feminina entusiasta, comenta em tom de notícia, a chegada de Carapiru à aldeia Awá-Guajá depois de dez anos vagando sozinho, pela floresta. Com um certo estranhamento, reconhecemos no centro das imagens, com um arco e flechas na mão, cercado por homens Awá-Guajá, o herói do filme muitos anos mais jovem do que no trem que o levou de volta à aldeia. A qualidade da imagem e o tom da narração sugerem que estas são imagens de arquivo de um telejornal.

No momento seguinte encontramos, aliviados, com o personagem de cujas feições estamos acostumados, rindo e tomando banho de rio com seus amigos, comemorando o reencontro com “aqueles que falam a mesma língua”, como comentou a jornalista. Ao cair da noite, em uma festa, que imaginamos ter sido organizada para comemorar a sua chegada, Carapiru não está tão feliz, senta-se distante do grupo e parece estranhar este “novo” lugar, ele está visivelmente incomodado. No entanto, as imagens de arquivo sugerem que este lugar não é uma novidade para ele, não foi hoje que este personagem que nós vemos na tela, incomodado com as pessoas e com o barulho a sua volta, chegou nesta aldeia; a tensão da duplicidade do personagem se mantém. Em seu rosto vemos marcas que indicam que pelo menos dez anos se passaram, enquanto as cores desbotadas e o tom da narrativa da matéria do jornal, sugerem que o reencontro de Carapiru com os Awá-Guajá se deu há anos atrás, no final da década de 1980. Então por que ele está incomodado? Até hoje ele ainda não se acostumou com a aldeia? Por que fica lá se ele estava tão melhor no vilarejo no sertão baiano?

No dia seguinte, Carapiru está em uma sala pequena, um pouco escura, sentado diante de um senhor que digita lentamente, tecla por tecla, um documento em uma máquina de escrever apoiada em uma mesa de madeira escura e um tanto pesada. Atrás dele está um armário de ferro que marcou a decoração das instituições públicas

na década de 1970 no Brasil. Entretanto, quem está sentado diante da máquina de escrever, teclada vagarosamente, é o nosso personagem, trinta anos mais velho; não é o jovem Carapiru que vimos nas imagens de arquivo, impasse que o filme nos coloca. Se o filme fosse uma ficção regular, seria normal estarmos em um cenário montado para representar o passado com uma verossimilhança que não levasse o público ao estranhamento, no entanto, parece ser um documentário, ou pelo menos a reencenação de uma história que aconteceu. Mas este não é o caso.

A complexa construção temporal do filme de Tonacci revela em sua estrutura formal, uma realidade brasileira, as múltiplas temporalidades que vivemos concomitantemente no Brasil. Tonacci, conta uma história linear, mas tece a narrativa a partir de três tempos diversos, as ações que aconteceram no passado, as relações como acontecem no presente da filmagem, diante da câmera documental e, finalmente, uma terceira que desenrola-se durante a projeção do filme, depois da articulação de uma trilha associativa tecida na montagem para nós espectadores, onde a tensão entre o passado e o presente está latente a cada cena.

5

Encoporação, corporeidade, Carapiru e o pós-humano.

O que esses corpos significam para nós, e como eles estão conectados aos nossos corpos, tem sido uma questão fascinante desde a invenção do cinema, mas frequentemente a perturbação que criam são desviadas pelos caminhos da estética, da psicanálise, ou da teoria política. *É importante reclamar essa perturbação se nós não quisermos reduzir filmes a signos, símbolos, e outros*

*sentidos domesticados. Alguns filmes não nos permitem fazer isso*⁷².

(MacDougall, 2006:13-14)

Sentado em uma cadeira, diante de uma câmera de vídeo, no pátio do vilarejo, depois que Carapiru deixa o sertão baiano, um jovem expressa o seu carinho pelo índio e comenta: "Não sei se ele entendia o que eu falava". Quinze anos antes, ele, então criança, ficou amigo de Carapiru. No entanto, a sua relação não passava pela fala. Cada um falava a sua língua, mas entendiam-se por gestos e relacionavam-se nas práticas cotidianas que compartilhavam.

Em outro momento, sentado em frente à televisão, ao lado de Carapiru, no sofá de sua casa, o indigenista Sydney Possuelo acompanha os gestos que Carapiru faz com as mãos numa série de gestos, eleva um pouco o seu tom de voz e pergunta: "Você está me ouvindo? Me entende?" A resposta é um sorriso amigável, porém confuso, seguido de uma série de gestos irônicos que mimetizam o gestual que desenvolveu para se comunicar com aqueles que não falam a sua língua. Estes dois instantes, no vilarejo baiano e em Brasília, revelam a inquietação desses dois personagens sobre a possibilidade de compreensão entre eles e o índio, um questionamento sobre a relação que estabeleceram. Mas também mostram, que independentemente deles compreenderem o que um está falando para o outro, eles compartilharam suas presenças em um mesmo espaço, partilhando práticas situadas em um contexto cultural específico, seja no cotidiano do vilarejo no sertão, seja almoçando e assistindo televisão na casa de Sydney.

Percebemos então que Tonacci escolhe não traduzir o que Carapiru fala no filme para nos colocar na mesma situação em que Sydney e o jovem baiano estiveram, e aproveitar desse instante de *não-saber*, quando deixamos de prestar atenção nos enunciados e passamos a observar outros elementos, gestos, ações. Para alguns, pode

⁷² "What these bodies mean to us, and how they are linked to our own bodies, has been a matter of fascination since the invention of film, but all too often the disturbances they create become sidetracked in the byways of aesthetic, psychoanalytic, and political theory. It is important to reclaim this disturbance if we are not to reduce films to signs, symbols, and other domesticated meanings. Some films do not allow us to do so. (MacDougall, 2006:13-14)

passar a sensação de que para o diretor existe uma impossibilidade de comunicação entre o índio e os brancos. Sensação enfatizada pela repetição da fala: "Índio é uma outra humanidade", entoada por Sydney Possuelo, e repetida duas vezes, em momentos diferentes do filme⁷³. Mas se, como vimos, o contato é uma questão que perpassa todo o filme, o interesse é exatamente entender como se dá a relação entre Carapiru e as pessoas que ele encontra na sua trajetória, que não falam a mesma língua e não partilham os mesmos problemas. A frase acima enuncia que "índio é uma outra humanidade", para comentar o fato de que os índios têm uma concepção de mundo outra. A frase original de Villas-Bôas dizia que o índio tinha uma outra humanidade, não empregava o verbo "ser", como Sydney, mas o verbo "ter". Ou seja, os índios têm uma outra concepção de humano e de humanidade. A consequência desse enunciado no film não leva a uma não-possibilidade de relação, e sim a relações cotidianas e afetivas.

Tonacci observa as relações que estabelecemos que não passam pela fala: "eu não te entendo, você não me entende, mas está tudo bem, o que importa é a intenção", conclui Sydney. O que interessa é quem Carapiru é na tela, os gestos, as relações que trava nesse espaço, não o que ele pensa da experiência que viveu, ou como ele pensa o humano, ou o que pensa sobre estar em um filme. Mas como ele se coloca como personagem de um filme, como se relaciona com os amigos que fez no sertão baiano⁷⁴. As reações que provoca no público. Como já comentamos está potencializado a capacidade de observar, de voltar ao ser, estar no mundo e consigo próprio. Trabalhar com os estados de sensibilidade.

A orquestração dos elementos, das relações e das ações, está centrada em uma concepção de humano, que só existe, percebe, conhece, se relaciona, age, a partir de um corpo.

Na introdução ao livro *Embodiment and Experience*, Thomas J. Csordas (2000 [1994]) qualifica "encorporação", como um campo metodológico indeterminado, definido por experiências perceptivas e formas de presença e engajamento no mundo. Como Csordas, me parece que Andrea Tonacci também toma o fato da nossa "encorporação",

⁷³ Ver a entrevista com Tonacci na Revista do IEB n. 45: 239-260

⁷⁴ Segundo Tonacci um dos motivos que levou Carapiru a aceitar fazer o filme foi a oportunidade de rever essas pessoas. A produção do filme remunerou a sua participação e de toda a aldeia. Como o governo não permite que seja dado dinheiro às populações indígenas, a aldeia se reuniu e fez uma lista do que gostaria como pagamento. Comida, remédios, espingardas, panelas, foram alguns dos itens.

de sermos em um corpo, a nossa situação existencial como seres culturais estar ancorada em um posicionamento “encorporado” particular, situado. O que sugere uma compreensão necessariamente parcial, e uma possibilidade de comunicação imperfeita, uma vez que os posicionamentos são não equivalentes. O filme nos convida a um foco discreto para a percepção, para a prática, para os processos, uma vez que, como coloca Csordas, nossos corpos não são sempre objetos para nós, são o espaço para os processos perceptivos, que podem acabar em objetificações. Evocar, ao invés de representar, a presença sensorial e o engajamento informados temporal e historicamente. Falar de existência e experiência vivida, condicional.

O antropólogo David MacDougall também está interessado em pensar sobre a experiência de estar no mundo em um corpo culturalmente situado. Com essa preocupação comenta que o aspecto visual oferece um caminho para os outros sentidos e, portanto, possibilita acessarmos experiências perceptivas e formas de presença e engajamento no mundo. Ele escreve:

Para o antropólogo visual, as respostas são frequentemente encontradas em um viés performático ao invés de expositório ou exegético. Os melhores filmes tocam nas experiências nos limites externos da análise verbal, envolvendo um material que Gilles Deleuze chamou “não-linguagem-material” – “um material não formado linguisticamente mesmo que não seja amorfo e que é formado de maneira semiótica, estética e pragmática.” No coração de uma certa impaciência com a antropologia visual pode estar concepções equivocadas sobre o cinema e pelo hábito da escrita antropológica e teoria semiótica sobre cinema – um desejo de vestir as imagens com propriedades da linguagem ao invés de reconhecer nelas as propriedades materiais acessíveis à consciência. Imagens visíveis, como Deleuze argumenta, não são equivalentes a afirmações; antes de serem transformadas pela linguagem, elas devem ser aceitas materialmente⁷⁵.”(MacDougall, 2006: 259)

⁷⁵ “For the visual anthropologist, the answers are often found in a **performative approach** rather than a expository or exegetical one. The best films touch **on experiences at the outer limits of verbal analysis**, involving material that Gilles Deleuze has called “non-language-material” – “a material not formed linguistically even though it is not amorphous and is formed semiotically, aesthetically and pragmatically.” At the heart of a certain impatience with visual anthropology, may lie misconceptions about film that have speed over from the habits of anthropological writing and semiotic film theory – a desire to clothe images with the properties of language rather than recognizing in them the more **material properties accessible to**

MacDougall ainda cria o conceito *decorporealidade*. A imagem *corporeal* está preocupada em tocar nos limites externos da linguagem verbal, interessada na qualidade estética do estar no mundo em um corpo. Condição existencial do ser humano. Encontramos aqui um caminho já pensado para acessarmos uma camada do filme *Serras da Desordem*.

O cineasta registrou as relações que as pessoas mantiveram diante da câmera, no momento da filmagem nos anos de 2002 e 2003. Quando Sydney pergunta para Carapiru se este o compreende, ele pergunta quinze anos depois do primeiro encontro que teve com o índio, durante as filmagens. Se acompanhamos a narrativa linear do filme, eles acabaram de se conhecer. Carapiru está na casa dele em Brasília, há poucos dias, até identificarem a qual grupo indígena pertence. A dificuldade em reconhecê-lo está pautada exatamente no fato de que nenhum especialista conseguiu identificar que língua ele fala, portanto não é estranho que Sydney não se sinta compreendido por ele. No tempo da filmagem, Carapiru está na casa de Sydney para reencenar um acontecimento do passado, já sabe que Carapiru é um Awá-Guajá, mas a forma como o cineasta orchestra a cena potencializa os conflitos do encontro que se dá na frente da câmera.

Carapiru e Sydney se conhecem há quinze anos. Sydney quer saber se Carapiru entende o que diz, diante da câmera, quando Carapiru entende um pouco (bem pouco) o português, mas já domina todo um gestual para comunicar-se com os brancos. A dificuldade de compreenderem-se não é somente uma questão de não falarem a mesma língua. A câmera registra dois homens sentados em um sofá num apartamento em Brasília, diante de uma televisão ligada, logo depois do almoço. Vemos claramente que são corpos que estão situados em um posicionamento cultural distante um do outro. Existe um desconforto da parte de Sydney por não conseguirem se comunicar verbalmente, Carapiru gesticula de forma carinhosa.

Jane Russel comenta:

consciousness. Visible images, as Deleuze stresses, are not equivalent to utterances; before they can be transformed by language, they must be accepted materially in themselves." (MacDougall, 2006: 259)

O corpo é algo que pode ser separado da imagem como algo que a precedia e a excede.

(Russell, 2000:58)

Carapiru não é plenamente personagem. O seu corpo com feições indígenas é uma presença não necessariamente vinculada ao personagem que vive no filme. É um índio Awá-Guajá, que viveu, há quinze anos, a história que o filme narra, precede à história do filme. Se no segmento anterior argumentamos que Carapiru é um ator, aqui, queremos enfatizar que a sua presença corpórea, escapa, excede, ao personagem que interpreta. Esse deslocamento entre o homem e o personagem é desejado, apesar de todo o trabalho que Tonacci faz para que Carapiru cumpra as demandas do personagem que ele concebeu. A estratégia da *mise en scène* está ancorada na memória afetiva de Carapiru, e nas reações às situações que ele vive durante a filmagem. Segundo Tonacci, o não-ator não entendeu o que significa a representação no cinema, portanto, o diretor criou situações para instigar as respostas emocionais, para compor a personagem e narrar a história do filme.

Com a câmera rodando, Tonacci coloca Carapiru frente a frente com pessoas que ele não via há quinze anos, acorda-o de madrugada para ir a uma festa, organiza eventos para provocar sentimentos específicos, faz com que ele tenha que lidar com a burocracia estatal necessária para ser personagem do filme e com o aparato técnico-estético do cinema. As imagens registradas no passado confrontam o seu corpo envelhecido, e produzem um deslocamento temporal que faz com que um episódio do passado e o presente dialoguem constantemente, constituindo uma composição temporal elaborada, que perpassa toda a narrativa do filme e que permite que sua presença corpórea exceda à narrativa do filme. Carapiru não se deixa levar completamente pelas circunstâncias que a *mise en scène* propõe para ele, a sua presença escapa à personagem. Como escreve Ismail Xavier:

Carapiru é o [ator Paulo César] Pereio [o personagem à deriva de "Bang Bang"]g, às avessas - permanece uma pessoa que está representando e não está. É ator e não é.

Xavier lembra que no passado Andrea Tonacci já trabalhara com uma estratégia semelhante no celebre *Bang Bang* (1971), no qual o ator encenava performances que enfatizavam a atuação. Aqui, Carapiru é uma presença *corporeal*, como coloca David MacDougall, que não está atuando, ele está ancorado em um corpo que carrega em si uma série de significados e simbolismos para nós.

Não realizamos estudos de recepção do filme⁷⁶, e portanto corremos o risco de sermos redundantes aqui, mas quando vemos o corpo de um índio, e aqui nos posicionamos junto com os interlocutores desta pesquisa, associações simbólicas acontecem de acordo com o nosso posicionamento. A primeira delas é do “nobre selvagem”, um ser humano mais puro, grande conhecedor dos movimentos da natureza, anterior ao artifício. Associado à esta, a representação do Humano, que Tonacci mesmo comenta; Carapiru se autodenomina Awá, humano, se escolhermos ficar com uma tradução simplista⁷⁷. Não devemos esquecer aqueles para quem um índio remete ao primitivo. Se pensarmos no contexto político do Brasil, no começo do século XXI, no qual estão em jogo disputas de terras entre os índios e fazendeiros de monoculturas e gado, os interlocutores dessa pesquisa em sua vasta maioria se alinham aos índios, apoiando a demarcação de terra indígena, como também se posicionando contra a construção de Belo Monte e conta a destruição do Parque do Xingu.

Como vemos, é um corpo que carrega uma série de questões, e Andrea Tonacci sabe disso, ele conta com esses significados para construir esse personagem na sala de montagem quando povoa a história com aproximações inusitadas. O corpo aparece como o veículo ameaçado no filme.

⁷⁶ Gostaria de realizar um estudo de recepção do filme, Andrea Tonacci e Cristina Amaral estiveram em um número imenso de sessões do filme para debater com o público por todo o Brasil e fora. Registraram em vídeo todos os debates. Portanto existe um material valioso para ser estudado. Há alguns anos, diante da impossibilidade financeira de fazer uma projeção do filme, em tela grande para os Awá-Guajá, Tonacci deu alguns dvds do filme para serem distribuídos para comunidades indígenas na Amazônia, inclusive na aldeia de Carapiru. Cópias também foram distribuídas na rede pública de ensino.

⁷⁷ Em uma conversa com Uirá Garcia, antropólogo que vem estudando os Awá-Guajá há alguns anos, como já comentei antes, ficou claro que Awá não é um termo que acolhe toda a humanidade, como humano. Acolhe aqueles que cantam como nós, que caçam como nós, pessoas com as quais nos relacionamos em um mesmo espaço dado. Para os que se interessarem em saber mais Garcia dedica um capítulo de seu doutorado, defendido pela FFLCH USP, para descrever a utilização desse termo.

Diferente do filme *Cidade de Deus*, aqui, a presença dos não-atores não legitima o realismo, o verossímil. Busca sim, sempre que possível, deslegitimar este mecanismo que se instaurou no cinema nacional recentemente, onde a presença dos corpos daqueles que vivem no mesmo contexto, ou viveram situações semelhantes às representadas pelo filme, sugere que as ações dos personagens que encenam, representam suas disposições, seus dramas, suas emoções. Aqui provoca um estranhamento. A presença de Carapiru, representando o herói silencioso, chega mesmo a impossibilitar o desenvolvimento da narrativa linear do filme, questiona as emoções atribuídas ao personagem de Tonacci. É somente com um trabalho elaborado na sala de montagem que Tonacci e Cristina Amaral conseguem constituir esse personagem que escapa de si mesmo.

A sua presença *corporeal* provoca os espectadores, os coloca em um instante de *não-saber*, provoca questionamentos, estabelece um espaço intermediário, onde eles acompanham a história, mas não sabem exatamente o que está acontecendo com Carapiru, ou mesmo com a narrativa. É documentário? É ficção? Há quanto tempo o diretor está filmando? Desde 1988, quando o índio foi encontrado no sertão? A presença de Carapiru na tela, pessoa que viveu essa história anos antes, faz com que a história que nos contam seja documental? Ou ele é somente um ator? Será que ao assistir o filme eu conheço Carapiru, índio Awá-Guajá? Mesmo sem partilhar os mesmos problemas, podemos nos relacionar? Será que, nas nossas vidas cotidianas, nós não compartilhamos alguns problemas em comum? Ademais, Tonacci e as pessoas da equipe de filmagem também não entendiam Carapiru, e o tradutor, filho de Carapiru – Tiramukon, que mediava a relação verbal entre os dois –, não traduzia exatamente o que Tonacci perguntava nem o que Carapiru respondia, como Tonacci descobriu nas últimas duas semanas de filmagem.

Se as intenções e as emoções são de Tonacci, o corpo é de Carapiru. E o corpo do índio provoca. Como coloca MacDougall na citação que abre esse segmento, devemos reclamar a perturbação que esse corpo provoca nos espectadores do filme. Carapiru é uma presença. A forma como Tonacci filmou não permite que nós nos preocupemos somente com o personagem Carapiru, a figura do homem está sempre presente, com sua presença contundente, que não é reduzida, representada nem encapsulada pelo personagem do filme de Tonacci. A relação é corpórea, a relação se dá na aparência, na sua presença.

Em uma etnografia recente, Jenifer Deger (2006), acompanha a produção de um filme aborígine na Austrália no qual foram filmados lugares sagrados. A antropóloga, baseada nos escritos de Michael Taussig, citados anteriormente, descreve a ação da câmera ao conectar o espectador com os espaços sagrados pela tela da televisão.

A interação entre a paisagem e o espectador, facilitado pela câmera, produz uma conexão. A tecnologia tem [...] uma função crucial do ritual ao facilitar mimeticamente o que Von Sturmer (1987:72) argumenta é o ponto da performance ritual, quer dizer, a “obliteração” da distância entre sujeito e a paisagem sagrada (country/sacra). A câmera agindo como um conduíte “transparente” para a paisagem, conecta os espectadores à paisagem pela tela, produzindo os efeitos materiais, “encorporados”, das conexões miméticas descritas por Taussig (1993:21). (...) A conjunção entrecruzada do olho e a paisagem possibilitada pela câmera cria uma onda mimética que liga visceralmente o espectador com a paisagem em uma conexão palpável e sensual entre quem percebe e quem é percebido. A Paisagem entra no corpo dos espectadores pelos olhos e pelos ouvidos; desbloqueando os sentidos, os reconectando com a cultura⁷⁸.

(Deger, 2006:180)

Tonacci nos coloca diante de Carapiru e da sua história. Nos conectando com o índio, e sobretudo com o homem que passou dez anos vagando solitário pela floresta amazônica, com o humano, com aspectos do humano. Nos possibilita estabelecer uma relação com Carapiru, uma pessoa que está distante de nós, mas cuja distância é obliterada pelo aparato cinemático, partilhamos a sua presença e a sua história. É este princípio que potencializa a organização dos elementos na cosmologia do filme, no

⁷⁸ “The interaction between country and viewer facilitated by the camera produces a connection. Technology performs a crucial function of ritual by mimetically facilitating what Von Sturmer (1987:72) argues is the point of ritual performance, namely, the “obliteration” of distance between subject and country/sacra. The camera, acting as a “transparent” conduit for country, connects the viewer to country via screen, thereby producing the embodied, material effects of mimetic connections as described by Taussig (1993:21) (...). The chiasmic conjunction of eye and country enabled by the camera create a mimetic surge that viscerally links the viewer with country in a palpable sensuous connection between perceiver and perceived. Country thereby enters the viewers’ bodies through eyes and ears: unblocking their senses, reconnecting them to Culture.” (Deger, 2006:180)

mesmo sentido que coloca Deger, nos conecta visceralmente com o índio e reconecta com a possibilidade de uma humanidade em comum e até mesmo com uma luta em comum como veremos.

Carapiru compartilha uma boa convivência em todas as situações, mesmo quando parece estar mal humorado. Não há um empenho da parte do personagem de ser um agente de mudanças, mas ele é. A sua presença requer toda uma reestruturação da parte das pessoas que estão ao seu lado, mesmo dos Awá-Guajá, como também de nós, espectadores. Ancorado na experiência a partir de um corpo.

Tonacci comenta com entusiasmo o conhecimento *encorporado* dos Awás quando os convida para passar alguns dias na floresta para filmar a vida nômade que Carapiru levava antes do massacre do seu núcleo familiar. A vida na aldeia acarretou em uma mudança profunda em suas práticas e em suas relações, mas uma vez dentro da floresta as redes se reorganizam. O diretor observou uma diferença profunda nas relações com as crianças, animais, objetos, núcleos familiares, uma vez na floresta. Segundo ele a sequência do nomadismo que inicia o filme não foi dirigida, ele simplesmente propôs que fossem para a floresta para que pudessem filmar e logo todo o grupo se estruturou de outra forma. Observar esse conhecimento situado a partir de um corpo interessa ao diretor.

O filme nos lembra que estamos diante de um homem que passou dez anos só, perambulando pela floresta amazônica. A ausência do nomadismo solitário de Carapiru no filme faz com que essa experiência ecoe em vários momentos. Tonacci repete algo que disse em uma entrevista:

Carapiru é uma pessoa especial, e digo isso independentemente de eu ter tido esse relacionamento mais próximo com ele. Ele é uma pessoa diferente do resto do grupo. Eu não sei se foi esse período de tempo sozinho, 10 anos assim, descendo dois mil quilômetros. Ele podia ter cruzado com outros grupos, outras fazendas, ele não ficou em nenhum outro lugar. (...) É um ser humano muito lindo o Carapiru, as pessoas adoravam que ele estivesse de volta por lá.

(Tonacci em entrevista à Revista do IEB, 2007:259).

O pós-humano não significa realmente o fim da humanidade. Em vez disso, assinala o fim de uma determinada concepção do humano, uma concepção que, na melhor das hipóteses, talvez tenha se aplicado àquela fração da humanidade que teve riqueza, poder e tempo para conceituar a si própria como seres autônomos que exerciam sua vontade através da ação individual e da escolha. O que é letal não é o pós-humano enquanto tal mas o enxerto do pós-humano numa visão humanista liberal do *self*.

(N. Katherine Hayles *apud* Garcia dos Santos (2003:281))

Esses *cyborgs* são as pessoas que se recusam a desaparecer como planejado, não importa quantas vezes os comentaristas “Ocidentais” expressam a triste morte de outro primitivo, outro grupo orgânico exaurido pela tecnologia “Ocidental”, pela escrita. Esses *cyborgs* na vida real estão ativamente reescrevendo os textos de seus corpos e sociedades. Sobrevivência é o que está em risco nesse jogo de leituras⁷⁹.

(Ibid.:177)

Carapiru e Sydney Possuelo viajam, no presente das filmagens, 2004, por uma região ocupada, quilômetros e quilômetros de cercas de arame farpado ladeiam a estrada. Passamos alguns minutos em uma sequência de imagens nas quais assistimos Carapiru dentro do carro com a estrada ao fundo, a poeira levanta e se

⁷⁹ These cyborgs are the people who refuse to disappear on cue, no matter how many times a 'Western' commentator remarks on the sad passing of another primitive, another organic group done in by 'Western' technology, by writing. These real-life cyborgs are actively rewriting the texts of their bodies and societies. Survival is the stakes in this play of readings."(ibid.:177)

estivermos atentos vemos tanques manobrando em uma paisagem desértica, imagens do desmatamento da Amazônia, do cerrado e do fogo tomando a beira da estrada também povoam e viagem. Chega o pôr do sol, o cair da noite e as luzes de Brasília.

A chegada à Brasília é narrada a partir de imagens de arquivo de matérias para a televisão que foram feitas sobre Carapiru. Ele aparece mais jovem, conversando com linguistas e indigenistas que tentam descobrir a sua identidade. A matéria enuncia: “Dócil, passa a maior parte do tempo sorrindo. Fala um tupi arcaico...”

Uma vez na casa de Sydney Possuelo, sequência que comentamos no segmento anterior, Carapiru senta-se em frente à televisão depois do almoço e enquanto descansa é apresentado para uma série de imagens de arquivo inseridas eletronicamente na televisão de Sydney. Um grupo de índios Kaiapós reivindicam diante o governo brasileiro, um avião estacionado em uma pista de pouso explode, grupos indígenas invadem a FUNAI; outro grupo realiza um ritual. Carapiru é confrontado com as imagens da construção de uma ferrovia, provavelmente a ferrovia que passa pelo território Awá no Norte do Maranhão. Ainda assiste a crianças de diferentes etnias, brancas, negras, sendo treinadas pelo exército, empunhando armas nas mãos, executando uma série de exercícios. Uma bomba atômica explode. Carapiru se mantém inerte, não reage às imagens. Aqui atua claramente a tríade construída durante a montagem, Carapiru o personagem que assiste a essas imagens, Avá, que quer descansar depois do almoço e o homem que uma vez fora da floresta é posto diante de um meio de comunicação veloz e passa a integrar uma série de questões que não lhes dizia respeito até aquele momento.

Como já apontamos, ao longo da narrativa Andrea Tonacci coloca Carapiru em situações que de alguma forma fazem referência às grandes revoluções tecnológicas que marcaram o sistema capitalista de relações. No encontro com o trem, junção do ferro com a energia a vapor que marcou a Primeira Revolução Industrial, acontece uma aceleração, realizada na pós-produção, do movimento do trem na imagem, como também da narrativa que passa a articular acontecimentos paralelos e dar saltos sem continuidade. Acontece uma quebra na estruturação dos elementos no filme. Durante a viagem à Brasília e diante da televisão a aproximação de temporalidades e espacialidades é radicalizada, chegamos à Segunda Revolução Industrial quando acontece o desenvolvimento das tecnologias da associação ferro e energia a vapor e a

novidade da circulação de informação devido ao surgimento de imprensas mecanizadas que possibilitaram acelerar a produção e distribuição de textos e depois de imagens, ou seja, a circulação de informação. Se no começo do filme Carapiru se ocupava do cotidiano nômade de seu núcleo familiar, agora acontecimentos em lugares distantes passaram a povoar o seu cotidiano. Não é acaso que sua chegada à Brasília seja narrada a partir de imagens produzidas pelos meios de comunicação de massa.

Vale apontarmos para as transformações que aconteceram nas terras de perambulação dos Awá. Acredita-se que ainda existam entre sessenta e cem Awá-Guajás que ainda não foram contatados. O seu território de perambulação fica nas terras indígenas Alto Turiaçu, Awá, Caru e Araribóia. No período da seca, mesmo as famílias que estão assentadas nas aldeias, chegam a passar até um mês na mata caçando e coletando. Foi o último grupo indígena a ter suas terras demarcadas na região, o que só aconteceu no ano de 2003, depois de duzentos anos de conflitos com fazendeiros, posseiros, madeireiros e inúmeras disputas judiciais. A grande opositora da demarcação das terras Awá foi a Agropecuária Alto Turiassu Ltda., que instalou-se nas terras indígenas em 1982, segundo contam, com a autorização da FUNAI. Junto com outras duzentos e quarenta propriedades particulares que ocuparam as terras Awá desde 1950, em ondas que acompanharam os projetos desenvolvimentistas na região – abertura das BR-316 e 222, construção da ferrovia Carajás, implantação de siderúrgicas de ferro gusa movidas a carvão vegetal – cujos proprietários, organizados, impediam a demarcação das terras no Judiciário. Para a construção da ferrovia Carajás, o governo brasileiro recebeu um empréstimo de novecentos milhões de dólares do Banco Mundial e da Comunidade Europeia, sob a condição de demarcar todas as terras indígenas que circundavam a região. Mas foi somente com a mobilização política de organizações internacionais não-governamentais – entre elas a Survival International e o Instituto Ekos, que se organizou a campanha "Esse povo quer viver", que visava salvar "um dos últimos povos nômades do Brasil – que o presidente Luiz Inácio da Silva assinou um decreto reconhecendo os cento e dezoito mil hectares de terra reivindicados pelos Awá-Guajá (dos duzentos e setenta e seis mil hectares reconhecidos como sua área de perambulação)⁸⁰.

⁸⁰ As informações citadas aqui foram coletadas de diversos artigos, sites, etc. No entanto, a grande maioria está citada no site do Instituto Socioambiental (ISA).

Destas terras, trinta e sete mil e novecentos e setenta hectares foram desmatados para a produção de carvão vegetal ou para dar espaço à criação de gado, ou para o plantio de monoculturas. Como está explícito, as questões com as quais Carapiru é confrontado no filme não são meramente simbólicas, as carvoarias, os trilhos, o trem, entre tantos outros elementos que povoam o filme, povoam também as terras de perambulação dos Awá.

Ao longo da história, houve relatos de contato com grupos Awá-Guajás, mas o primeiro contato oficial deu-se em 1973, cinco anos antes do encontro do grupo de Carapiru com os fazendeiros. Já naquela época, "[a] maioria era sobrevivente de massacres executados por fazendeiros e madeireiros. Muitos perderam parentes próximos ou foram separados de suas famílias" (fala de Barbieri, que coordenou o Conselho Indigenista Missionário maranhense). Segundo as informações que coletamos, os Awás foram agricultores, adotaram o nomadismo por causa dos conflitos constantes com outros grupos indígenas e para evitar o contato com os brancos. Hoje os povos indígenas da região, Guajajara, Awá-Guajá, Krikati e Gavião compuseram o movimento da Aldeia Maraçanduba para reivindicar melhorias para a condição precária em que encontram-se, sem remédios para cuidar dos mais novos, sofrendo ataques constantes dos fazendeiros da região, sem ter como protegerem-se. Situação análoga a diversos grupos indígenas no país.

No *Serras da Desordem* (2006) assistimos uma história que não conhecemos, mas que se repete e repete; uma parte da história do Brasil.

O diretor articula, associa o índio nômade com as tecnologias produzidas pela associação do capital com a tecnociência, como acontece efetivamente nas terras que perambulam. No entanto existe no filme uma ênfase especial de associação à tecnologia de guerra. Diante da tela da televisão Carapiru assiste a imagens canônicas de conflitos no mundo ocidental, ainda associadas às imagens contundentes das crianças sendo treinadas para a guerra. Como já comentei, segundo Andrea Tonacci, foi a inserção da imagem eletrônica do avião de guerra na cena final do filme, sobre a qual nos debruçamos no começo deste capítulo, que "chamou" estas outras imagens.

Tonacci também coloca Carapiru diante das tecnologias de captação e reprodução de imagens, além da aproximação possibilitada pela montagem cinematográfica. Em um minuto estamos em uma estrada no cerrado brasileiro, corta, e

vemos tanques de guerra manobrando em um clima desértico, corta, e vemos Carapiru no carro ao pôr-do-sol. Diante destas articulações orquestradas no filme pode-se ficar com a impressão que o diretor coloca aqui os humanos necessariamente em conflito com as máquinas, com a tecnologia. Ainda em Brasília, Carapiru é confrontado com o som da cidade aumentado e potencializado por uma trilha sonora dissonante que cria uma sensação de conflito. O desconforto passa a reger as experiências de Carapiru no filme. E o próprio Tonacci repete que ele é mais um branco, chegando com a sua tecnologia para povoar o território indígena. Ele mantém esta tensão presente no seu discurso e no filme.

No entanto, a forma como os elementos que integram a narrativa se articulam na montagem nos deixa a sensação que a intenção era problematizar a associação do índio Awá, para quem a tecnologia chega de forma bastante violenta, lembrando que para os índios as máquinas são ações dos brancos. E, no limite, questionar as associações do humano em confronto com a tecnologia associada ao capital, sendo as tecnologias de guerra uma face dessa associação. Aqui está potencializada a violência que essas associações estão produzindo. A tecnologia, que não foi construída pela cultura do índio, passa a ocupar os espaços que Carapiru perambulava, acelerando os movimentos, a narrativa, os passos do índio. Quando a imagem de Carapiru aparece paralelamente ao "sambinha da modernização conservadora", durante os dez anos que passou sozinho, ele está correndo por entre cercas de arame farpado, um movimento que não assemelha-se à perambulação nômade, como vimos no início do filme, mas à perambulação acelerada. Não existe mais tempo para o descanso que possibilita a vida nômade.

Paralelamente, em *Serras da Desordem* a experiência nômade é retratada repetidas vezes não pelo movimento de perambulação, mas pelo descanso. O dia do grupo indígena que inicia o filme foi filmado obedecendo à narrativa clássica, câmeras foram situadas em torno de cada ação, seguiram linearmente os acontecimentos daquele dia, estabelecendo a sensação de harmonia do grupo com aquele espaço, uma relação pautada pela continuidade, pela relacionalidade e pela intensidade de suas presenças na tela. Não há distinção entre homem e animal, natureza e cultura. O grupo aparece para nós em sua beleza e agilidade, corpos fortes e saudáveis. São nômades, vivem perambulando pela mata, descansando sempre que é necessário e/ou possível.

Das leituras sobre nomadismo guardo fortemente a impressão deixada por Helène Clastres (1978) em seu livro *Terra Sem Mal*, sobre a necessidade de um acampamento, mesmo que provisório, para a viabilidade da vida nômade. Sem descansar, a perambulação leva à exaustão e beira o suicídio. Alguns elementos que estruturam o encadeamento das ações no filme se repetem: um grupo indígena caminha pela floresta, quando encontram um riacho param, cortam algumas palmeiras, amarram suas redes nas árvores, acendem um fogo, banham-se nas águas do riacho, comem, permanecem juntos. As crianças brincam com as parcas e com os macacos ou tentam aprender as práticas dos mais velhos. Param para descansar, banhar-se e comer. As ações repetem-se como na primeira cena do filme, como Carapiru, os integrantes do grupo, escolhem um lugar para descansar, cortam as folhas de palmeira e as assentam no chão para acolher o seu sono, acendem um fogo, banham-se, comem, deitam-se. Palmeiras, fogo, redes, água, animais, o grupo, o núcleo familiar.

A ausência de imagens da perambulação de Carapiru durante os anos de seu nomadismo solitário pelas serras centrais do Brasil, ausência dos lugares por onde passou, dos possíveis encontros que teve, das caçadas, das suas práticas cotidianas, dos longos momentos de pausa e descanso, instiga o imaginário e produz não um sentimento de ausência, mas de não-aparência. Sensação que potencializa o vislumbrar da possibilidade de vivenciar uma liberdade nômade, de traçar uma trajetória paralela ao movimento hegemônico, desenvolvimentista, criado e concebido aos moldes do capitalismo. A possibilidade do nomadismo mantém-se latente, presente ao longo do filme. Até que Andrea Tonacci aparece dirigindo a única sequência, a primeira do filme em que Carapiru aparece sozinho na mata, acendendo uma fogueira e preparando um lugar para descansar. O nosso único vislumbre deste nomadismo solitário acontece sob a direção do diretor – homem branco, ocidental.

Como apresentamos na Introdução deste trabalho, em algumas conversas com Andrea Tonacci ficou evidente que ele está atento a questões referentes ao desenvolvimento do humano hoje. Atento às associações dos humanos com as máquinas e com o que está por vir, e não interessado somente em como a violência das associações tecnologia-capital chegam até o índio. Como ele disse:

A tecnologia é isso, independente de se tratar do cinema ou não. A tecnologia é um dos instrumentos do homem para dominar, no fundo, talvez a si próprio, não sei direito. E boto um avião, um jato em cima para dizer: “Olha, e não é só você que está ameaçado, hoje, porque eu vivo embaixo do medo”. Então não somos diferentes um do outro nem nisso⁸¹.

O filme fala exatamente da perda da liberdade do nomadismo. Mas sugere que esta é uma construção orquestrada pelo diretor, que deixa os seus rastros e não coloca esta sensação de perda de liberdade sendo uma sensação de Carapiru. Ele não sabe como Carapiru se sente hoje e não acredita que tenha conhecimento para entender seus sentimentos. Esta sensação é construída no filme pela orquestração de situações que nos levam a esta conclusão. Carapiru, personagem, está ameaçado, mas Carapiru, Awá, índio, vê a tecnologia como ação dos brancos, não se coloca a questão da autonomia das máquinas, da possibilidade de dominação dos humanos por elas. Para os índios as máquinas estão claramente situadas, ancoradas na cultura dos brancos.

Talvez a trajetória do filme seja uma trajetória que tem um desfecho na perda de mobilidade, ou uma mobilidade restrita como a de Carapiru. Que se restringiu ainda mais depois das filmagens, pois o índio foi atropelado em Brasília e a FUNAI não autorizou que ele saísse novamente da aldeia Awá-Guajá para continuar as filmagens. Tonacci teve que adaptar o seu roteiro e filmar a última parte na aldeia de Carapiru.

Assim, vemos que a própria realização do filme está incluída neste processo cultural predador que Tonacci comentou em uma de nossas conversas; explicitado de forma simbólica na sequência final do filme – quando Carapiru encontra Tonacci e a sua equipe na floresta –, e de forma concreta na restrição de não deixar a aldeia imposta pela FUNAI a Carapiru. E também na impossibilidade de compartilhar com Carapiru os prêmios e a visibilidade ganhos pelo diretor. E Tonacci sabe que está inserido em uma relação que é desigual, mas não desiste dela.

De alguma forma, a floresta, com suas temporalidades concomitantes, ainda constitui um espaço de liberdade, se contarmos com todas as condições materiais de sobrevivência na floresta. No entanto, não podemos esquecer que no imaginário a floresta amazônica ainda constitui um *espaço liso*, o que nos permite pensar uma outra

⁸¹Conversa na casa de Andrea Tonacci registrada em 2009.

trajetória, seguir caminhos inusitados. No entanto, o momento de maior liberdade do filme é o momento em que Carapiru escolhe um vilarejo do sertão baiano para retomar um contato com outros homens. Mas a burocracia estatal não permite que ele siga o seu próprio caminho, ele é tirado do vilarejo, levado para Brasília e depois alocado em uma aldeia pela FUNAI, instituição que simplesmente não existia quando ele partiu. Nesse caminho ele se depara com uma concomitância de movimentos que aceleram as relações, com a burocracia estatal que lhe diz onde pode estar, por onde pode circular, com o progresso predador na região de perambulação dos Awá, com o poder militar que historicamente vem se associando aos fazendeiros e aos grandes empreendimentos na Amazônia contra os índios. E Andrea Tonacci nos diz que nós também vivemos sob essas restrições, sob essas ameaças. Talvez sintamos menos, por uma sensação de liberdade que a sociedade do consumo nos permite, mas o diretor responde dizendo “E boto um avião, um jato em cima para dizer: ‘Olha, e não é só você que está ameaçado, hoje, porque eu vivo embaixo do medo’. Então não somos diferentes um do outro nem nisso”.

No capítulo final do seu livro *Politizar as Novas Tecnologias. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética* (2003), “Tecnologia e Seleção”, Laymert Garcia dos Santos passa por quatro variações sobre o tema do futuro do humano, em associação com as máquinas. Ele parte da perspectiva do desaparecimento do humano pela potencialização da inteligência artificial, segue pela perspectiva que nos transformamos em *cyborgs* e pós-humanos, chegando à perspectiva da condição trans-humana. Vale nos determos aqui, uma vez que o filme *Serras da Desordem* como procuramos mostrar, também está preocupado em pensar sobre o futuro do humano.

A primeira variação, formulada pelo *hacker* Bill Joy, argumenta que as máquinas já superaram a capacidade de processamento e armazenamento de informação do humano e que em 2030 provavelmente teremos máquinas com capacidade de autorreplicação, que passariam a competir com os humanos, acarretando no fim do processo evolutivo do humano. Segundo Garcia dos Santos, nesta perspectiva, a aniquilação do humano é vista como parte da evolução.

A segunda variação argumenta que todos viramos *cyborgs*. O *cyborg* é um personagem descrito por Donna Haraway para pensar sobre as associações do humano – com um interesse particular no corpo feminino marginal – com as máquinas,

objetos técnicos, tecnológicos que aparecem em um determinado momento do capitalismo avançado. Vale lermos a longa citação do comentário de Laymert Garcia dos Santos sobre o célebre texto, uma vez que as variações seguintes têm os comentários e as colocações de Donna Haraway como pressuposto:

Fica claro, assim, que o *cyborg* originalmente é uma invenção tecnocientífica concebida para funcionar num ambiente e numa situação específicos. Entretanto, já em 1985, quando Donna Haraway, em seu célebre *Manifesto*, o insere no contexto de uma cultura pós-moderna e de um capitalismo global nutrido pela tecnociência, o conceito vai sofrer um deslocamento importante – o *cyborg* continua sendo um híbrido de máquina e organismo, mas agora nós, como habitantes de uma “pólis tecnológica”, “somos *cyborgs*”. Como justificar tal generalização? Haraway identifica três rupturas cruciais de fronteiras que autorizam o que ela denomina “uma análise política ficcional”: a transgressão da fronteira entre o humano e o animal; a quebra da distinção entre organismo humano e máquina; o apagamento dos limites entre o físico e o não físico. Tais rupturas que desconstroem os contornos do homem e põem em xeque suas referências, abrem caminho à hibridação. Mas por outro lado, a essa premissa fundada no desenvolvimento tecnocientífico e em seus efeitos sócio-técnicos, Haraway acrescenta uma preocupação de ordem sócio-política: o problema não é só que a tecnociência está transformando o homem em *cyborg*; além disso, a transformação obedece a um projeto inédito de dominação. Nesse sentido, o *Manifesto* busca nos conscientizar – a nós, mas sobretudo às mulheres e às feministas – de que não basta reconhecer o que fizeram conosco: a nossa desconstrução e reprogramação; é preciso, ainda, buscar em nossa nova condição uma saída não planejada, é preciso nos transformarmos em *cyborgs* de oposição ao que Haraway denomina “informática da dominação”.

(Garcia dos Santos, 2003:276,277)

Na perspectiva de Haraway, a tradução do mundo e dos seres vivos em informação é sem volta. A aliança da tecnociência com o capital global nos tornou *cyborgs*, pôs fim ao humanismo moderno, instaurou um novo referencial e com ele um novo tipo de dominação fundada no C3i, que as

mulheres agora precisam compreender e contra o qual precisam lutar. Por isso mesmo, no entender de Haraway, as narrativas feministas cyborg têm como tarefa recodificar a comunicação e a inteligência para subverter os comando e os controles.

(Garcia dos Santos, 2003:278)

A terceira variação, a perspectiva do pós-humano, versa sobre o fim de uma certa concepção de humano, não o fim da humanidade. Diante da virada cibernética, onde as fronteiras entre o físico e o não físico, do corpo humano e da informação foram explodidas, Katherine Hayles pergunta que tipo de pós-humanos seremos. Ela está interessada em entender a transformação da subjetividade que acontece junto com esses processos, na criação de um novo ponto de vista sobre o humano; e nota que as associações da tecnociência com o capital global constroem um conceito de pós-humanidade baseado em uma visão humanista liberal do *self*. Ela está interessada na transformação da subjetividade que essa construção implica, como também em apontar para outros significados possíveis do pós-humano.

A quarta variação do trans-humano parte das perguntas de Nietzsche sobre o além-do-homem, para chegar no livro *Viroid Life*, de Keith Ansell Pearson, e sua leitura de Gilles Deleuze. Se num momento da história vivemos a centralidade de Deus, que nos levou à centralidade do humano, o que acontecerá quando o humano deixar de ser o centro, processo que estamos vivendo agora. A partir desta perspectiva, “o complexo organismo humano é o palco de uma luta constante para se construir e para se tornar”(Garcia dos Santos, 2003; baseando-se em Nietzsche). As potencialidades do humano ainda não se esgotaram, a sua evolução acontece ao ser exposto a tudo que pode afetá-lo, uma vez que é afetado por muitas coisas. A proposta então é se atentar para o que ainda está por vir.

Garcia dos Santos mapeia variações da preocupação com o humano diante de uma mesma rede de associações. Não nos detemos nos detalhes de cada uma, sugiro aos interessados voltarem ao texto de Garcia dos Santos (2003), nos interessa aqui

revelar que essas reflexões e toda a complexidade que acolhem estão contempladas em *Serras da Desordem*, povoando a narrativa da trajetória de Carapiru.

Senão vejamos, como na primeira variação, o corpo do índio aparece ameaçado no filme; assim como o reconhecimento de que a aceleração dos processos, das relações, das informações, estressam, agredem, violentam o corpo humano. Percepção que preocupa grande parte dos interlocutores desta pesquisa quando comentam sobre o seu próprio cotidiano que está inserido na cultura ocidental, onde essas novas relações surgiram. Com o corpo do índio como parâmetro, a aceleração e a violência ficam exaltadas, mas diferentemente desta variação, o desaparecimento do humano não está em pauta no filme.

Andrea Tonacci cria o personagem Carapiru também para pensar sobre as associações humano-objetos tecnológicos-capital, e o faz como Haraway, não de forma antagonista Homem X Máquina, mas para ajudar a pensar nas reestruturações que acontecem a partir dessas associações⁸². Donna Haraway escreve o *Manifesto* para comentar um contexto bastante diferente do contexto do personagem Carapiru, como nos situa Garcia dos Santos: se a preocupação central é apresentar para as mulheres, para as feministas, novas articulações do capital com a tecnociência, o cyborg dá margens para repensarmos as associações humanos-máquinas-capital e como propõem Haraway, recodificarmos a comunicação e a inteligência.

Como o *cyborg*, Carapiru, o personagem, é um recurso imaginativo, uma ficção para mapear a nossa realidade social e corpórea, não tem uma história de sua origem, não depende de um mito com uma unidade originária, tem um compromisso com a parcialidade, ironia, intimidade, não sonha com uma família orgânica, desconfia da completude, mas precisa se conectar, como o faz no vilarejo baiano. Possui "uma subjetividade potente sintetizada pela fusão de identidades outras" que transita entre a ficção e a realidade. Não tem medo de se associar às máquinas e aos animais, não tem

⁸² A permanência, ou não, deste subcapítulo foi considerada por algum tempo, uma vez que as articulações teórico-políticas de Donna Haraway, Laymert Garcia dos Santos e de Katherine Hayles são refinadas e elaboradas a partir de uma reflexão demorada e embasada sobre o assunto, que não é o escopo do filme *Serras da Desordem*. Em uma etnografia sempre corremos o risco da teoria altamente sofisticada ofuscar, obliterar os interlocutores de pesquisa. Tomamos cuidado para não nos engajarmos em detalhe na argumentação dos pensadores, para não perdermos de vista as articulações que estão dadas no filme. Ao mesmo tempo nos pareceu importante salientar que as articulações do capital com a tecnociência estão no horizonte do cineasta e do personagem de Carapiru. Principalmente porque nos parece que o personagem Carapiru é um "cyborg de oposição" para Andrea Tonacci, e aqui uso esse termo como metáfora, ou seja, um personagem para pensar sobre as articulações humano-máquina no capitalismo avançado e ao mesmo tempo pensar um *fora* da dominação total do capital.

medo de identidades parciais, ou posicionamentos contraditórios. Desmontado e remontado, ser pessoal, coletivo, pós-moderno. Luta contra a comunicação perfeita, contra aquele código que traduz todos os significados perfeitamente. Lida com a sobrevivência. Possui habilidade para viver nas fronteiras.

Andrea Tonacci também se coloca a questão de que tipo de humanos seremos como Katherine Hayle, e Carapiru é um personagem que o permitiu pensar sobre esta questão. O personagem de Tonacci também é construído a partir de uma reflexão sobre o humano diante desta mesma articulação, capital e tecnociência, interessa então pensar que tipo de humano seremos a partir dessas associações que já estão dadas. O diretor constrói um personagem que não compartilha da nossa noção de humano, que não compartilha da cultura ocidental, para quem as rupturas do humano com o animal, do organismo com as máquinas e dos limites do físico e do não físico certamente lhe diz pouco. Um personagem distante do homem ocidental liberal. A centralidade do humano não lhe diz respeito, na medida em que é um personagem que está em devir, se constituindo a partir de um corpo perceptivo nas experiências que são postas diante dele.

Do tempo que passamos com Andrea Tonacci podemos afirmar que o diretor pensa sobre as potencialidades latentes no humano que ainda está por vir. Como também já não vive sobre a certeza da centralidade do humano, aliás, para Tonacci é certo que essa centralidade está atrelada ao *self* liberal, como coloca Hayles. No entanto está preocupado com a limitação, com o controle que as novas tecnologias tentam impor ao humano a partir das associações entre o humano-máquinas-capital. A fim de salientar esse ponto, repetimos um trecho de sua fala já citada na Introdução:

Como essas mudanças estão aí e elas interferem na vida do homem, o ser humano é um ser adaptável, como se agente fosse uma maquininha em adaptação, as plantas, qualquer coisa, até as pedras estão em transformação, o tempo é outro. Você não está na mesma velocidade que aquilo, então é difícil perceber o movimento. Esse ser novo, esse ser que vive esse período novo, onde a tecnologia, que já nasce dentro desse pensamento, que a tecnologia já reverteu... ele tem que se adaptar, se ele desumaniza? Eventualmente sim. Talvez a tendência do ser não seja mais daqui a algum tempo ser chamado humano, mas um ser biotécnico, sei lá,

porque não? se é um estágio da evolução, se vão morrer bilhões e sobreviver centenas, se todos vão conseguir viver do ar, isso eu não faço a menor ideia. Esse ser que vive nas grandes cidades, se você pensar na população do mundo, 70%, 80% já está localizada nos centros urbanos, com certeza essas gerações têm que ter uma outra forma de estar no mundo. Eles se relacionam de outra maneira. São pessoas que talvez não se relacionam com a chamada natureza externa, se relacionam com gente. Ao contrário do que foi a história humana até 200 anos atrás, você se encontrava com um cara ... Graças a deus, alguém no mundo! Agora é sai da frente e deixa eu passar.

Ao mesmo tempo, Carapiru é um personagem que escapa, uma fresta na dominação total do capital. Um lugar para Tonacci pensar o *fora*. Talvez um “cyborg de oposição”, no sentido de uma busca por uma saída não planejada, como coloca Garcia dos Santos ao comentar o texto de Haraway, para subverter as ordens e os comandos. Ou a possibilidade de pensar sobre o além-do-homem, sobre o trans-humano.

Quem os *cyborgs* serão, é uma questão radical, as respostas são uma questão de sobrevivência.

(Haraway, 1995)

7

“É buscando no humano que me conheço humano. Faço filmes. Entendo o cinema como uma interação de revelação e conhecimento humano. Filmes têm causas e consequências em pessoas. Na minha ousadia narrei uma história real, parte da biografia de um homem vivo, momentos de sua vida, porque parecia-me conhecê-la, e desejei conhecer melhor algo do sentimento de perda, de dispersão, e reencontro que aquela história pessoal continha. Pretendia conhecer melhor em mim algo que ressoava do homem que a vivera tão dramaticamente. Minha melancolia de fundo identificava um sentimento de exílio, injustiça e esperança. Quis conhecer o homem a quem atribuía sentimentos que eu conhecera em mim, cuja violência feria-me pessoalmente.

A possibilidade de sua presença, como imagem para interpretar fisicamente minha pretensão de "rimessa in scena" (rimossa in anima?), levou-me até ele algumas vezes para apresentar-me e expor-lhe minhas reflexões e intenções, da forma mais explícita possível, para que ele pudesse entender, saber se concordaria, se toparia participar pessoalmente como "ator" refazendo um percurso de sua vida. Ele não parecia ter ideia do que fosse "representação". Mas afinal eu sabia que ele não precisaria fazê-lo. Bastava-me recriar as situações e a memória reviveria. Ele nunca fora ao cinema e só vira tv em raras oportunidades ao longo de anos e agora via-se num pequeno monitor. E o que eu "representasse" para ele, não sei, mas sabia-me ser mais um branco entrando no território de sua alma e floresta.

Apresentei-me, conversamos e a confiança foi da mútua sinceridade de intenções e reconhecimento de sentimentos mútuos diante do mundo. Respeito e liberdade. E disse-me que se sua história era importante para mim eu poderia contá-la, mas que para ele aquilo era somente algo pessoal, comum, como todos tinham suas histórias, familiares, que para ele não havia porque ficar contando. Carapiru era um homem cujo nome pessoal era somente uma identidade atribuída pelo grupo, mas que quando perguntado quem era ele, a resposta era sempre "Homem" (Awá), nada mais, acompanhada de um gesto de tocar-se para indicar de quem falava.

Esse homem seria então objeto e personagem de uma narrativa dramatizada cinematograficamente, alter ego da minha subjetividade, revelador de uma análoga liberdade como única identidade humana. E eu seria seu novo e bem intencionado "invasor". Convidei-o para uma viagem ao "velho continente" para filmá-lo como médium revelador da nossa própria perplexidade que seu rosto expressaria ante a diferença dos mundos (em) que representamos.

E foi vendo o olhar deste outro, através do olhar deste outro, em quem identifiquei meus próprios sentimentos, que pude voltar a sentir-me homem simplesmente, continuamente, idêntico nos sentidos, no corpo, na vida, e como ele ver-me perplexo diante da violência que nos iguala como sujeitos numa mesma história.

Como o olhar que vê como contínua a sequência de imagens dos fotogramas de um filme, apesar de separados entre si por um espaço negro, cada um contendo seus intrínsecos universos narrativos, ao narrar a história, ao fazer o filme, agora, pelo menos estes dois homens, também separados pelo espaço negro do tempo e cultura, estarão

unidos em sua idêntica humanidade, reunidos em sua única identidade, serem Homens, numa narrativa comum. Se o que eu buscava era conhecer melhor os sentimentos de minha própria humanidade, com certeza, se não narrasse a história desta busca, o encontro dele em mim mesmo não existiria, e a história do Carapiru não seria a prova da barbárie de nossa 'civilização'.

Andrea Tonacci

O CONTATO REALIZADO OU REFLEXOS DE SI, ECOS DE
OUTREM: EFEITOS DO CONTATO SOBRE A SENSIBILIDADE DA Z/O
PAULISTANA.

Premiê quer que Ronaldo jogue pela paz no Haiti. Um jogo com Ronaldo tem mais chance de desarmar as guerrilhas do Haiti do que os soldados da força de paz brasileira que chegaram ao país. “Em vez de soldados, o Brasil deveria enviar sua seleção de futebol”, afirmou o primeiro ministro haitiano Gerard Latortue.

A ideia chamou a atenção do presidente brasileiro Luiz Inácio Lula ...

(Recorte de jornal do início do filme

O Dia em que o Brasil Esteve Aqui)

Evidência de um mundo possível

1

Multidão. Sirenes. Corpos de homens negros montam uns nos outros. Uma voz metálica, mediada por um gramofone, emite uma informação que não conseguimos entender. Vemos um homem escalar a multidão, carregado sem tocar os pés no chão. Outro, comprimido entre os corpos, berra em tom de reclamação, mas também não entendemos o que diz. Uma sequência de detalhes focam nos rostos dos homens que discutem uns com os outros.

Um tanque de guerra branco, com as iniciais UN (Nações Unidas) inscritas em preto na lateral cruza a multidão emitindo um som estridente e insistente. Em cima dele, dez homens, brancos, com roupas camufladas do exército e capacetes azuis. Por

alguns minutos somos colocados em uma posição desconfortável de não entender o que está acontecendo.

No chão, um dos homens de capacete azul faz um gesto pedindo para que as pessoas se afastem. E segue gesticulando agora apontando para que formem uma fila. Os homens negros se agarram uns nos outros e procuram, como podem, formar uma fila. A câmera abandona o homem de capacete azul e segue a extensão da fila. Os homens negros continuam reclamando e discutindo entre eles. Está sol. Um deles pega uma toalha e enxuga o suor do rosto.

Homens, todos brancos, vestidos com roupas do exército brasileiro, como indica a bandeira na manga do uniforme, coletes à prova de bala e capacetes azuis, garantem que a fila seja respeitada. A câmera acompanha outra fila, agora organizada pelos capacetes azuis. Dois homens escondem os seus rostos quando veem a câmera se aproximar, outros veem a câmera, reconhecem o aparato de registro de sons e imagens e olhando diretamente para a lente fazem gestos com a mão que representam o número 1, e repetem: *Ronaldô! Ronaldô! Ronaldô!* Com um sotaque francês. No plano seguinte outro homem reconhece o aparato audiovisual e grita: “*Ronaldô!*”. A câmera enquadra a multidão, um homem se destaca quando grita para a câmera: “*Ronaldô, I Love you. Ronaldô I could die for you.*”

2

Multidão. Uma sirene estridente abre caminho e traça uma trajetória ao longo de uma estrada, pautada pelo tom agudo e constante. Em alguns momentos o ruído é encoberto pelo rumor. Quando a sirene se cala, incorporada, ocultada pelo clamor da multidão, homens fardados de capacetes azuis garantem, no corpo a corpo, a continuidade do movimento. A multidão desacelera a velocidade da trajetória. Hora a sirene impõe o ritmo, hora a multidão.

O clamor é potencializado pela constância das súplicas que acolhem os que chegam. Um senhor corre para acompanhar a velocidade do comboio, aponta para o seu coração e o oferece, repete o gesto três vezes, ele ostenta a bandeira do Brasil em

uma das mãos. Outros escalam prédios, ônibus, postes e árvores próximos ao percurso anunciado para melhorar o seu campo de visão. A euforia é tamanha que acelera o batimento cardíaco do espectador que assiste as imagens anos depois.

A cena beira a fantasia, enfileirados, tanques de guerra da UN, a perder de vista, são mais de dez tanques, transportam os jogadores da seleção brasileira de futebol de 2004 do aeroporto ao estádio de futebol de Porto Príncipe. Cada tanque leva três jogadores e dois boinas azuis e levam as bandeiras do Brasil e do Haiti. Assim que saem da pista de pouso, para a rua em frente ao aeroporto, euforia. Ronaldo, Ronaldinho e Roberto Carlos acenam para a multidão, que chega ao êxtase com a presença dos jogadores. Eles berram, pulam, alguns acenam ostentando as bandeiras do Brasil, distribuídas anteriormente pelos soldados brasileiros que trabalham em Porto Príncipe para a MINUSTAH (Missão das Nações Unidas para a estabilização no Haiti). As bandeiras aparecem como se fossem um adereço pensado pela direção de arte de um filme de ficção.

As imagens que assistimos foram registradas por “um câmera” oficial da CBF (Confederação Brasileira de Futebol), como se referiram os membros da equipe do filme *O Dia em que o Brasil Esteve Aqui* (2004) ao técnico que captou as imagens que assistimos. O homem-técnico registra o evento do tanque que leva Ronaldo, a grande paixão dos haitianos. O seu posicionamento revela que aqueles que orquestraram o evento tomado pela multidão escutaram o pedido do primeiro ministro haitiano citado acima.

Além dos tanques e da multidão, capacetes azuis circulam pela rua dificultando a aproximação dos fãs e assegurando a passagem dos tanques. As pessoas correm, alguns conseguem apertar as mãos dos jogadores. Correm. Correm para passarem um pouco mais de tempo próximos de seus ídolos. Ronaldinho Gaúcho sorri e acena. Um homem consegue subir em cima do tanque que leva Ronaldo e Ronaldinho, no qual a câmera está, os boinas azuis pedem que ele desça. Ronaldo acena, com as duas mãos, como uma maneira de responder à paixão dos haitianos, procurando atender ao clamor. Olha para baixo um pouco preocupado com aqueles que acompanham o tanque. Correm. Um senhor quase tropeça, mas retoma o ritmo, aponta para Ronaldo. No filme essa sequência dura alguns minutos, um câmera que fazia parte do comboio

conta que o trajeto levou uma hora. Ele comenta que em alguns momentos tinham menos gente que em outros, mas a euforia era a mesma.

3

Em uma etnografia citada anteriormente, Jennifer Deger (2006) argumenta que os Yolngu, comunidade aborígine australiana, têm uma predisposição epistemológica para traçar conexões entre visibilidade e verdade. Para eles as câmeras, aparatos tecnológicos audiovisuais que produzem imagens miméticas, imagens do mundo real reproduzidas mecanicamente, potencializam a verdade do mundo. As imagens são uma evidência visível desse mundo. Para Bangara, diretor do vídeo cultural que Deger acompanha, e principal interlocutor da antropóloga no campo, o problema das imagens na era da reprodutibilidade técnica é que elas revelam coisas demais sobre o mundo.

Em uma comunidade cuja dinâmica constitutiva da cultura, segundo Deger, é *mostrar, presenciar, olhar, reconhecer e conectar*, mas que nem todo conhecimento é para todos, registrar em vídeo lugares ou desenhos sagrados para um público acostumado a olhar com atenção é arriscar revelar informações demais. Nesse sentido, o principal problema que Bangara enfrentou na realização de seu vídeo cultural foi desenvolver estratégias para ocultar o que não pode ser visto por todos os Yolngu ou pelos brancos. Curiosamente, sua estratégia não foi não filmar os lugares sagrados que queria, mas aproveitar do fato de que o câmera da equipe não era Yolngu e desconhecia as características da paisagem que pudessem revelar o que deve ser ocultado.

Deger conta que no começo não entendia por que Bangara não dirigia o enquadramento, ela percebia que a câmera passava rapidamente por uma pedra importante para os Yolngu, mas que o diretor não fazia comentário algum, deixava o câmera captar imagens da paisagem sem direcionar o seu olhar para as características reveladoras. Com o tempo a antropóloga entendeu a estratégia de Bangara, ao invés de enquadrar um lugar e revelar as conexões possíveis de serem traçadas, deixou que o espectador que compartilhasse do mesmo ponto de vista epistemológico que ele, destacasse os lugares sagrados da paisagem e estabelecesse

as conexões por si só, de acordo com as informações as quais tem acesso. Portanto para cada pessoa o vídeo adquiria um significado diferente, dessa maneira Bangara conseguiu realizar um filme que dizia respeito a todos Yolngu e que não revelava nada além do que os olhos de cada espectador pode ver.

A partir dessas informações entendemos porque Deger comenta que, para Bangara, as imagens são mais poderosas do que ver ao vivo, pois possibilitam recortar lugares ou situações que ganham força na tela, mais do que quando estão dispersas no cotidiano, por isso a preocupação em não enquadrar o que realmente importa. As imagens miméticas nos permitem presenciar um mundo ampliam e potencializam a possibilidade de estabelecer conexões. A transmissão do vídeo é o momento mais importante da produção, quando os espectadores poderão *presenciar, olhar, reconhecer* e *conectar* a partir de seus pontos de vista.

A dinâmica de *presenciar, olhar, reconhecer* e *conectar* descrita pela antropóloga responde diretamente à proposta de Michael Taussig (1994), exposta na Introdução deste trabalho, para potencializarmos as qualidades miméticas das imagens reproduzidas mecanicamente que nos colocam em contato com outros mundos possíveis. Baseada na cultura Yolngu, Deger descreve um roteiro para acompanharmos as reverberações do contato com as imagens produzidas mecanicamente.

As duas sequências do filme *O Dia em que o Brasil Esteve Aqui* descritas anteriormente nos colocam diante do mundo potencializado, presenciam um acontecimento que independe da presença da câmera. Nos interessa aqui procurar mapear em que difere a dinâmica constitutiva da cultura da Z/O paulistana com relação às imagens miméticas potencializadas. E o posicionamento dos realizadores ao trabalharem essas imagens e esses sons durante a montagem do filme.

Também aproximo aqui as sequências descritas e a proposição de Michael Taussig (1994), porque durante o primeiro semestre de edição do filme *O Dia em que o Brasil Esteve Aqui*, um dos diretores, Caito Ortiz, fazia um curso livre que eu ministrei em 2005, no qual uma das aulas era baseada no texto de Taussig e de Catherine Russell (2000) sobre os quais discorro na Introdução. Como comentei anteriormente um dos motivos da escolha desse filme como objeto desta pesquisa, uma vez que não é um filme como os demais, e que se destacou para os meus interlocutores de campo, foi o fato de eu ter acompanhado de perto o período de um ano em que os diretores, os

montadores, os produtores, o fotografo, o técnico de som e um grupo de amigos passaram envolvidos com a montagem desse filme. E pude assim acompanhar um deslocamento simbólico que aconteceu ao longo do trabalho, com influência das aulas que Ortiz assistiu ao longo daquele semestre.

O curso, intitulado na época O Poder da Imagem, trabalhava com referências de filmes que potencializam as qualidades miméticas dos sons e das imagens, procurando desenvolver “narrativas” sensíveis para tocar no que não pode ser expresso por palavras, ou que os sons e as imagens podem tocar de forma não discursiva. Na época Caito Ortiz chegou a dizer que o começo do filme – a sequência descrita acima, na qual homens haitianos formam uma fila para a compra de ingressos para o Jogo pela Paz promovido pela FIFA em 2004 entre a seleção brasileira e a seleção haitiana de futebol – foi inspirada no curso, e que ele e João Dornellas tiveram que argumentar longamente com os produtores para mantê-la como está no filme, ou seja, sem nenhuma explicação suplementar, sem legendas ou voz *off*. Os realizadores escolheram potencializar a qualidade mimética das imagens captadas pela sua força como evidência de um mundo possível. Escolhem organizar as imagens de forma a nos colocar em contato com a euforia da multidão, podermos presenciar, reconhecendo a qualidade tátil, sensorial, sensual das imagens e dos sons reproduzidos mecanicamente, como argumenta Michael Taussig (1994), deixando para os espectadores estabelecerem as conexões.

Apesar do nosso conhecimento da ampla possibilidade de manipulação das imagens em movimento no Ocidente, ainda prevalece uma predisposição epistemológica para pensar as imagens miméticas como representação do mundo. Escutamos com frequência o ditado popular que precisamos “ver para crer”. No entanto, diferente dos Yolngu, não é consenso pensarmos sobre as imagens como experiência, ou valorizarmos esse aspecto da potência mimética como possibilidade de conhecimento. Mesmo dentro da antropologia, a antropologia visual ou antropologia da imagem, ou ainda da representação, é uma subcategoria frequentemente diminuída e mal vista, apesar dos esforços; e aqui mais uma vez destaco o principal teórico e cineasta atuante hoje, David MacDougall, que realiza um trabalho elaborado sobre a dimensão estética de estar no mundo como parte particularmente significativa da nossa cultura. O exercício nessa pesquisa é acolher a materialidade dos sons e das imagens, o seu potencial mimético da experiência de estar no mundo, e, nesse sentido, o seu impacto na pequena comunidade que os produz. É relevante atentarmos aqui para qual

é a predisposição epistemológica da equipe do filme para procurarmos entender a escolha de tratar a cena como evidência visível e audível de um mundo. Como coloca o antropólogo David MacDougall:

[...] a desire to clothe images with the properties of language rather than recognizing in them the more *material properties accessible to consciousness*. Visible images, as Deleuze stresses, are not equivalent to utterances; before they can be transformed by language, they must be accepted materially in themselves.

(MacDougall, 2006: 259)

Aqui os realizadores ampliam o potencial mimético das imagens em movimento, aceitando as qualidades materiais dos sons e das imagens em movimento, como comenta MacDougall, para nos colocar diante de um mundo possível.

Se parte da dinâmica constitutiva da cultura Yolngu é *mostrar, presenciar, olhar, reconhecer e conectar*, no Ocidente, e na Z/O, é comumente representar e informar. O tempo é acelerado, as mediações não são expostas, não se dá tempo para olhar, pulamos diretamente para as conexões com a intenção de informar. Raramente podemos olhar para aquilo que a câmera presencia e conectar, as conexões já chegam prontas. Como discutimos ao longo do texto, as formas de narrar estão estruturadas *a priori*. A experiência nos é negada⁸³.

O filme *O Dia em que o Brasil Esteve Aqui* acomoda essas suas dinâmicas, a representação/informação costura o filme, mas temos também momentos que, como na dinâmica Yolngu, somos colocados diante de acontecimentos que podemos presenciar, olhar, reconhecer e conectar de acordo com nosso posicionamento.

⁸³ Existem outras dinâmicas possíveis, como fabular, formular espaços para imaginar um mundo, ativar formas de ver, abrir possibilidades para conhecer e fazer conexões.

A seleção ainda está dentro do avião, os jogadores estão em pé na aeronave pegando os seus pertences, vemos Ronaldinho Gaúcho, Roberto Carlos e Ronaldo. Pela janela do avião já dá para ver a confusão que está lá fora. Ronaldo sai do avião e a multidão que se encontra na pista do aeroporto grita. Cercado por homens da MINUSTAH, Ronaldo tem dificuldade para passar. A gritaria é contínua. Ronaldo e Ronaldinho estão em cima de um tanque da UN e autografam notas de dinheiro, camisetas, papéis.

Silêncio. Um hotel, com uma piscina vazia, local da concentração do time do Haiti tudo é calma, os jogadores estão reunidos no pátio. O técnico da seleção se dirige aos jogadores,

O presidente Lula pediu para eles não marcarem muitos gols. Isso me ofendeu. Pediu para eles fazerem um jogo pela paz sem muitos gols..

Vocês são os agentes que vão realizar essa mudança. Nós podemos mudar o país em alguns aspectos, mas vocês podem mudar tudo, o país todo, pra colocar o país num estado de alegria esperança. O país está com vocês, todos vão lembrar de vocês, toda a esperança e alegria necessária. É hoje o dia.

Silêncio, em um corredor de hotel a câmera para em frente ao quarto 402, procuram o goleiro da seleção do Haiti, Sr. Gabard. Mas ele não se encontra ali, ele está no 410. Sentando em uma cama, com a televisão ligada ao fundo, Gabard comenta:

Bem, isso significa muito para mim, esse jogo contra o Ronaldo. Para a minha carreira significa muito esse jogo contra Ronaldo como goleiro titular. Eu vou fazer todo o possível, para tornar possível o impossível, para segurar os chutes do Roberto Carlos e particularmente os do Ronaldo.

Levanta-se, prepara o seu uniforme, a televisão mostra o estádio, de olhos fechado ele reza e sai do seu quarto. Lá fora, os jogadores da seleção haitiana entram no ônibus que os levará ao estádio. Na porta do hotel não tem ninguém para saudá-los e o caminho até o estádio está livre.

5

Em um artigo para a revista eletrônica Cinética, Cléber Eduardo comenta as sequências descritas até então:

O futebol é alçado à categoria tanto de divindade religiosa como de ícone artístico diante do qual se promove um ritual de adoração. Essas situações registradas pelas câmeras estavam lá e lá estariam mesmo se câmera não houvesse. Elas existem por si mesmas, dispensam construção de sentidos. A proposta nesses momentos é testemunhar um fenômeno tão físico (os corpos correndo, amontoados, febris em seu culto, em transe) quanto cultural (a devoção pelo futebol brasileiro), e depois selecionar momentos de impacto visual. Garimpar evidências no espaço, primeiro pela força delas mesmas, só depois pelo significado no contexto. Percebe-se, assim, em alguma medida, a busca do espetáculo. É da ordem da evidência, da imagem, do fenômeno, da experiência.

(Revista Cinética.
<<http://www.revistacinetica.com.br/diaqueobrasil.htm>> acesso
em 2010)

Eduardo comenta que falamos da ordem da evidência, do fenômeno, da experiência, mas a contextualiza na busca pelo espetáculo, não como a potencialização da qualidade mimética das imagens, ou das qualidades da imagem ela mesma como sugere MacDougall, baseado em Deleuze.

O crítico continua:

Não estamos em um documentário de improviso, porém, daqueles no qual a filmagem é tudo para a proposta. Existe uma pauta de objetivos, e isso às vezes enfraquece a imagem, é verdade. O ar jornalístico presente na busca de informação e associação, salientando o objetivo de comercializar o documentário com as televisões, limita a capacidade de “olhar”, de encontrar em algum vestígio do espaço e das pessoas algo de significativo para aquele lugar. No entanto, mais que ver, o filme ouve – como é comum hoje no Brasil.

(Revista Cinética<<http://www.revistacinetica.com.br/diaqueobrasil.htm>>)

Diferente do que comenta o crítico, trata-se de um documentário de improviso, no sentido que entre a decisão de filmar e a viagem para o Haiti os realizadores tiveram somente duas semanas para se preparar. Poderia ser um documentário que escuta mais do que vê, uma vez que pelo improviso os diretores focaram em marcar uma série de entrevistas para cobrir todas as questões referentes ao jogo, recorreram à estratégia narrativa conhecida e reconhecida em inúmeros documentários, e tiveram pouco tempo para parar e olhar em volta. No entanto, o interessante é que ao longo do processo aconteceu uma mudança no ponto de vista da equipe, uma reestruturação na concepção das possibilidades do documentário. E talvez estejamos utilizando “evidência” de maneira diferente, quando dizemos evidência, pensamos evidência de um mundo possível, Eduardo parece se referir a testemunhar um fenômeno e depois escolher as imagens de maior impacto. Sabemos de fato que a intenção dos realizadores é, por alguns instantes, nos colocar diante de um mundo outro, antes de recebermos qualquer informação.

Vamos a campo: uma noite no bar Balcão, bar situado na Z/O, o fotógrafo, Cristiano Wiggers, comentou a correria para cumprir todos os compromissos agendados em Porto Príncipe. Segundo ele, não fosse a sua insistência em parar pelo caminho para observar o que estava acontecendo nas ruas, o material do filme seria constituído somente de entrevistas, a chegada da seleção e o jogo. As imagens do cotidiano das ruas as quais assistimos foram captadas entre um compromisso e outro e foram todas *aproveitadas* no filme.

Se chegaram ao Haiti com entrevistas marcadas, cobrindo todos os eventos relativos ao jogo, correndo de um lado para outro para cumprirem uma agenda, saíram com vontade de passar mais tempo nas ruas com as pessoas para compartilhar com elas a sensação ambígua entre a dor e o êxtase, entre a confirmação da divindade de seus ídolos e a frustração. Logo após o jogo, os jogadores da seleção brasileira sobem nos tanques da UN. Como na entrada, eles são saudados pelo público que ficou fora do estádio esperando que saíssem. Euforia. Gritaria. Ronaldinho dança ao ritmo da cantoria. Correria. Os tanques seguem com mais velocidade do que na chegada, ao longo do caminho ainda vemos pessoas esperando pela passagem dos jogadores. Um ruído eletrônico manipulado toma a cena.

A seleção brasileira passa somente cinco horas em solo Haitiano. Terá sido tempo suficiente para os corações retomarem o seu ritmo, seu batimento cotidiano depois de tamanha euforia?

Discordamos do crítico quanto à ideia de que as imagens potencializadas estão ali somente pela busca do espetáculo; como também discordamos em relação à afirmação de que não haja nada de significativo naquele lugar. Da ordem do espetáculo não é o filme, e sim o jogo político que o filme mimetiza.

Como veremos a seguir, nos meses que seguiram as filmagens acontece uma dupla reestruturação, uma com relação à realização do documentário, outra em relação ao posicionamento geopolítico do Brasil no mundo hoje.

Vale deixarmos o filme um instante para olharmos para a estratégia por trás do Jogo pela Paz. Chega a Luiz Inácio Lula da Silva a fala em que Gérard Latortuediz que a paixão pelo futebol brasileiro tem o poder de acabar com a guerra civil no Haiti. Lula está pleiteando uma cadeira no conselho permanente da ONU, e o Brasil é encarregado das forças de Paz no Haiti, uma manobra política em outra escala a qual não vamos comentar. Diante desse quadro, o presidente gosta da ideia lançada pelo primeiro ministro e junto com a CBF pergunta para a FIFA se ainda existe alguma data em aberto para realização de jogos amistosos entre seleções (essas datas são organizadas anteriormente por conta dos campeonatos nacionais e internacionais, disponibilidade dos jogadores, etc.) e existe uma data dali um mês. Consultam a disponibilidade de todos os jogadores e marcam o jogo.

Em menos de um mês acontecem uma série de articulações para realizar o jogo em um tempo curto. As articulações realizadas nesse tempo restrito são remarcáveis, a data oficial da FIFA para realização de amistosos contribuiu para a negociação para liberar os jogadores de seus respectivos times, mas não suprime essa negociação por conta do prazo do anúncio do jogo, como também não obriga os jogadores a participarem, ou seja, cada jogador foi consultado. Ainda temos a estratégia de segurança e a organização para a venda de ingresso; assistimos o empresário encarregado do gramado do estádio fazer o impossível para ter o gramado pronto em dez dias. Mas o mais impressionante são as articulações para promover um espetáculo, e não exatamente para os haitianos.

O avião fretado para levar a seleção levou também um grande número de jornalistas que foram convidados pelo governo brasileiro. Como o exército não conseguiria garantir a segurança dos jogadores, segundo o general Heleno – responsável até 2008 pela intervenção da ONU no país – eles não eram em número suficiente para isso, requeria uma força maior, a seleção passou dois dias concentrada em um *resort* numa Ilha do Caribe, e junto com eles os jornalistas. Todos voaram até Porto Príncipe e passaram somente cinco horas em solo haitiano, para cobrirem o jogo. A organização do espetáculo foi de uma magnitude a ponto do exército brasileiro distribuir panfleto, bandeira e camisetas para a população como parte de uma ação do exército, em caminhões das Nações Unidas. As imagens que assistimos da chegada dos jogadores foram em grande parte realizados por câmeras que estavam lá para registrar a manobra política, não o filme. Os cineastas conseguiram acesso às imagens⁸⁴. Somente um integrante do filme seguiu com os jornalistas e registrou a chegada com uma câmera mini DV.

Luiz Inácio Lula da Silva foi junto com sua mulher assistir ao jogo, também passa poucas horas em solo haitiano. Nas primeiras montagens do filme o discurso que ele faz para os jogadores da seleção no vestiário, antes do jogo, estava presente, mas acabou saindo na edição. Eu mesma, nos comentários após as projeções dos inúmeros cortes, opinei que essa fala deveria ser cortada do filme.

Como podemos ver, “da ordem do espetáculo” não é o filme. Os realizadores, por conhecerem o potencial mimético das imagens, articularam os elementos que

⁸⁴ Em um momento pedi para assistir o material bruto dessas imagens, foi quando me contaram que as imagens não eram deles e sim da CBF. Que eles não poderiam me dar acesso.

estavam lá para nos colocar diante do espetáculo que presenciaram. Essa articulação não foi realizada por eles, mas pelo governo brasileiro. Se o filme consegue nos comunicar a magnitude do evento, a orquestração da cena é um mérito e nos permite estabelecer conexões como as que traçamos acima.

Ao mesmo tempo, concordamos que existem elementos no filme que nos remetem a estrutura televisiva. Cléber Eduardo sugere que a produção perde força pela evidente estruturação para a televisão, pela busca de informação e encadeamento. É inegável a intenção dos produtores de vender o filme, mas foi fascinante ver os diretores querendo explodir todas as convenções, cortar o jogo de futebol do filme, só mostrá-lo de fora do estádio, junto com aqueles que assistiam de fora. Como também procurando rearticular o material captado, burlando a dinâmica da representação e da informação, porque foram profundamente marcados pelos dez dias que passaram no Haiti. Eles assumem a fala dos interlocutores para significarem o filme, poderiam ter assumido o ponto de vista do exército brasileiro, ou ter se eximido de um ponto de vista, mas não o fazem.

Por outro lado, é interessante saber que *O Dia em que o Brasil Esteve Aqui* foi o primeiro filme de longa-metragem produzido pela Pródigo Filmes, e que foi acolhido como um exercício de produção. A produtora além de financiar as filmagens, edição e finalização, também lançou o filme nos cinemas e vendeu para a televisão, um verdadeiro laboratório para os novos produtores se familiarizarem com todas as etapas da produção cinematográfica.

Um canal esportivo comprou os direitos de veiculação, o principal interesse era mostrar um documentário sobre um jogo de futebol. O posicionamento dos produtores foi bastante claro durante a edição, o jogo deveria ficar como parte do filme. No entanto, a maneira como foi editado, em primeiro plano, em detalhes, não vemos a bola rolando, rapidamente passamos de um gol a outro, mimetizando a velocidade com que tudo aconteceu. Os diretores conseguem que o filme ganhe contornos bastante diferentes na montagem final. É um mistério se o espectador reconhece a inversão que acontece aqui, ou, como no filme aborígine, citado anteriormente, depende do posicionamento de cada espectador para se conectar com possibilidades que estão dispostas.

Parreira reúne a todos:

Com certeza quando me perguntarem daqui para frente os momentos importantes que eu vivi na minha vida de futebol, esse foi um deles. Essa alegria, o olhar, o sorriso, o coração, eu só vi nos momentos e que a seleção foi campeã do mundo. E acho que vocês nunca mais vão experimentar outro momento igual a esse, então nós somos privilegiados de participar disso, é um orgulho pra todos nós. E agora tem outro lado que é o lado do jogo em si.

Enquanto isso, fora do estádio os capacetes azuis e a polícia haitiana lidam com a multidão que ficou lá fora guardando as portas do estádio. Um policial haitiano parte para a pancadaria, a população reage e ele solta uma bomba de gás. As pessoas se dispersam, mas logo se juntam. A polícia haitiana parte para a agressão mais uma vez, o público não está fazendo nada. Olham perplexos. Os guardas não param enquanto não fazem com que todos se afastem dos portões. Filas a perder de vista levam os torcedores ao estádio.

Os capacetes azuis asseguram que a torcida não invada o campo. Ronaldo pede para que um torcedor, que invadiu o campo, saia e deixe ele se aquecer. Luiz Inácio Lula da Silva assiste de dentro de uma cabine de vidro. Um dos jogadores da seleção haitiana faz uma brincadeira com a bola que bate no rosto de um colega, ele se desculpa. A torcida grita junto, vemos mais bandeiras do Brasil do que do Haiti. Os jogadores da seleção entram em campo protegidos pelos capacetes azuis. O estádio está todo cercado pelos boinas azuis para assegurar a segurança da seleção brasileira. Os jogadores do Haiti seguram uma faixa na qual está escrito: *La Justice Sociale est le Veritable Nom de La Paix*. É feita uma foto com os jogares das duas equipes juntas.

Uma caminhonete branca passa com pelo menos 15 homens fardados, pelas ruas, todos são revistados. Tanques da UN passam buzinando para abrir caminho. Um grupo caminha segurando uma bandeira do Brasil acima das cabeças, junto com a bandeira do Haiti. Pessoas seguram a bandeira do Brasil em uma mão e a do Haiti na outra. Enquanto um toca pandeiro falando repetidas vezes *Haiti, Haiti, Haiti*, ao seu lado um menino berra *Ronaldo, Ronaldo, Ronaldo*; finalmente um grupo canta: *olé, olé, olé*

,olé, Haiti, Haiti, Haiti, torcendo para o seu país. Mesmo assim ainda vemos bandeiras e camisetas do Brasil entre eles. Um homem chega de amarelo, com a bandeira do Brasil presa no boné. Quando vê a câmera berra: *Ronaldô!*

A torcida clama por Ronaldo. Ronaldinho tira foto entre jogadores da seleção haitiana. Um espectador diz:

Ronaldinho é o último artista que nos resta. Porque ele tem 24 anos e Okocha tem 32 ou 33 anos. Zidane tem 32 anos. Verdadeiramente é o artista que nos resta. Devemos protegê-lo o máximo e esperar que nada de mal aconteça, nunca. No meio-campo, Ronaldo e Ronaldinho, ou Ro-Ro como os chamamos.

7

O posicionamento dos realizadores

O que primeiro chamou a atenção dos realizadores do filme, noticiado numa matéria de jornal, foi o fato de que pela primeira vez na história um país inteiro iria torcer para o time adversário num jogo de futebol entre duas seleções mundiais, a seleção do Haiti e a seleção do Brasil. O jogo aconteceria quinze dias depois que essa matéria saiu no jornal, João mostrou a matéria para Caito Ortiz, na época João Dornellas trabalhava como assistente de direção de Caito, e propôs que partissem na semana seguinte para filmar o evento. Imediatamente levaram a proposta para Adriano Civita e Francesco Civita, produtores executivos da Pródigo Filmes, onde ambos trabalhavam. Os produtores aceitaram a proposta. Sabiam que não haveria tempo para inscrever o projeto nas leis de incentivo fiscal, ou para mandar para qualquer edital, decidiram investir no filme.

O projeto era filmar o jogo e os eventos paralelos, a venda de ingressos, os preparativos finais do estádio, o treino da seleção haitiana e entrevistar pessoas envolvidas, marcaram entrevistas com jornalistas esportivos, com o general Heleno que organizava a segurança do jogo, com o empresário que reformou o estádio, com o

presidente da confederação de futebol haitiana, com os presidentes da torcida organizada da seleção brasileira. Foi um filme pensado como a grande maioria dos documentários recentes no Brasil, um filme que privilegiaria a fala, a articulação verbal, ao potencial sensorial dos sons e das imagens.

Contrataram uma produtora que em uma semana conseguiu coordenar a partida e agendar uma série de compromissos no Haiti. Montaram uma equipe com os técnicos com quem costumavam trabalhar. Não tiveram muito tempo para conceber o filme, agendaram uma série de entrevistas com pessoas que poderiam comentar sobre o jogo, a grande maioria jornalistas esportivos, e também com a cúpula do exército brasileiro que já estava em Porto Príncipe comandando a MINUSTAH.

Os cineastas conceberam o documentário a partir de entrevistas sobre o assunto, privilegiando a fala, mas o clamor das ruas e a articulação dos entrevistados haitianos mudou a concepção inicial do tema, como também a forma como os cineastas conceberam seu filme; é essa mudança de sensibilidade para as possibilidades formais das produções audiovisuais que relato aqui. Foram atropelados por eventos maiores do que o evento da filmagem, e surpreendidos pela eloquência dos interlocutores que encontraram, seja nas ruas da cidade, seja por uma pesquisa prévia. Se depararam com uma fala politizada, complexa e uníssona da parte do povo haitiano. Ademais, quando entrevistaram as pessoas com quem marcaram entrevistas, elas traçaram associações que eles não imaginavam comentar, afinal a proposta era “se preocupar com o jogo”. A compreensão de tudo isso só se concretizou durante o ano que passaram na ilha de edição, escutando seus interlocutores.

Em uma sequência, dois homens estão sentados em frente a uma distribuidora de bebidas, que já vimos antes no filme, uma legenda comunica que é o Clube Tanga, sede da Torcida Organizada do Brasil. Os cineastas conversam com os diretores da torcida organizada. Em volta reúnem-se curiosos que se aproximam atraídos pelo aparato técnico e estético.

“Aqui é a base principal do Brasil! Porque nós amamos o Brasil desde a infância. A coisa mais bela do Brasil é o futebol.” Pierre Edi (vice-presidente da torcida organizada do Brasil)

“Qual é o primeiro jogador que vocês se lembram? ”

“Edson Arantes do Nascimento.”

“Pelé. Pelé.”

“O Rei do futebol, Pelé.”

“Ok. Nós somos haitianos, mas não temos realmente um time de futebol. Simplesmente temos jogadores que conseguem se virar. Mas falando em futebol pra mim é só o Brasil. Meu time preferido. Preferido. Aqui é a base do Brasil.”

Caito Ortiz, uns dos diretores do filme aparece em cena segurando uma câmera digital em uma das mãos. Ele sorri com a afirmação.

“De qualquer forma, nós não vamos nos iludir, é completamente impossível. A seleção nacional não vai vencer o Brasil.”

“Não!”

“É completamente impossível... Ainda que sejamos haitianos, você me entende, nós vamos torcer para Haiti e para o Brasil.”

“Há o Brasil e os outros, e ou outros.”

“Qual é o melhor jogador brasileiro na atualidade?”

“Hoje em dia?”

“Don Dodô! Don Dodô! Ronaldo! Também gosto do Ronaldinho Gaúcho, mas meu jogador preferido é Don Dodô! Don Dodô! Ronaldo! O Nove!”

“Esse será o dia mais bonito para o futebol haitiano.”

“O dia mais sonhado!”

“Acredito que o Haiti só vai conseguir limitar a quantidade de gols. Para não dizer uma lavada”

“Quatro, cinco, seis a zero!”

Da janela do carro a câmera registra um desenho com a figura de Ronaldo no vidro de trás de um ônibus. Acima de sua imagem está escrito: “In God We Trust.” E ao lado: “The Power is god.”

Gerard Pierre Charles, historiador, comenta:

O fato é que os haitianos se identificam muito com o Brasil. Isso se vê principalmente no futebol, mas não exclusivamente. Isso se vê em um nível... em uma espécie de amor. Uma certa afinidade. E no futebol, os haitianos sabem, é a projeção desse sucesso e com esse jeito particular, é a projeção do que os haitianos querem ser.

Jean Ronnel, jornalista narra, em inglês, diferentemente dos outros que falavam francês, como começou a paixão do povo haitiano pelo futebol brasileiro:

Em 1958 quando o Brasil ganhou a Copa do Mundo, O Brasil ganhou com Pelé. Todo mundo soube que o Brasil ganhou. E o filme da Copa veio para o Haiti em 1960, dois anos depois. Os haitianos estavam assistindo a Copa dois anos depois. E o primeiro contato com o futebol internacional, foi essa copa, assistindo o Brasil ganhar a título mundial. E em 1962, dois anos mais tarde o Brasil ganhou novamente. Mas desta vez foi ao vivo. Eles puderam ver o time que eles viram dois anos antes ao vivo. E esse time estava ganhando a Copa do Mundo novamente. E isso criou essa paixão, esse amor pelo futebol brasileiro. E desde então, todo haitiano é quase naturalmente fã do Brasil.

Patrice Dumont, comentarista esportivo, pontua, “o futebol é certamente uma questão de cultura.”

E o Dr. Uves Jean Bart, Presidente da Federação Haitiana de Futebol encerra: “tem uma expressão que é mundial, mas que é particular no Haiti que é: ‘Ver o Brasil e depois morrer’.”

Escutaram todos contando sobre a paixão dos haitianos pelo Brasil e particularmente pelo futebol brasileiro, organizaram para nós espectadores uma pequena narrativa que passamos e entender um pouco porque esses sentimentos afloraram. As falas significam a efervescência que presenciamos, mas não explicam, não encerram a intensidade. O tom animado dos interlocutores nos remetem aos acontecimentos, mas não pretendem resumi-los em suas falas, procuram eles mesmos significá-los

O tenente Menna Barreto, em outro contexto, narra sua experiência pessoal:

Agente chegou aqui no dia primeiro de junho desse ano, agente já está quase fechando três meses aqui. Agora com esse negócio do jogo tá bastante, bastante conturbado. Agente pega esses panfletos. [Mostra os panfletos]. São bastante simples, mas isso daqui, com a assinatura dos jogadores o pessoal pula em cima. Nessas horas a gente fica vendo o poder do futebol influenciando o mundo.

O tenente, que estava em cima de um caminhão da MINUSTAHos convida para entrar no escritório local do exército. A câmera o acompanha. Em detalhe vemos um colete à prova de bala com seu nome inscrito em cima de um sofá e duas bolas de futebol em um canto da sala. “A camiseta é essa daqui, bem simples.” Mostra uma camiseta de algodão amarela estampada em preto com a silhueta de quatro homens com as pernas e braços abertos, lembrando a forma de uma estrela de cinco pontas, e duas palavras: brilha Brasil.

Menna Barreto se dirige ao computador *laptop* que está em cima de uma mesa de trabalho e abre algumas imagens para mostrar para a equipe de cinema. A câmera enquadra a tela do computador, vemos um menino, olhando diretamente para a câmera que registrou a imagem, com um sorriso no rosto e a bandeira do Brasil nas mãos. O tenente informa que são imagens tiradas depois da final da Copa América, que o Brasil

venceu aquele ano. Ao passar de imagem em imagem no computador, Menna Barreto narra o acontecido:

Começou a encher de gente, encher de gente e de repente tava assim cara, uma loucura. A galera gritando: Brasil, Brasil. Todo mundo. Uma bagunça só cara. E isso era só a torcida do Brasil que estava gritando. E olha só o que virou. Isso foi aqui em frente da base. A galera com a bandeira do Brasil. Não tinha mais nada, bandeira para tudo quanto é lado. Uma gritaria: Brasil, Brasil, campeão, campeão. Foi a coisa mais linda cara. Isso aí foi no final da Copa América ao término do jogo do Brasil com a Argentina. Coisa mais linda!

Um soldado chama o tenente ao telefone, ele fecha o programa que gerencia as imagens e ao fundo aparece o descanso de tela do seu computador. O fotógrafo faz um zoom e enquadra a tela do computador, dessa vez para mostrar time de onze mulheres com seios proeminentes, vestidas de calcinha preta, sutiã azul e branco e salto. Loiras e morenas exibindo suas formas.

Os soldados sobem no caminhão. Câmera e fotógrafo acompanham o caminhão branco, de dentro de um carro, e revela a inscrição MINUSTAH atrás do veículo. Dentro do caminhão, mais uma vez notamos a grande mobilidade das câmeras, o tenente aconselha os soldados para que não haja tumulto na operação daquele dia, como aconteceu no dia anterior no ginásio quando foram distribuir bandeiras do Brasil. Enquanto fala, o soldado que está ao seu lado acena para fora do caminhão. Um homem corre, procura acompanhar a velocidade do veículo, até que uma mão joga um panfleto com a imagem dos jogadores da seleção brasileira. O homem agradece e retoma o ritmo da caminhada, desacelerando os seus passos, tomando um outro rumo. Sirenes. Os soldados continuam a distribuir panfletos por onde passam. Homens correm atrás do caminhão, mãos se estendem por entre as frestas das janelas dos ônibus e carros. Um homem pede uma camiseta. Outro grita: Bombagai, bombagai. Olhando diretamente para a câmera um soldado explica que bombagai quer dizer que brasileiro é gente legal, gente boa.

Os soldados pegam mais panfletos, uma bandeira e estendem suas mãos para fora do caminhão, homens e meninos correm atrás para pegarem os presentes. Por quinze segundos um jovem vestido de vermelho segue o caminhão com um grande sorriso no rosto, ele carrega um panfleto na mão, mas continua correndo até que ganha uma bandeira de plástico do Brasil. Como todos os demais, ao ver as mãos estendidas dos soldados, o jovem correu atrás do caminhão até conseguir pegar o que era distribuído e depois retomou o seu próprio ritmo. Outros acompanham o caminhão. Um homem pede e ganha uma bandeira, a imagem o acompanha correndo na direção oposta empunhando a bandeira.

O caminhão branco da MINUSTAH está estacionado em frente a um orfanato, La-Providence, os soldados descarregam mantimentos coordenados por Menna Barreto. Meninos e meninas enfileirados recebem um a um panfletos com a imagem e assinatura dos jogadores da seleção brasileira de futebol das mãos de um soldado. Uma mulher mais velha pergunta para os meninos: “Qu’est qu’on dit?” (O que nós respondemos?) Todos respondem em coro: “Merci.” (Obrigado). A imagem se aproxima e se concentra nas reações das crianças que carregam os panfletos nas mãos. Bastante tímidas eles mostram os panfletos umas para as outras. Em seguida recebem bandeiras do Brasil, vemos o esboço de alguns sorrisos. As crianças estendem as suas mãos, ainda bastante tímidas, sem sair da formação em que se encontravam desde o início. Um soldado reconhece uma menina menor que os demais escondida entre os seus colegas, pega sua mão, a traz para a frente do grupo e coloca uma bandeira em suas mãos. A menina abre um sorriso que mostra todos os dentes, não dá para não notar a artificialidade daquele sorriso esculpido com um grande esforço. Os soldados brasileiros comentam o sorriso sem notar o esforço.

As crianças cantam para os soldados, a menina sustenta o seu sorriso durante toda a música, sem variação, um sorriso inerte, congelado. O tenente assiste emocionado. A ação da menina me faz pensar que disseram para as crianças sorrirem para os soldados, da mesma forma que as instruíram para agradecer as lembranças do Brasil. Provavelmente o orfanato depende dos alimentos doados pelo exército brasileiro. Uma das mulheres que cuidam das crianças explica, em inglês, que trata-se de uma música de agradecimento. Os soldados se despedem, em inglês, enquanto as crianças cantam outra música. Menna Barreto comenta, “Quando eu saio daqui eu saio com outro espírito, o negócio é bacana pra caramba.”

O tema do filme é o jogo, é certo que o interesse é acompanhar ações referentes ao jogo, acompanham a distribuição de bandeiras e uma ação de caridade. Não presenciamos a organização para garantir a segurança dos jogadores nas cinco horas que ficam em solo haitiano, e como vimos, foi uma operação de uma magnitude considerável. O número de tanques para levar os jogadores do aeroporto para o campo e depois de volta ao aeroporto, a logística que incluiu a organização das filas para venda de ingressos. Uma magnitude a que os cineastas não tiveram acesso.

Ao fundo, uma mulher vestida de azul joga água, com um balde, na rua de terra. O caminhão branco da MINUSTAH entra e ocupa todo o quadro. Notamos as inscrições UN no capô. Os soldados descem do caminhão, são pelo menos vinte, e fazem um cerco humano para proteger os alimentos que vão distribuir para a população local. Sacos de comida e bandeiras do Brasil são distribuídos com bastante parcimônia como se fossem escassos, como se tivessem a mesma importância para a população. Novamente, a câmera transita dentro e fora do cerco. Mas o que se mostra mais desejado e escasso são as camisetas amarelas que supostamente representam a seleção brasileira. De cima do caminhão dois soldados pegam algumas camisetas e jogam para as pessoas para ver quem pega. São quatro camisetas jogadas para um público de no mínimo cem pessoas. O tenente, o primeiro a jogar a camiseta, comenta eufórico:

“Você viu cara, como eles ficam eufóricos pela camiseta do Brasil!? Eles pedem muito mais pela camiseta do que por comida ... que eles passam fome e não conseguem comprar.”

Embalado por uma música local, cujas palavras acolhem os visitantes recém chegados ao Haiti, um avião militar pousa no país. Com um mapa alfinetado com os pontos de atuação do exército, o general Heleno, narra uma brevíssima história recente da política no Haiti:

Recentemente nós assistimos a queda do presidente Aristides e no mês que antecedeu a sua queda houve uma série de fatos desagradáveis em todo o

país, com mortes, com... várias vezes a população sendo obrigada a se recolher em suas casas. Logo depois houve uma resolução da ONU, a 1529, que permitiu que a força internacional interina ocupasse posição aqui, desembarcasse em Porto Príncipe, colocasse tropas no Norte, colocasse tropas em Gonaives, e restabelecesse um nível de segurança aceitável no país.”

Dentro de um prédio, em um ambiente calmo, a jornalista Regine Alexander comenta:

Os brasileiros são um povo por quem os haitianos têm muito afeto, não é por acaso que são eles que comandam todas essas coisas que estão aqui, a MINUSTAH e tudo. O objetivo é garantir uma boa transição e maior aceitação do povo haitiano.

O jornalista esportivo Patrice Dumont faz uma análise do lugar do Brasil na geopolítica mundial:

Existe o *hard power* e o *soft power*, O Brasil simboliza o *soft power*. O Brasil, eu acredito, é a potência mais perigosa no mundo. Por que ela é capaz justamente, de aprisionar um país através da sua maneira de exercer o poder, o *soft power*. Quando um exército chega brutalmente e se impõem ele é odiado. O Brasil é amado, o Brasil fascina, as praias brasileiras, as mulheres brasileiras, a música brasileira. A bossa Nova, o samba. O carnaval brasileiro. Mesmo o candomblé brasileiro fascina, fascina.

Ainda pelas ruas dos bairros pobres da cidade, agora sem a presença da MINUSTAH, a equipe acompanha pessoas que caminham pelas ruas. Algumas crianças se aproximam, atraídas pelo objeto técnico-estético. A câmera captura algumas cenas do cotidiano do bairro, roupas estendidas na rua, uma barraca de comida, os olhares das mulheres bonitas, o gingado do caminhar, o colorido das roupas. Vagueando pelas ruas encontram uma bandeira do Brasil desenhada em um muro. Ao invés do verde, o

lilás ao fundo. Alguém coloca a mão em frente da lente da câmera. Um menino se posiciona diante da câmera abaixa a cabeça e mostra a bunda para o aparato técnico-estético. De pé diante de um gol, Bolívar, líder comunitário, comenta:

Antes de qualquer coisa devo dizer que este jogo tem um aspecto muito político e diplomático. Ao contrário dos outros jogos, a população compreendeu logo que este jogo é pela diplomacia e a política. O lado esportivo ... Não é um jogo pelo esporte, como posso dizer... É um jogo que os políticos querem fazer um encontro. Para o Brasil há um aspecto político. Como vocês sabem o Brasil é uma potência em ascensão e que busca a se afirmar. E o Brasil está usando sua arma mais poderosa, sua arma cultural que é o futebol.

É um dia claro, o céu está azul, com uma intensidade rara de ser captada pelas câmeras digitais. A figura de Bolívar aparece em primeiro plano. O tom de sua pele é bastante escuro, é difícil reconhecer as suas feições. Em outros momentos do filme também notamos que a câmera, manipulada pelo fotógrafo, não consegue captar as nuances da pele negra da população local.

A questão da latitude, ou da amplitude, de luminosidade que conseguimos registrar em um filme ou numa imagem digital sempre foi uma questão para a fotografia. No começo da tecnologia precisava-se de muita luz para imprimir uma imagem, como avanço tecnológico foram elaborados filmes cada vez mais sensíveis, permitindo que temas que nunca haviam sido registrados passassem a figurar nas telas. O mesmo se dá com a tecnologia digital. Hoje as câmeras profissionais possuem uma latitude expandida que possibilita registrar ambientes que possuem quebras radicais de iluminação, como também registrar cenas escuras com bastante detalhe. Foi o cineasta norte-americano Spike Lee que na década de 1990 iniciou uma discussão sobre a incapacidade de certos filmes de registrarem as nuances da pele negra. Foi Lee também que chamou a atenção para o fato de que além da escolha do tipo de filme, a pele negra precisa de uma iluminação diferente da iluminação para a captação da pele branca..

Em um ambiente fechado, Patrice Dumont, jornalista esportivo, complementa fala de Bolívar. Aqui, onde não existe uma amplitude muito grande de luminosidade diferentes, vemos as suas feições em detalhes:

Nós consideramos, na nossa análise, que a ONU passou uma lição de casa para o Brasil: comandar as tropas de paz no Haiti, a MINUSTAH, com o general brasileiro, Heleno. Se essa missão for realizada com sucesso é possível que outras virão, e logo mais o Brasil poderá ser membro permanente do conselho de segurança da ONU.

É como se um pobre, no caso o Haiti, tivesse um amigo rico, extremamente rico, no caso o Brasil. Os dois reconhecem a sua amizade. Um dia o rico vai visitar o pobre, a casa do pobre não é bela. O pobre oferece algo para o rico comer, mas o rico recusa. Mesmo com a amizade, existe alguma vergonha. Não entendemos que o Brasil tenha entrado no Haiti com um pé antepé e saiu com um pé ante pé. Não teve uma noitada, nem uma festa. Os brasileiros tentaram minimizar esse aspecto atravessando Porto Príncipe com Ronaldo e os outros em cima de carros blindados. E pelos bairros mais pobres como La Saline. Eles viram a miséria horrorosa. É verdade que existem favelas no Brasil, mas não sei se nossa miséria pode ser comparada com qualquer outra. Creio que, concluindo, a presença do Brasil em Porto Príncipe é um pacote. Dentro desse pacote tem um grande presente, a equipe que jogou no estádio. E tem alguns elementos negativos. Deveríamos aceitar tudo ou nada.

Em uma rua de terra, pessoas, bacias e ônibus coloridos, que chamam a atenção do olhar estrangeiro, circulam. Dois homens sentados em frente ao que parece uma distribuidora de bebidas comentam que não podem comprar ingressos para o jogo da seleção brasileira, eles não têm dinheiro, são pobres. O segundo a falar diz que existe um problema de classe no Haiti que precisa mudar, diz que vão fazer uma outra revolução: “Mandamos Aristides embora. Se continuar assim, vamos mandar o primeiro ministro embora também.”

De passagem, de dentro de um carro, uma imagem, que respeita o movimento do carro, revela a sujeira e a precariedade de um mercado em Porto Príncipe.

As imagens das ações do exército brasileiro que presenciamos ganham outros contornos quando significadas pelas falas dos entrevistado; é evidente a estratégia, os cineastas entram no jogo, novamente utilizando a câmera para presenciar e deixar que os espectadores façam as conexões. É importante notar que a câmera não está somente nos lugares em que o exército está. Apesar de conseguirem acesso ao general Heleno, um personagem central no exército brasileiro hoje, como veremos a seguir, em momento algum os cineastas assumem o discurso de Heleno. É a fala do comentarista esportivo Patrice Dumont, que costura o filme.

Significam as ações do exército brasileiro com o discurso uníssono dos interlocutores haitianos. Ou seja, eles assumem o discurso nativo para qualificar a presença do exército brasileiro no Haiti, como também para significar a proposta de um “jogo pela paz”, o jogo político envolvido. Acompanham uma ação do exército brasileiro, mas significam essa ação com a análise de dois jornalistas esportivos que entrevistam.

A equipe do filme toma o discurso dos haitianos como seu ao usar as conversas que tiveram com jornalistas esportivos, um historiador e um líder comunitário, para significar todo empreendimento do Jogo pela Paz, as ações do exército brasileiro que presenciam e a presença do Brasil como país responsável pela MINUSTAH.

8

Vemos um campo de futebol de terra batida, vermelha, no qual jogam uma pelada. Ainda distantes, mas com a ajuda de uma lente teleobjetiva, nos aproximamos do campo. Distante, a câmera procura uma imagem para fixar. Duas crianças brincam fora de uma casa. Um jovem menino dribla um bem mais velho do que ele. Quatro jovens jogam futebol na rua, também de terra batida avermelhada, enquanto outras pessoas caminham. Duas mulheres conversam em uma esquina, uma menina espera ao lado delas.

O artifício do zoom, para aproximar o que está distante, aqui marca duas questões: uma sobre a produção – eles tinham pouco tempo para estar em muitos lugares e conversar com muita gente; outra com relação à distância real entre a equipe

e a população do Haiti – sem contar o medo de entrar em lugares que pudessem ser ocupados por alguma guerrilha. O fotógrafo aproveitava os momentos de deslocamento, as cenas que via do carro enquanto corriam de um compromisso para outro. São muitas as cenas de passagem, e eles estavam de passagem. O zoom revela a distância real entre os cineastas e a população, e o receio de entrar em certos lugares sem saber se estavam seguros ou não.

Dentro de um carro, Andre Paul, presidente da torcida organizada do Brasil, conversa com um colega:

“Depois da casa da tua mulher, vou levá-los na casa do Ali. [Pela primeira vez escutamos alguém falando creole no filme]. Eles têm que ir a tudo quanto é lugar. Ok? É assim.”

O colega acena com a cabeça que entendeu.

“Minha mulher vai estranhar esses jornalistas.”

“Foi o que eu disse. Vai ser bom ele perceber que você é famoso. Você é uma vedete! Você é uma vedete mesmo.”

A câmera enquadra os dois colegas de costas dentro do carro enquanto

“Esses caras não entendem nada. Podemos falar qualquer coisa. Viu? Eles não entendem nada.”

O colega ri.

“Eles não entendem nada. A gente pode chamar eles de filhos da puta e só depois vão descobrir o que falei.”

O colega, que está na direção, dá gargalhadas.

“Viu? Viu? Dá uma olhadinha para eles.”

“Eu não sei de nada, eu apenas dirijo...” diz o colega que estava quieto até então.

“A gente diz filho da puta e só depois descobrem... Será que vai dar problema?”

Uma música alegre toma a cena, em silêncio, seguimos com imagens das ruas de Porto Príncipe emolduradas pelas janelas do carro. O céu é de um azul intenso, algumas nuvens brancas dão mais força ao azul. O chão é de terra batida avermelhada, seco. Passam por dois gols de ferro, por um campo onde as mulheres lavam roupas. Fora do carro, com a câmera parada, vemos ao fundo uma cadeia de montanhas, nuvens brancas majestosas pairam sobre as elas. Logo ao lado de um dos gols pelo qual passaram, mulheres lavam roupa. Novamente com uma lente de longo alcance, enquadram mães e filhas que realizam a mesma tarefa. Agora já próximos, três mulheres param e olham para a câmera. Outra sorri, o seu rosto toma toda a tela. Ela olha diretamente para nós, portanto reconhece. Ela sorri, é uma mulher bonita. Do seu rosto a câmera passeia até suas mãos que lavam roupas em uma bacia. Enquadram os rostos de outras mulheres, outras se reúnem em volta curiosas com a presença da câmera. Quando esta se vira para elas, fogem, não querem aparecer. Enquadra novamente uma mulher com quem flertava, esta ri efusivamente, pelas colegas que saíram correndo. Três meninas se posicionam diante da câmera, uma delas, a do meio, se abaixa e olha diretamente para a lente, se aproxima. Será que ela vê o seu reflexo?

A câmera continua procurando por rostos, quando percebem que estão sob a mira da câmera, duas mulheres saem correndo e abandonam a sua bacia e suas roupas. Um rosto aparece tentando espiar a lente da câmera. Uma mulher olha para o horizonte e não percebe, ou intencionalmente ignora a presença do aparato. Duas mulheres posam discretamente para o fotógrafo e uma menina aparece em primeiro plano fazendo palhaçada. Mesmo nas cenas onde um grupo de mulheres sentadas próximas umas das outras lavam roupas em suas bacias, azuis, verdes, vermelhas, amarelas, sempre tem alguém que reconhece a presença dos *filmmakers*.

Homens estão fazendo esse filme. Eles flertam com as mulheres haitianas e revelam o seu ponto de vista. Na cena a seguir eles se aproximam gradualmente, brincam, interagem. As sequências descritas acima revelam que os realizadores vieram de outro lugar, são estranhos. Existe um empenho da parte do diretores em manter imagens que revelam o estranhamento do povo haitiano com a sua presença. Como a sinceridade de revelar que estavam ali de passagem, sempre dentro de carros indo de um lugar para outro, como comentou o fotógrafo.

Novamente de dentro de um carro, estamos diante de um portão azul no qual está escrito “d’Haïti”. O carro toca a buzina duas vezes. O portão se abre, do outro lado, um homem vestido com roupas civis, com um colete a prova de balas, emprenhando uma metralhadora aparece. Ele olha desconfiado. Alguém dentro do carro dá uma gargalhada, não acredita no que vê. E diz: OK! Tentando se acostumar com a ideia de que tem uma metralhadora quase apontada para eles. O homem armado sorri e acena. Ao som de uma música haitiana entramos e logo vemos um campo de futebol, é o local da concentração da seleção haitiana. Os jogadores estão conversando e em seguida se reúnem no meio do campo. Peter Germain, zagueiro do Haiti, diz “A equipe brasileira, nós só vamos impedi-la... porque como se diz sempre no Haiti, são os deuses da terra, são extraterrestres. Os jogadores se aquecem com uma série de exercícios. Fenelon Gabard, goleiro titular do Haiti, fala “Se eu tivesse que escolher, diria que é o Ronaldo. Porque ele é o melhor do mundo. No Haiti nós o chamamos de fenômeno. O fenômeno do futebol mundial.”

Os jogadores seguem treinando. A equipe do filme tem acesso irrestrito ao treino, registram imagens de todos os pontos de vista e até mesmo dirigem os jogadores, como revela um plano no qual a câmera enquadra uma bola segundos antes de alguém chutá-la. Já no *resort* na ilha caribenha, o integrante da equipe que acompanhou a seleção passou dois dias completamente isolado dos jogadores da seleção, junto com os jornalistas e técnicos convidados para realizar a cobertura do jogo.

Ainda durante o treino da seleção haitiana o goleiro pega uma bola e outra, mas deixa duas passarem, a última por entre as pernas. Os cineastas aproveitam e tiram sarro, entre a imagem do gol e do goleiro fazendo alongamento depois do treino, inserem uma imagem de duas galinhas, um comentário explícito sobre o desempenho deste. “Pode ser que eu sofra um gol no jogo, mas não dois ou três.”, comenta Gabard. É o final da tarde, detrás do gol, em um contraluz, vemos duas bolas dentro do gol. É o final da tarde, detrás do gol, em um contraluz, vemos duas bolas dentro do gol.

Diante do Club Tanga o diretor da torcida organizada do Brasil canta:

“Nasci em um pequeno país, banhado pelo mar das Antilhas, esse país, que eu amo, tão doce e tão tranquilo. Haiti é como se chama. É muito bonito e muito charmoso.”

“Amanhã de manhã estaremos todos no aeroporto. Bem cedo. Vamos buscar os jogadores no aeroporto.”

“Sim, vamos ao aeroporto.”

“Vamos fazer uma delegação...”

“Uma delegação para ir ao aeroporto. Somente para podermos ver as nossas estrelas brasileiras.”

“A partir das nove horas da manhã.”

“A partir das nove horas estaremos no aeroporto.”

“A pé, de carro.”

“De qualquer jeito. Mas estaremos lá. Todo mundo. Todos os fãs do Brasil. Todos os fãs do Brasil. Vamos acolher nossas estrelas, nossas estrelas. Preste atenção! Reitero. Nós vamos acolher nossas estrelas. Ronaldo, Ronaldinho, Roberto Carlos, Cafu, Dida, Kaká, Adriano. Nossas estrelas.”

9

O juiz apita, o jogo começa.

Fora de um restaurante um grupo se espreme tentando ter acesso à televisão. Apinhados em uma janela, jovens assistem ao jogo. Em pé diante de uma televisão pequena homens comentam. Ronaldinho faz um passe e tenta colocar a bola no gol. O goleiro pega. Os haitianos comemoram a jogada com sorrisos e aplausos. Apinhados onde podem, subindo nas pontas dos pés homens procuram alguma brecha para assistirem ao jogo numa televisão. Um jogador do Haiti cai na grande área. Todos pensam que foi pênalti, mas não foi. Assistimos a *autoplay* da cena e foi pênalti, mas o juiz não deu. A torcida, calada, não gosta. O Brasil faz o primeiro gol. A parte da torcida levanta e grita: Gol!!!! Alguns comemoram, outros não.

Na cidade, onde quer que tenha um televisor, pessoas estão reunidas em volta para assistir o jogo. Ronaldinho dribla três jogadores e faz um gol. Corre para

comemorar e mostra o seu samba no pé. Ronaldo vai ao seu encontro e o abraça. Vemos um *replay* em câmera lenta da jogada. Ao fundo os comentários do Rastafári que conhecemos da fila de venda dos ingressos, que já se declarou fã do jogador, segundo ele, o último artista que temos: “Um talento imenso, um talento imenso.” O público a sua volta está perplexo com as habilidades do jogador: “O cara é impossível.” “Uma elegância, uma velocidade.” “É fatal.”

Em câmera lenta vemos uma jogada articulada por Ronaldo. Notamos a sua habilidade com a bola. Fora do estádio o público continua buscando uma brecha para assistir ao jogo numa televisão. Sozinho, Ronaldo pega a bola, faz um passe para Roger, que faz o terceiro gol da seleção. Fim do primeiro tempo.

Fora do estádio, as pessoas sobem nas árvores e nas lajes dos prédios em volta para tentar assistir o jogo ao vivo. Começa o segundo tempo. Vemos detalhes de jogadas. É falta, a favor do Brasil, mais um gol. 4X0. O técnico do Haiti substitui o goleiro. O Brasil faz mais um gol. Jean Ronnel, jornalista, assiste o jogo em uma televisão. A seleção do Haiti ataca, ele olha com atenção, mas o goleiro brasileiro defende. Alguns *still frames* revelam que a bola passou a maior parte do tempo nos pés dos jogadores brasileiros. Nilmar pega a bola, sai em disparada e faz o sexto e último gol do Brasil. Os homens que assistiam a televisão não estão nem um pouco felizes, vemos uma tristeza profunda nos olhares, poucos ou nenhum sorriso. Pela imagem de uma televisão vemos os jogadores brasileiros deixarem o campo.

Zagalo comenta:

A alegria desse povo, você vê a pobreza e uma alegria de todo um povo que foi com bandeirinha, o verde e amarelo flamulando, parecia que estávamos chegando no hexacampeonato, quem sabe, quem sabe não foi a luz daqui que vai nos proporcionar ganhar.

Luiz Inácio Lula da Silva sai do estádio protegido por seguranças:

Eu acho que, não apenas aqui mas em vários lugares do mundo, o futebol brasileiro é como se fosse uma água benta, uma paixão que está acima das coisas. Quando eu conversei com o Ricardo Teixeira e ele imediatamente se dispôs a fazer esse jogo e depois os jogadores todos, sem exceção,

concordaram, acho que a CBF e os jogadores deram uma demonstração de que o futebol pode muito mais do que apenas ser um espetáculo e uma arte, ele pode mexer com o coração, com as emoções, e sensibilizar as pessoas, e o Haiti precisa muito disso.

O discurso de Lula foi desconstruído anteriormente pelos interlocutores do filme. Apesar de Patrice Dumont reconhecer que o Brasil atua no mundo a partir de um *soft power*, através de seu poder cultural, o filme reúne uma série de elementos que a partir do nosso posicionamento desmancha toda e qualquer possibilidade de minimizar as questões políticas que estão em jogo no Haiti com a presença da seleção brasileira de futebol. Pela atuação do exército brasileiro e da UN tudo indica que esta era a intenção de fato. O caminho da cultura para lidar com questões políticas se prova falido para os interlocutores haitianos do filme.

10

“[...] nós esperávamos que fôssemos perder, mas não por esse resultado. Foi uma catástrofe.”

“Não tem futebol no país há 10 meses no país, não tem jogador em competição.”

“Eles não estão em competição?”

“Não, se tivesse campeonato os caras estariam melhores. Mas jogam a cada duas semanas e treinam a cada dois dias.”

Um homem carrega a televisão para longe.

“Acho que os haitianos devem aproveitar dessa experiência para colocar o país para andar. Esquecer as divergências e fazer a união da paz.”

“Para que o time brasileiro veja os problemas do Haiti para ajudá-los hoje mesmo. Sempre seremos fãs do Brasil.”

“Fizeram gols demais, dois a zero tava bom, seis foi demais.”

“O Haiti não fez nada. Só deixou o Brasil bater. Mataram o país... Mataram. Mataram.”

“Infelizmente o resultado do jogo foi muito ruim. 6X0. Mas estamos contentes por que o Brasil é Haiti e o Haiti é Brasil, para nós nos aceitamos.”

“...Gostaria de ver o Haiti na Copa para poder torcer para o Haiti e não pelo Brasil.”

Os diretores não tentam se esquivar do fato de que as pessoas olham e atuam para a câmera. Na primeira sequência, descrita no começo deste capítulo, as pessoas filmadas olham para o aparato técnico e estético e enviam mensagens para seus ídolos do futebol. Reconhecem o potencial de comunicação do aparato. Em outro momento, um homem sério, incomodado com sua presença, olha diretamente para o objeto e faz um gesto, levantando o dedo médio. Ao longo do filme nos mandam tomar no cú três vezes. Os gestos dos haitianos são repassados para nós espectadores, os realizadores fazem questão de manter essas cenas, elas estão lá com um propósito bastante claro e nos contam sobre o posicionamento dos realizadores. A câmera se posiciona para possibilitar que os haitianos se direcionem a nós, seja espontaneamente nas ruas, seja em uma entrevista. Ela assume o posicionamento de mediadora, de facilitadora de um outro ponto de vista sobre o Jogo pela Paz que aconteceu no Haiti. Diferente daquele que os jornalistas que acompanharam a seleção poderiam narrar.

Um interlocutor do filme conclui:

“Eu acho que permitiu mais interação entre diferentes setores da população. E permitiu os Haitianos de sonharem. Bruscamente, terminou. E fazemos o que agora?”

Jean Luc Luberisse

Estádio vazio e sujo, sons maquínicos manipulados tomam acena.

POBRE DE EXCEÇÃO

1

Procurando entender a explosão do antissemitismo no começo do século XX na Alemanha e na Europa, a filósofa Hannah Arendt faz uma revisão histórica da situação social e política dos judeus europeus nos séculos XVIII e XIX. A partir deste olhar histórico ela descreve, baseando-se em personagens reais, a figura do judeu excepcional. Nos séculos XVII e XVIII Arendt localiza o judeu excepcional no judeu da corte, homens da comunidade judaica, particularmente dotados, inteligentes, cheios de iniciativa e ricos, que sustentavam financeiramente a aristocracia da época, que estava praticamente falida. No final do século XVIII e começo do XIX, a filósofa comenta sobre o surgimento de um novo tipo de judeu excepcional, judeus que eram exceção por sua cultura e educação, não por sua situação econômica. É para a descrição desse personagem que queremos olhar nesse segmento.

Com o sucesso nos negócios, os judeus da corte, favorecidos pela aristocracia, ascenderam aos direitos e à liberdade, enquanto os outros judeus eram desprovidos de todo o estatuto jurídico. Com o passar do tempo, esses homens notáveis conquistaram o privilégio de contratar outros judeus para trabalharem em seus empreendimentos. Eram pessoas que não eram de famílias ricas, mas que possuíam qualidades pessoais incomuns. Ao contrário dos judeus da corte, que não se importavam em não fazer parte da sociedade não judia, os judeus cultivados queriam ser reconhecidos pelos não judeus, queriam ser aceitos, assimilados pela sociedade da época.

O judeu excepcional cultivado ascendeu socialmente por ser um destaque na sua área de conhecimento, eram indivíduos extraordinários, únicos, fora do comum, que conquistaram suas posições devido aos seus méritos individuais. Segundo Arendt sentiam-se orgulhosos de terem transposto a miséria e a posição de paria e sua glória brilhava mais quando comparada à comunidade judaica em geral. O filósofo Moses Mendelssohn, um homem extraordinário, segundo os vários autores da época que a filósofa cita, foi um grande exemplo da figura que a filósofa destaca.

Era nos salões judeus, um deles na casa de Rahel Vanhagen, que reuniam-se artistas, intelectuais, aristocratas e os burgueses mais liberais da época. As relações nos salões eram baseadas em amizades pessoais, relações sociais e íntimas. Arendt se dedica particularmente a estudar a posição em que Rahel Vanhagen se encontrava na época. Uma amiga recebeu um dossiê sobre Vanhagen e insistiu que Arendt trabalhasse sobre o material, mas foi somente alguns anos depois que a filósofa se interessou efetivamente pela vida da anfitriã. Arendt comenta, que nos salões as pessoas só tinham valor pelo que elas representavam pessoalmente, a sua personalidade individual. Rahel Vanhagen fora assimilada à vida pública devido às suas relações íntimas, sua inteligência nata e seus talentos sociais. Portanto a assimilação do judeu na vida pública da época se devia à personalidade do indivíduo, à emancipação individual, pelo frescor e pela originalidade que traziam para a aristocracia. Por serem seres humanos excepcionalmente corajosos e inteligentes, sem artifícios. Enquanto os aristocratas que frequentavam o lugar buscavam a sua emancipação individual e a autonomia diante das famílias rígidas. Nessa época aconteceram muitos casamentos entre mulheres judias e aristocratas alemães, ambos buscando um outro posicionamento no mundo. Arendt escreve:

A concepção de cultura de Goethe, como ela é particularmente exposta no seu *Wilhelm Meister*, se torna o elemento espiritual da assimilação germano-judaica. No *Wilhelm Meister*, é claramente associada ao avanço social e revelador da ascensão da burguesia à nobreza. Pela bias da educação, esses judeus se tornaram <personalidades> diante das quais todas as portas da sociedade se abriam. É por intermédio da cultura e não da política que os judeus procuraram escapar ao estatuto modesto de seu povo.

(La Tradition Cachée p:152.)

Os primeiros judeus cultivados se dedicaram a convencer a sociedade que os Judeus eram seres humanos.

Na Berlim cultivada da época de Mendelssohn, como na Berlin de Humboldt e de Schleiermacher, os Judeus eram a prova viva que todos os homens

eram seres humanos. Poder ser amigo de Marcus Herz ou de Mendelssohn representava para eles a dignidade da raça humana. *Os Judeus eram "novos tipos de humanidade" e porque eles eram descendentes de um povo odiado e oprimido, eles constituíam um modelo de humanidade mais puro, mais exemplar.* As relações sociais com os judeus testemunhavam não somente de uma liberdade sem qualquer julgamento (batizada de "tolerância" no século XVIII), mas representavam o exemplo de uma intimidade possível com todo o gênero humano. (...) Esses humanistas se alienaram dos seus vizinhos milenares sem motivo, de uma das principais nações da cultura europeia, desejosos que eles estavam de sublinhar a unidade fundamental da humanidade e, mais a origem do povo judeu parecia estrangeira, mais eficácia tinha a demonstração desse princípio universal.⁸⁵ (Idib:143)

Por um curto período esses novos humanos, antes odiados e oprimidos, deveriam ser "indivíduos intensamente mais humanos" (ibid.). Segundo Arendt, Johann Gottfried Herder foi um dos mais afeitos a esse pensamento e Mendelssohn o exemplo maior. Herder sugeria a cultura como forma de entrada para os judeus na sociedade, pela educação se tornariam mais humanizados que os outros e de grande valor para o desenvolvimento humano. Eles não somente eram exigidos de serem judeus excepcionais, mas "*espécimes excepcionais de humanidade*".

Tinham a sensação que viviam um novo tempo, libertador devido às transformações sociais, ao fortalecimento dos estados-nação e à ascensão da burguesia, tanto os judeus, quanto os nobres buscavam se libertarem de suas famílias e de suas tradições. Mas com um olhar histórico Arendt argumenta que era o fim de uma época que os aproximou e não o começo dos novos tempos, a suspensão do antissemitismo no começo do século XIX ainda era reflexo do suporte financeiro que os judeus da corte davam aos nobres que ainda detinham o poder político.

⁸⁵ "Dans le Berlin cultivé de époque de Mendelssohn, come dans le Berlin de Humboldt et de Schleiermacher, les Juifs étaient la preuve vivante que tous les hommes étaient des êtres humains. Pouvoir être amis de Marcus Herz ou de Mendelssohn représentait pour eux la dignité de la race humaine. Les Juifs étaient de "nouveaux types d'humanité" et parce qu'ils étaient les descendants d'un peuple méprisé et opprimé, ils constituaient un modèle d'humanité plus pure plus exemplaire. Les relations sociales avec les Juifs témoignaient non seulement d'une liberté affranchie de tout préjugé (baptisé "tolérance" au XVIIIe siècle), mais représentait l'exemple d'une intimité possible avec tout le genre humain. (...) Ces humanistes s'aliénèrent sans motif de leurs voisins millénaires, de l'une des principales nations de la culture européenne, désireux qu'ils étaient de souligner l'unité fondamentale de l'humanité et, plus les origines du peuple juif apparaissaient étrangères, plus efficace serait la démonstration de ce principe universel." (143)

Segundo Arendt, mesmo Humboldt, um dos raros democratas alemães que teve um papel importante na emancipação dos Judeus na Prússia em 1812, pensava que a assimilação era uma decorrência natural da emancipação. No entanto, para a filósofa, a assimilação pelo viés da cultura e da educação, sem uma articulação política que garantisse um lugar na sociedade da época para todos os judeus, não somente para os indivíduos excepcionais, não sustentou a posição que alguns indivíduos conquistaram. Ela descreve o assombro de Vanhagen ao se perceber judia novamente, a anfitriã como outros, não se consideravam exceção, uma vez que também não se consideravam diferentes.

A assimilação social plenamente reconhecida pela sociedade não judia só lhes foi dada à medida que eles apareciam como exceções à massa de judeus. (162-163)⁸⁶

Hannah Arendt escreve sobre o que aconteceu no passado, para acompanhar o desenrolar da questão que investiga. Busca um olhar histórico para procurar entender um evento do presente. Para a filósofa, a sociedade os aceitava porque não os considerava mais judeus, suas obras vinham primeiro. Não tinham nenhum privilégio político, diferente dos judeus da corte. Quando faziam uma entrada na cena pública, acessavam a sociedade, faziam amigos, e eram estimados nos círculos intelectuais, mas a pequena burguesia se recusava em entrar em contato com eles. Segundo a filósofa, Humboldt pensava a discriminação como um problema social que se resolveria com o passar do tempo. Somente os antissemitas pensavam a questão judaica como um problema político.

Os judeus, cidadãos europeus, não desfrutavam dos mesmos direitos políticos e sociais que a sociedade europeia no final do séc. XVIII. No entanto, os judeus excepcionais foram assimilados à sociedade pelo âmbito da cultura, por características individuais, como maestria intelectual, técnica e/ou artística que garantiu que um pequeno grupo desfrutasse do que parecia uma grande transformação social. A

⁸⁶ "L'assimilation sociale au sens de la pleine reconnaissance par la société non juive ne leur était accordée que dans la mesure où ils apparaissaient comme des exceptions au sein de la masse des Juives." (162-163)

assimilação foi vista na época como a expressão da possibilidade de uma humanidade comum e os judeus excepcionais como exemplos de uma humanidade pura. No entanto, a mesma excepcionalidade que garantia a sua assimilação, era ancorada em características que os mantinham diferentes e interessantes o suficiente para se destacarem socialmente, mas que possibilitaram que se tornassem estranhos logo a seguir.

2

Busca-Pé, um pobre excepcional

Para efetivar o deslocamento do judeu excepcional para o pobre excepcional, precisamos contextualizar este segundo. Como o judeu excepcional descrito por Hannah Arendt, o *pobre excepcional*, é assimilado pela sociedade por mérito próprio, por se destacar no campo da cultura a partir de parâmetros traçados pela sociedade de seu tempo, por sua excepcionalidade intelectual, social, técnica ou artística. É, em vários aspectos, exemplo de um ser humano mais puro, sem artifícios. Exemplo de humanidade em condições desumanas. Diferente do judeu excepcional, o *pobre excepcional*, raramente ascende socialmente por meio da educação formal, mas por participar de projetos sociais organizados e ministrados pela mesma elite que os idealizam. Mas o maior deslocamento que devemos acolher aqui é que o *pobre excepcional* é um personagem imaginado e cultivado pelos interlocutores dessa pesquisa, não são exemplos históricos como Hanna Arendt cita, mesmo quando escrevemos sobre pessoas reais, falamos a partir de representações e descrições colecionadas durante a pesquisa.

Se o exemplo maior de Hanna Arendt foi o filósofo Moses Mendelssohn e a anfitriã Rachel Vanhagen, aqui, para descrever o pobre excepcional contaremos com o personagem Busca-Pé do filme *Cidade de Deus*. Como já vimos, Busca-Pé é o narrador onisciente que testemunha os acontecimentos centrais do filme que narra a história do tráfico de drogas na favela carioca que dá nome ao filme. Narrador que não está envolvido no tráfico, mas que assiste a entrada das drogas no conjunto habitacional. Busca-Pé é um adolescente que frequenta a escola, tem um grupo de amigos, os

cocótas, e quer sair do predicamento da pobreza, é um personagem *do bem*⁸⁷, como nos informa a trilha sonora que o acompanha. Ele quer ser fotógrafo e para realizar o seu sonho ele considera assaltar para conseguir o dinheiro para comprar uma câmera fotográfica, uma vez que suas tentativas de conseguir o dinheiro honestamente não dão certo. Mas é incapaz de cometer um ato violento. Consegue um emprego como entregador de jornal, o que o aproxima de sua paixão, a fotografia jornalística, e possibilita que, por um golpe de sorte, suas fotos sejam publicadas na primeira página de um jornal proeminente da cidade do Rio de Janeiro. Busca-Pé é um exemplo de humanidade inerente entre jovens imersos no tráfico e no crime, com histórias de vida cada vez mais degradadas pela violência e pela pobreza.

O que o caracteriza como exemplo de humanidade é sua bondade inerente, sua sociabilidade nata, sua capacidade de se apaixonar, de cultivar amizades e seu interesse pela fotografia. É sua sensibilidade para uma área da cultura que lhe possibilita vislumbrar uma saída do predicamento da pobreza e finalmente a habilidade técnica de manusear uma câmera e medir a luminosidade, e estética, de enquadrar e dirigir os sujeitos que fotografa, que efetiva a assimilação para um outro segmento da sociedade.

Durante a pesquisa de campo ficou evidente que a noção de *formação*, cunhada no início do século XX e cuja expressão maior aconteceu com os integrantes do *grupoClima*, Antônio Cândido, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, entre outros, continua a fazer sentido para os interlocutores desta pesquisa. A ideia de que precisamos formar uma tradição cultural no país para viabilizar a formação de um povo está profundamente ancorada na Z/O. Ela transparece no argumento pela ampliação da verba nacional para a cultura para 2% do PIB, pela ampliação de editais e

⁸⁷O caminho do bem (3x) Já iniciou. Está acontecendo. Fase racional. Não estou sabendo. O caminho do bem (leia logo, saiba logo) O caminho do bem (está na hora, é agora) O caminho do bem (acredite, não duvide) O caminho do bem O caminho do bem é um só caminho O caminho do bem é para todos O caminho do bem é racional O caminho do bem (4x) Pode aguardar Que o mundo inteiro Logo saberá No Brasil primeiro O caminho do bem (leia logo, saiba logo) O caminho do bem (está na hora, é agora) O caminho do bem (acredite, não duvide) O caminho do bem Vida modesta e fecunda Amor de um doce paraíso Reino prepotencial racional Aonde viver sempre o bem, e não o mal Leia logo, saiba logo Está na hora, é agora acredite, não duvide Do que já aconteceu Já aconteceu Está acontecendo Fase racional Não estou sabendo O caminho do bem (leia logo, saiba logo) O caminho do bem (está na hora, é agora) O caminho do bem (acredite, não duvide) O caminho do bem Numa natureza onde não existe regulação, não pode existir o bem O bem só pode ser encontrado na imunização racional O caminho do bem (4x) Pode aguardar Que o mundo inteiro Logo saberá No Brasil primeiro O caminho do bem (2x). Tim Maia por Seu Jorge.

projetos sociais voltados para atividades culturais, mas também quando os interlocutores se deparam com situações de destituição completa. A noção de “identidade cultural” constituída a partir das expressões da cultura popular também ressoa de diversas situações da pesquisa de campo. Mário de Andrade é uma figura icônica por seu trabalho de mapear e registrar essas tradições. Existe um número considerável de projetos, filmes, livros, baseados nas expedições de pesquisas folclóricas de Mário. Como para Herder, segundo Arendt, aqui a cultura é humanizante.

Como vimos anteriormente, Busca-Pé é um dos vários personagens do livro polifônico *Cidade de Deus*, o personagem do livro também quer ser fotógrafo, mas desaparece da trama logo no começo, quando a guerra do tráfico de drogas começa. Ficamos sabendo sobre ele por outros personagens que comentam, no final, o que aconteceu com cada um da turma. Segundo contam, Busca-Pé se envolveu com o pessoal da associação do bairro e está engajado com causas sociais. Portanto, o Busca-Pé, personagem do livro, que inspirou o personagem do filme, não se tornou fotógrafo e sim membro atuante de uma instituição política. É interessante acompanharmos o deslocamento que acontece com o personagem Busca-Pé do livro para o filme. É pela política que Busca-Pé segue um outro caminho e desaparece da narrativa que conta a violenta guerra do tráfico, não por sorte, nem pelo viés da cultura.

Vale atentarmos um momento para a maneira como personagens *pobres excepcionais* povoam a mídia produzida na cidade de São Paulo, ancorados nas mesmas qualidades que descrevem Busca-Pé. Em um primeiro bloco, os artigos versam, com entusiasmo, sobre filmes que registram projetos culturais dentro das favelas:

Foi esse mesmo olhar que Mocarzel projetou no Jardim Ângela, região conhecida, até pouco tempo atrás, como a mais violenta do mundo e cujo cemitério mais próximo, no Jardim São Luiz, era apontado como o local em que havia mais jovens enterrados por metro quadrado. *Ele registrou as imagens de jovens - desses que poderiam estar debaixo da terra, vítimas de um tiro - produzindo vídeos.*

As imagens degradadas paulistanas, mescladas com a redenção da arte, estão levando o documentarista à cidade em que foi criado. Vai documentar

o projeto de dança da coreógrafa Lia Rodrigues na favela da Maré. "É incrível o poder luminoso da arte nessas áreas sombrias (minha ênfase).

(Gilberto Dimenstein, Folha de São Paulo 17/02/2008)

No filme *Jardim Ângela* (2006), Edvaldo Mocarzel trata da questão primeira que aparece no filme *Cidade de Deus* (2000), que só a fotografia poderia salvar a vida de Busca-Pé, e "desses que poderiam estar debaixo da terra". Condição que é positivada pelo comentário citado acima. O mesmo tom está dado na chamada para uma material sobre o filme *Contratempo* (2008), dirigido por Malu Mader e Mini Kerti:

Contratempo: um filme que pretende apresentar melhor alguns dos integrantes do projeto e como a música mudou suas vidas.

A matéria segue com uma citação de Malu Mader, na qual ela comenta o foco narrativo do filme, o potencial de transformação da vida que a música oferece, sensibilidade que faz com que Mader se identificasse com os personagens retratados.

Fiz o filme pensando muito em se os meninos iam gostar", confessa, ponderando também a questão ética de se fazer um documentário, no sentido de se distanciar dos personagens, dando um enfoque jornalístico. Depois de mostrar o documentário aos personagens, ela acredita que a recepção foi positiva. "*Não queria fazer um documentário sobre pessoas pobres da favela, estava encantada com o fato deles terem a iniciativa e fazer algo que transformasse de fato a vida deles, nesse sentido me identifiquei, como quando comecei a fazer Tablado (escola de interpretação), me identificava com eles de certa forma*", revela Malu. "Fiquei totalmente envolvida com os personagens, alguns mais, outros menos, mas com todos.

(Angélica Brito, 21/10/2008 - 18h05)

Acompanhamos aqui algumas das qualidades citadas anteriormente, a sensibilidade para uma área da cultura, o conhecimento técnico que o possibilita transitar entre esferas sociais, a identificação de uma humanidade comum.

O filme *O Contador de Histórias* (2009) dirigido por Luiz Villaça segue a mesma linha, e aponta para uma qualidade importante do personagem pobre excepcional, sua trajetória é única. Mesmo quando se trata de projetos culturais que acolhem vários jovens, existe uma valorização de trajetórias individuais na estruturação das narrativas em torno dos personagens.

O garoto, filho de família numerosa, foi internado pelos próprios pais na Febem. Com 7 anos, é transferido para outra cidade, onde convive com meninos maiores do que ele. Completa 13 anos, já com currículo nada invejável - mais de cem tentativas de fuga e o rótulo de "irrecuperável". Essa história real de Roberto Carlos Ramos está sendo filmada pelo diretor Luiz Villaça, com cenas rodadas em Paulínia.

A história de Roberto Carlos seria banal, não tivesse ela uma reviravolta digna do mais improvável dos roteiros de cinema. O garoto conhece uma pedagoga francesa que se recusa a acreditar que uma pessoa de 13 anos seja irrecuperável. Ensina o menino a ler e ganha sua confiança. Dois anos depois, Roberto Carlos está alfabetizado, fala francês e toma gosto pelos estudos. Foi viver na França, com Marguerite e o marido. Hoje é pedagogo formado. E mais: um extraordinário contador de histórias, que encanta as crianças nas viagens que faz, exibindo-se em tenda itinerante. Roberto representou a si mesmo nas filmagens realizadas na praça de Itapuã, em Paulínia.

(Luiz Zanin Oricchio de Brasília no seu blog no Estadão online)

O segundo bloco de notícias versa sobre a vontade dos próprios jovens da favela de participarem do mundo da cultura e narram histórias que a alternativa ao mundo da cultura é o tráfico, é a morte:

A Vai-Vai se inspirou em peça do empresário Antônio Ermírio de Moraes para criar o enredo Vai-Vai - Acorda Brasil. Na trama, um rapaz é morto pelo tráfico porque seu pai não o deixou estudar música erudita - a agremiação

também homenageou o Instituto Bacarelli, entidade que ensina música clássica para jovens da Favela Heliópolis, na zona sul de São Paulo.

(Rodrigo Brancatelli, Estado de São Paulo, 04/02/2008)

Como vemos, novamente, e aqui não se trata de um filme, a cultura é apontada como a única saída do predicamento da pobreza. Não é diferente no filme *Última Parada 174*, dirigido por Bruno Barreto. Sandro, personagem principal baseado em um personagem real, mesmo quando está imerso no crime, vê uma saída na possibilidade de se tornar *rapper*. Vimos aqui anteriormente que esse foi o caminho trilhado pelo *rapper* Sabotagem. Na citação que segue, o comentarista faz questão de deixar claro que a vida de Sandro, desde bebê, foi completamente destituída do afeto e acolhimento que positivamos para a vida de uma criança:

Começa com uma imagem de TV, de novela. Mas a mulher que assiste à cena nem está muito ligada. Ela não sabe se se droga ou dá de mamar ao filho, quando a porta do barraco é aberta com violência pelo traficante que irrompe em cena para cobrar pelo bagulho. Como ela não tem dinheiro, ele leva o bebê. É assim que *Última Parada 174* se inicia. A TV não está ali por acaso. Mais tarde, quando o garoto, Sandro, sequestrar o ônibus 174, desencadeando uma tragédia, a televisão estará mostrando as imagens ao vivo para todo o Brasil. E há mais - dentro do ônibus sitiado pela polícia, Sandro vai encenar a morte de uma das reféns. *Sandro, até porque quer ser artista - rapper* -, não deixa de se inserir na cultura do espetáculo.

(Luiz Carlos Merten, Estado de São Paulo, 24/09/2008)

A associação feita entre a encenação de Sandro dentro do ônibus com o fato de querer ser artista não nos interessa aqui, o ponto central, é que o comentarista precisa, mesmo quando o assunto não é esse, inserir o fato de que existe, ou em algum momento existiu um vislumbre de saída do predicamento de destituição completa que Sandro cresceu e mais uma vez está ancorado na cultura.

Em uma matéria para a Folha de São Paulo, atores integrantes do grupo Nós do Morro, fundado em 1986 na favela do Vidigal, e que auxiliou Fernando Meirelles a formar o elenco para o filme *Cidade de Deus*, que estavam em cartaz na cidade de São Paulo com uma peça encenada junto com o Núcleo Bartolomeu, que experimenta combinações da cultura hip-hop com o teatro épico, conversaram com jornalistas do jornal A Folha de São Paulo e questionam o posicionamento de pobre excepcional que lhes é atribuído:

O ator Pierre Santos improvisa uma cena para ilustrar como o Nós do Morro é muitas vezes visto fora do Vidigal. "Uma coisa que sempre me incomodou é que o jornalista já vai nos entrevistar sabendo o que quer ouvir. Por exemplo, que, se eu não fosse do teatro, seria do bicho", diz, usando um eufemismo. "Essa coisa "projeto social que resgata", sabe?", explica, para em seguida imitar o personagem-repórter que inventou: "Fala a verdade, você seria do bicho. Fala a verdade, se você não fosse do teatro, você ia estar ali na esquina vendendo alguma coisa? Não é? Você não foi resgatado? Claro que vai vender muito jornal, diz. "Olha só, o projeto salvou milhões de bandidos.

(Lucas Neves e Rafael Cariello, Folha de São Paulo, 18/10/2008)

Outra matéria ilustra o que Pierre Santos coloca, vamos ler a segmento antes de comentar:

O ator Caio Blat comprou um fusca, começou a ir a shows de rap, assistiu a cultos evangélicos e até alugou uma casa na periferia para tentar entender como um jovem da periferia é seduzido pelo crime. O cenário dessa imersão de seis meses, concluída no final de fevereiro passado, foi o Capão Redondo, na zona sul, um dos símbolos da violência paulistana. "Descobri um outro planeta", conta o ator, morador da avenida Paulista. "Nunca tinha vivenciado com tamanha profundidade o desalento dos jovens." Testemunhar os mecanismos desse desalento, gente sem roteiro na vida, ajudou Caio, um paulistano de 27 anos, que cursou direito no Largo São Francisco, a desempenhar o personagem Macu no filme "Bróder!". Para ganhar dinheiro rapidamente, Macu planeja um sequestro.

"Quando entramos nesse mundo de jovens desorientados, sentimos na pele o efeito da falta de oportunidade", diz ele.

Pelo menos naquele filme, alguns habitantes do Capão Redondo tiveram oportunidade de deixar sua marca. A trilha sonora foi feita pelos Racionais MCs; os diálogos foram escritos pelo escritor Ferréz, que, por ter uma grife, participou da elaboração dos figurinos. Moradores entraram como figurantes ou se tornaram membros da equipe de produção. Um dos principais personagens (Napão) é o Bronx, um *rapper* local. "O Capão foi tomando conta das gravações."

Na sua imersão, visitando famílias, Caio chegou a conhecer um jovem que parecia tirado de seu roteiro. "De repente, estava na frente -ouvindo e tocando- do personagem que eu queria representar".

Com metáforas ancoradas na produção de um filme, Blat procura expressar o buraco que presenciou ao se dispor fazer uma imersão no universo dos jovens no Capão Redondo, no entanto o tom da matéria nos tira desse lugar quando associa o desalento ao crime, estabelecendo uma associação fácil, como também ao citar o nome de moradores, ou ex-moradores do Capão que se destacaram em alguma atividade cultural e que contribuíram com a realização do filme. No final ficamos com a sensação que as produções culturais são o caminho para esses jovens. Caio Blat tentou falar do desalento, mas como Pierre Santos comentou, a matéria foi toda construída em cima do fato que a produção do filme contou com a colaboração de moradores renomados do Capão Redondo, apontar que existem pobres que encontraram um caminho pelo viés da cultura é positivado, é central para a formulação da narrativa, que, como vimos, se repete.

Um terceiro bloco, versa sobre a "produção" de pobres excepcionais, seja ao se tornarem personagens carismáticos de um filme, ou integrarem um dos inúmeros projetos culturais oferecidos nos bairros periféricos. Nas duas primeiras citações os comentaristas discorrem sobre a vida de dois jovens transformadas pelo cinema:

Quando o troféu Candango foi parar em suas mãos, Maxwell não disse que jamais havia sonhado em estar ali, discurso comum aos atores premiados.

Mas, de fato, ele não havia. Não sonhara nem sequer em conquistar o papel

principal do filme, quando se inscreveu nas oficinas de interpretação para aspirantes a atores, promovidas pelos produtores do longa, na Baixada Santista.

"Eu pensava só em participar [da oficina] e me distrair. Porque é difícil ficar aqui onde eu nasci. Na favela você vê tráfico, vê polícia batendo em trabalhador. Eu queria sair desse mundinho e me esforcei para estar no mundo do cinema, mas não tinha essa coisa de disputar papel", afirma o ator.

O ambiente da pobreza e da violência, familiar a Maxwell, coincide com o universo que o dramaturgo Plínio Marcos retratou no texto homônimo que o filme adapta. "Querô" trata de um garoto que cresce entregue à própria sorte, depois que sua mãe, uma prostituta, se mata ingerindo querosene.

Porém, entre os 40 candidatos ao papel de Querô, a escolha de Cortez recaiu sobre Maxwell não por sua proximidade com histórias brutais, mas pela ternura que o diretor identificou em sua atitude.

"Eu quis fazer um filme delicado, e Maxwell demonstrou nos exercícios que tinha a gama de emoções suficiente para ir do agressivo ao delicado numa boa", afirma o cineasta.

(Silvana Arantes, Folha de São Paulo, 14/09/2007)

Todo cineasta precisa ter sorte, Evaldo teve e soube aferrar-se a ela: *encontrou um personagem, Washington, que conduz a narrativa com sua inteligência e vivacidade*. Chamar-se Washington talvez seja a menor das ironias na existência desse garoto de 18 anos, cujas marcas de bala no corpo são como tatuagens da sua trajetória de vida.

(Luiz Zanin Oricchio de Brasília para o seu blog no O Estado de São Paulo)

A próxima citação, revela como a certeza do poder de transformação da cultura passa a nortear os projetos sociais das Organizações Não Governamentais, como também os projetos Governamentais, em uma escala inédita:

Mil e duzentos jovens, com idade entre 14 e 19 anos, moradores de bairros considerados socialmente críticos, segundo o Índice de Vulnerabilidade Juvenil, da Fundação Seade, como Capão Redondo, Brasilândia e

Sapopemba. Oito coordenadores artísticos, entre eles, o percussionista Ari Colares, a bailarina e crítica de dança Inês Borgéa e o diretor teatral Marcio Aurélio. *Nove edifícios, ou melhor, nove Fábricas de Cultura, de onde devem sair belos espetáculos e provar que basta uma única oportunidade para mostrar do que esses jovens são capazes.* Amanhã e quinta, às 20 horas, o piloto desse projeto, que já está transformando a vida de muitos desses jovens até então carentes por cultura, será apresentado no Teatro São Pedro. Podem chamá-lo de Pedrinho Luz. (minha ênfase)

A matéria continua:

Cerca de 100 meninos integram cada uma das unidades e recebem uma ajuda de custo de R\$ 50, além de lanche e transporte para suas apresentações. Agentes culturais e arte-educadores, especializados nas mais diversas áreas de humanas, também foram selecionados por meio de concursos públicos para dar continuidade ao programa. 'Muitos deles são da própria comunidade', conta Nogueira. 'Eles são responsáveis pela identificação dos interesses dos meninos que, muitas vezes, pende para outras áreas, como o esporte. *A nossa missão é a de inserção social pelo mundo da cultura.*

Quando lemos que educadores são responsáveis por identificar os interesses dos jovens, esses interesses estão circunscritos ao universo da cultura e do esporte. O que nos interessa aqui é que ao longo dos últimos quinze anos, com uma explosão nos últimos dez, se legitimou na sociedade brasileira que o predicamento da pobreza pode ser transformado por um trabalho de inserção social que não passa pela conquista de direitos, e sim pelo mundo da cultura.

O último segmento aponta para uma associação entre a figura do pobre excepcional e a ode à criatividade do povo brasileiro, associação que não foi acompanhada na pesquisa atual:

Roizenblit diz, explicitamente, que anda cansado do discurso “para baixo” sobre o Brasil. *Sem ser ufanista, declara seu amor ao País e procura*

focalizá-lo por um dos seus ângulos favoráveis, o talento musical do povo. A linha que costura a partitura composta por Roizenblit é o acordeão, instrumento de origem europeia adotado por aqui como se produto nacional fosse (minha ênfase).

Roizenblit não se furta, em suas andanças, de mostrar a gente marcada pelas dificuldades da vida. É o Brasil do interior, profundo, pobre, às vezes miserável, mas que mantém intacta a sua dignidade. O diretor vale-se de uma distinção costumeira feita por Ariano Suassuna: existem dois Brasis; o Brasil oficial, ridículo e burlesco; o Brasil real, generoso e criativo. O povo está acima de suas elites. Estas sentem vergonha do País e, em sua frivolidade, são incapazes de perceber o próprio ridículo. Esse registro poderia ser ainda mais agudo se o diretor economizasse em recursos como exibir fartamente os crepúsculos e céus azulados. Parece haver também um problema de montagem, que deixa uma barriga na segunda metade desse filme, que, tudo somado, é bem agradável de ver - e ouvir.

(Luiz Zanin Oricchio no seu blog em O Estado de São Paulo online)

Na fala do diretor a generosidade e a sensibilidade para a música são positivadas, enquanto o comentarista ressalta a dignidade frente à pobreza, e mesmo à miséria; qualidades que vimos repetidas vezes.

Os *pobres excepcionais* são mais humanos, exemplos de humanidade em meio à desagregação completa das condições que os interlocutores da atual pesquisa consideram necessárias para a humanidade. Essa relação interessa particularmente, uma vez que as qualidades valorizadas pela elite que imagina o *pobre excepcional*, nos permite descrever o que caracteriza o humano, quais são as características que possuem “valor de humanidade” para os moradores da Z/O paulistana, em detrimento de outras “menos humanas”. Lembremos que Alba Zaluar (1996), comentou em sua etnografia o medo que sentia de estar na Cidade de Deus por conta da maneira com que a mídia tratava os cidadãos do local como perdidos para a humanidade. A partir deste posicionamento fica possível imaginarmos como Paulo Lins, ou Busca-Pé são considerados excepcionais.

Se segundo Arendt, o judeu excepcional representava um “novo tipo de humanidade”, o *pobre excepcional* parece representar, diante de um mundo cada vez mais mecanizado e organizado a partir de uma lógica do mercado e não em prol do humano, a humanidade que ainda resta, a possibilidade de uma humanidade comum por sua criatividade nata. O pobre excepcional é uma ode à capacidade de criação do humano, à sua possibilidade de produção de mundos. Uma forma de salvaguardar o humano em tempos que consideram desagregadores, nos quais o acesso às benesses das novas tecnologia distancia cada vez mais os ricos dos pobres. E quando nos damos conta que as novas tecnologias produzem híbridos humanos-máquina, que potencializam qualidades psicomotoras, sensoriais, intelectuais do humano, essa distância toma proporções nunca vistas anteriormente.

3

Vanda, Ventura e Nhurro

Uma breve digressão

Os personagens dos filmes recentes do diretor português Pedro Costa são um contraponto ao pobre excepcional. Vanda, Ventura e Nhurro, entre outros, são imigrantes Cabo-Verdianos que moram em uma favela, Fontainhas, na cidade de Lisboa em Portugal (Ou moravam até a favela ser desmantelada pelo governo e seus moradores alocados em conjuntos habitacionais). Nos filmes de Costa, como em sua relação com as pessoas com quem filma, não há melodrama, não há lirismo, não há desejo nenhum de resgate (Paulo Spaziani), não há desejo algum de fazê-los aceder a outra classe social. Sua relação independe dos méritos pessoais de cada um, ou qualidade excepcional, são “personagens” “desapropriados de sua experiência, de sua história, de sua linguagem”, como coloca Stella Senra. Também não há plenitude psicológica nem tão pouca identificação com os personagens (Stella Senra). São “personagens” de uma contingência histórica, social e política pesada e injusta, mas não são mostrados do ponto de vista da exclusão, não se deixam fixar em uma identidade, são eles que delimitam a experiência (António Guerreiro). E em momento algum questiona-se sua humanidade.

Não são função de outra coisa, não representam papéis, não são símbolos, são presenças expostas, corpos dotados de uma imanência política. E por isso, por não serem apropriáveis, por sentirmos que elas nos nomeiam a nós, muito mais do que nós as conseguimos nomear, todas essas figuras são escandalosas.

(Guerreiro em Matos Cabo (Ed.), 2009:205)

Antonio Guerreiro sugere que os personagens dos filmes de Pedro Costa nos despertam para uma sensibilidade política outra, do seu lugar de destituição, restabelecem um espaço político. Guerreiro se debruça especialmente sobre Ventura no filme *Juventude em Marcha* (2006)

Ventura é a figura dessa força imensa que Benjamin quis mobilizar contra o inferno do presente – uma força que não está na experiência, nem na maturidade, nem na autoridade, nem na razão. Está num olhar sobre o curso do tempo que o interrompe para fazer emergir uma outra temporalidade que recompõem o os detritos do presente. Ventura traz consigo um poder: o de não estar possuído pelo presente e abrir abismos por onde passa e para onde olha. Mas não é uma figura mítica, não emergiu do caos e do terror sem história. Pelo contrario, ele é uma figura que restabelece um espaço político, um espaço criador de comunidade. É ele que redistribui as palavras e o silêncio. É certo que o faz segundo as leis muito antigas da escuta e do diálogo (com ele, o dialogo tende sempre para o silêncio), mas dificilmente encontramos na história do cinema uma personagem que traga consigo, de maneira quase imanente, um poder de resistência. O que significa “de maneira quase imanente”? Significa que ele não pertence a uma cena da representação, que se eximiu às manhas de ator, que a sua verdade é a própria matéria de que é feito o filme. Um e outro coincidem, estão numa relação de imanência. Estamos aqui perante a mais acabada ética da forma.

(Guerreiro em Matos Cabo (Ed.), 2009:203)

Stella Senra ao escrever levada pela centralidade da palavra nos filmes de Costa, procurando entender o estatuto da palavra, principalmente nos filmes *Juventude em Marcha* e *Tarrafal*, qualifica de maneira diferente a fala de Ventura, para Senra, baseando-se em um texto do crítico japonês ... ao escrever sobre os filmes de Ozu, trata-se de um dueto, não de um diálogo. Um dueto pela sonoridade, pelo posicionamento dos corpos em cena, sempre olhando para fora do quadro, olhares que não se tocam, que sugere uma fala que não se dirige a quem está em cena. Ao descrever a palavra, Senra nos remete também ao cineasta francês Robert Bresson, que buscava a verdade em seus filmes, mas para ele o “vrai”, não estava na palavra expressiva, mas na fala trabalhada, entoada.

No capítulo um, sobre o contato, descrevemos uma situação durante a pesquisa de campo, à qual o texto de Senra nos remete, relativa à importância atribuída pelos interlocutores da pesquisa à fala expressiva de um indivíduo que viveu uma experiência e a relata para a câmera. É aqui que está o ápice da possibilidade de realidade do documentário, ou mesmo para a pesquisa sobre um assunto para grande parte dos interlocutores desta pesquisa. O pobre excepcional é um indivíduo que nos relata expressivamente uma experiência de vida, enquanto os “personagens” de Pedro Costa, recitam algumas possibilidades, estão em devir.

Foi assistindo os filmes de Pedro Costa que me dei conta que seus “personagens” eram um contraponto ao pobre excepcional e vislumbrei escrever este subcapítulo. Passei anos descrevendo cuidadosamente este personagem imaginado pelo interlocutores desta pesquisa, mas foi somente quando comecei a escrevê-lo que fui ler os textos que havia separado sobre o cinema de Pedro Costa. Se aqui me baseio nas citações de outros escritores é porque seus comentários encaixam perfeitamente como contraponto. Se o pobre excepcional deseja ser assimilado à sociedade pelo viés da cultura, aqui essa vontade não está nem ao menos no horizonte. Se ele narra a sua experiência, aqui não existe revelação. Se em algum momento questiona-se a humanidade diante das situações de destituição, aqui estamos diante de relações de alteridade que raramente, talvez como nunca vimos antes. E Stella Senra por escrever de São Paulo acaba por traçar todos esse contrapontos em seu texto ao descrever o posicionamento dos “personagens” de Pedro Costa.

A escritora, Senra, comenta o modo inusitado de considerar seus personagens, de mostrar seu espaço, o modo como o ocupam. Pedro Costa não está em busca de “dar a palavra”, não ignora seu lugar privilegiado na distribuição da fala e não se exime deste lugar. Trabalha exaustivamente o texto a partir de conversas que escutou efetivamente de seus interlocutores, em seguida trabalha sozinho no texto, para depois trabalhar a entoação da fala com cada personagem. Os ensaios são demorados, como também o número de tomadas. Ao mesmo tempo utiliza a transparência do registro intencional evitando a naturalidade buscada no cinema. Escapa do potencial de verossimilhança das imagens em movimentos e dos sons, que é potencializada às últimas consequências em filmes como *Cidade de Deus* (2002). O cineasta comenta:

Eu não poderei jamais passar para o lado dele, eu não saberia atravessar esse oceano para passar para o lado dele, e nem quero, acho que é mais interessante contar com esse abismo, esse silêncio de outra classe social que a minha.

(Pedro Costa)

Portanto a distância está dada e é mantida. Chega a um ponto de tensão quase insuportável em alguns momentos, mas se ficamos na sala de cinema, ou diante da tela, nos vemos diante da relação entre alteridades profundas. Diante da possibilidade do acolhimento mútuo da diferença, que não é fácil, nem harmônico, não atravessa oceanos como coloca Costa. Nunca poderia ser um olhar de dentro.

Por fim, Guerreiro comenta a força política de Ventura e nos remete diretamente às inquietações de Hanna Arendt sobre o judeu excepcional enquanto um personagem histórico despolitizado por desejar ser assimilado pelo mundo da cultura por seus méritos próprios. Descrição que não cabe a Vanda, Ventura, ou Nhurro. O crítico escreve:

Pairam num espaço de soberania a que não podemos aceder. Inominável e soberano no mais alto grau é Ventura. Dir-se-ia que ele se move como um

sismógrafo que registra todos os abalos da terra, mas sem se deixar abalar por nenhum. O seu poder é o da inexpressividade, aquilo que quebra toda a aparência estética e o remete para uma outra dimensão.

(Guerreiro em Matos Cabo (Ed.), 2009:205)

Ventura é ao mesmo tempo uma figura histórica e trans-histórica, um errante nos detritos da história. Ele continua:

A tentação de ver em Ventura uma personagem épica deve ser contrariada pelo fato, de ele se subtrair ao poder narrativo, a uma ação, e ficar suspenso, exposto como um puro meio sem fim. De resto, a carta que ele recita, dirigida à mulher que ficou em Cabo Verde, é em si, um poema que vai se construindo. Não se trata de algo que faça parte de um patrimônio tradicional. Ventura pode ser visto aqui como um poeta, mas não como um aedo. O seu mundo não é o do mito, mas o da história, não é o da palavra, que vem do fundo dos tempos, mas o da palavra atual. Ele não é apenas uma emanção do que existe, de uma contingência histórica, social e política pesada e injusta. Isso seria colocar o filme do lado da representação e da denúncia. Ora, *Juventude em Marcha* está para além disso; faz apelo a algo que ainda não existe, a “um povo que falta”, diria Deleuze citando Klee. E é aí que reside a força de sua afirmação política.

(Guerreiro em Matos Cabo (Ed.), 2009:204)

4

Pobre de exceção

Hannah Arendt argumenta que a condição de excepcionalidade individual pela qual alguns judeus buscaram a assimilação à sociedade europeia do final do séc. XVIII começo do XIX, levou à possibilidade que fossem rejeitados logo em seguida. Segundo ela, Herder argumentou na época que a questão judaica era um problema social que

com o passar dos anos desapareceria, mas o que aconteceu efetivamente é que a emancipação cultural só reforçou a condição de exceção dos judeus. Arendt argumenta que a questão judaica é um problema político.

Hoje, uma série de autores argumentam que estamos vivendo em um estado de exceção permanente no Brasil, Roberto Schwarz, Francisco de Oliveira, Paulo Arantes e Laymert Garcia dos Santos fazem uma análise arguta da política brasileira baseando-se nas proposições de alguns pensadores do século XX. Walter Benjamin, utilizou o termo *estado de exceção* para comentar sobre a República de Weimar, quando as leis foram suspensas e uma nova constituinte, elaborada a partir de medidas provisórias passa a vigorar, um momento de abertura para possibilidades outras para Benjamin. Carl Schmidt, contemporâneo de Benjamin, ancora o estado de exceção na ordem jurídica, comenta Giorgio Agamben, em seu livro *Estado de Exceção* (199?), no qual propõem que no século XX acontece uma virada na política ocidental que faz do estado de exceção uma prática comum de governo, ancorada nas proposições de Schmidt. Agamben também se baseia no conceito de biopolítica de Michel Foucault, elaborado em um curso em 1978 e nos capítulos finais da *História da Sexualidade*, nos quais o filósofo descreve um mundo no qual a lógica economicista passa a regular todos os âmbitos inclusive o da vida, pensando mesmo na possibilidade de práticas de eugenia na associação da biociência e do capital. Para pensarmos nessas proposições no Brasil contemporâneo precisamos citar o livro *O Colapso da Modernização* de Robert Kurz, no qual argumenta que a promessa da modernização não se cumpriu. Vamos acessar os argumentos de intelectuais brasileiros que estão pensando sobre o estado de exceção no Brasil e procurar descrever o posicionamento dos interlocutores desta pesquisa com relação aos argumentos apresentados.

Um dos lugares de encontro entre a arguição desses pensadores ao comentarem sobre a atualidade e a análise histórica de Hanna Arendt sobre a assimilação judaica é a obsolescência dos judeus e a obsolescência dos pobres, vamos nos preocupar somente com este ponto de seu argumento.

Não queremos comparar o holocausto aos massacres que acontecem diariamente nas periferias das grandes cidades, na Amazônia, próximo aos latifúndios de produção de monoculturas, nas prisões brasileiras, ou com o recorrente ataques às populações indígenas, são incomparáveis (Um grupo de advogados fez uma contagem

em 2013 de mais de 10.000 desaparecidos entre 2001 e 2011 no estado do Rio de Janeiro⁸⁸). O holocausto foi baseado em um investimento estatal, sem precedentes, direcionado para resolver como matar um grande número de pessoas sem ter que dispor dos corpos, um problema técnico, que envolveu engenheiros, químicos, burocratas, entre outros tecnocratas, além da polícia e do exército, para gerenciar o transporte, acomodação e eliminação dos vestígios da existência das pessoas mortas. Estamos traçando uma cartografia de um território e percebendo que algumas ações embrenham esses dois personagens, o judeu excepcional e o pobre excepcional, afastados historicamente, e espacialmente. No momento atual queremos mapear as associações possíveis entre esses personagens, cientes da distância que existe entre eles. Queremos argumentar que a emancipação cultural só reforça a condição de exceção dos pobres, aqueles que não cabem na lógica economicista, sua eliminação acontece diariamente no Brasil. Realidade que está cada vez mais exposta nas redes sociais e que ganhou evidência durante os protestos que aconteceram em todo o Brasil no mês de Junho de 2013.

Em um longa citação, Roberto Schwarz desenha um panorama da situação político-econômica que o Brasil se encontra na virada do século XX para o século XXI baseando-se nos argumentos de Robert Kurz:

A perspectiva armada por Kurz tem interesse para o fundo do debate intelectual brasileiro. Desde a independência, este se inspira na tarefa ainda inconclusa da formação nacional, a que se liga certo imperativo de participar da modernidade – mediante um tanto de superação e um tanto de conservação das malformações (ou superioridades, dependendo do gosto) herdadas da Colônia. Com o ciclo desenvolvimentista, a questão adquire os traços de hoje: trata-se de industrializar o país, trazendo a população a formas incompletas de trabalho assalariado e cidadania, ao consumo e à cultura atuais, para emparelharmos com o progresso do mundo. A reflexão a respeito costuma ter caráter diferencial: em quais pontos e por que razões – que mais adiante com certeza iremos superar – o país se distancia da norma civilizada? De certo modo, a despeito dos obstáculos, o correspondente sentimento da modernidade é pacífico, pois essa última parece à mãos e estável, além de encarnada nos países que nos servem de modelo. Já

⁸⁸<http://kaosenlared.net/america-latina/item/68026-rio-de-janeiro-“desaparecidos-da-democracia”-dez-mil-mortes-em-dez-anos.h>. E quase 92.000 em 22 anos no Estado do Rio de Janeiro.
<http://oglobo.globo.com/rio/estado-do-rio-registra-quase-92-mil-desaparecimentos-em-22-anos-9503924>. Acesso em 10/2013.

trocamos o escravismo pelo trabalho mais ou menos livre, e nada impede que a elite se auto-reforme e passe do clientelismo para a conduta racional, do coronelismo para a cidadania, da corrupção para a honestidade, do protecionismo para a concorrência, quando então formaríamos dignamente no concerto das nações evoluídas. Ora, ao historicizar a modernização, ao tomá-la como processo mundial efetivo, em vias de afunilamento, e não como coleção de normas abstratas, o livro de Kurz desestabiliza este quadro de certezas, pacato e provinciano em última análise, para o qual o problema não está na marcha do mundo, que nos dispensamos de ponderar, mas apenas em nossa posição diferencial dentro dela. Se for verdade que a modernização entrou por um rumo que não está ao alcance de nosso bolso, além de não criar o emprego e a cidadania prometidos, como ficamos? *O que vamos pensar dela?* O mito da convergência providencial entre progresso e sociedade brasileira em formação já não convence. E se o aparato da modernização que nos coube, assim como a outros, for o desmanche ora em curso, fora e dentro de nós? E quem seríamos nós nesse processo?

(Roberto Schwarz, 1993:137)

Kurz demonstra, com exemplos claros, que o processo de modernização não se trata de uma série de regras que podem ser seguidas e atingidas por todos. Analisa o fim do estado de bem estar social na Europa em favor da financeirização, seguindo uma lógica economicista. E a associação entre o acúmulo de capital e a tecnociência, que evidencia a impossibilidade dos países emergentes participarem do afunilamento dos processos de modernização. Na citação abaixo Francisco de Oliveira destrincha quais seriam as possibilidades para o Brasil diante deste quadro.

... não há possibilidade de permanecer como subdesenvolvido e aproveitar as brechas que a Segunda Revolução Industrial propiciava; não há possibilidade de avançar, no sentido da acumulação digital-molecular: as bases internas da acumulação são insuficientes, estão aquém das necessidades para uma ruptura desse porte. Restam apenas as “acumulações primitivas”, tais como as privatizações propiciaram: mas agora com o domínio do capital financeiro, elas são apenas transferências de patrimônio, não são propriamente falando, “acumulação”. O ornitorrinco está condenado a submeter tudo à voragem da financeirização, uma espécie de “buraco negro”: agora será a previdência social, mas isso o privará de exatamente de redistribuir a renda e criar um novo mercado que

sentaria as bases para a acumulação digital-molecular. O ornitorrinco capitalista é uma acumulação truncada e uma sociedade desigual sem remissão.

(Oliveira, 2003:150)

Ou seja, não existe a possibilidade de participarmos da virada digital-molecular que aconteceu na Europa e nos Estados-Unidos, não temos capital para tal. O sociólogo deixa claro que não há possibilidade de redistribuição de renda. Como Schwarz, mostra que não existe espaço para a ampliação da cidadania, pelo contrário, a sociedade desigual é certa.

Vimos anteriormente que os interlocutores desta pesquisa ainda estão preocupados com a “tarefa inconclusa da formação brasileira”, em parte, os projetos culturais nas favelas estão ancorados nesta falta. A vontade de participar da modernidade está embrenhada na sua formação, tanto quanto a possibilidade de ampliação incompleta da cidadania. No entanto, existe um descontentamento com o desenvolvimentismo a qualquer preço e com a noção de progresso, a certeza que este não é o caminho. De certa forma um contrassenso, se quer fazer parte da modernidade mas sem as mazelas do desenvolvimentismo, se vive um padrão de consumo euro-americano, mas estão preocupados com a crise climática e com os padrões de consumo. Um anacronismo, se quer a modernidade do estado de bem estar social, do qual ainda vemos resquícios em alguns países europeus. A possibilidade de uma modernidade brasileira, ancorada em outros termos que a modernidade euro-americana é positivada (José Alberto Mujica Cordano, atual presidente do Uruguai é ovacionado), no entanto, notamos no cotidiano a centralidade de preceitos euro-americanos.

Roberto Schwarz argumenta que o discurso que sustenta que o desenvolvimentismo nos levará à modernidade e principalmente, para o que nos interessa aqui, a ampliação da cidadania, é desmontado por Kurz, os interlocutores desta pesquisa não acreditam no desenvolvimentismo como um caminho, no entanto a noção de formação baseada em critérios ocidentais ainda é bastante enraizada, como também a vontade de incorporação das camadas mais pobres da população à cidadania. Schwarz argumenta que a soma da formação com desenvolvimento não se sustenta mais, não permitirá a assimilação dos pobres, a financeirização da economia

segue com o desmanche das forças produtivas, isso é o que nos cabe. Francisco de Oliveira reforça o argumento, nesse processo só nos resta a financeirização, não existe a possibilidade de incorporar os pobres para gerar um acúmulo de capital para alavancar investimentos para participarmos da terceira revolução industrial. Ou seja, no sistema político-econômico no qual estamos inseridos no momento os pobres estão fadados à pobreza, é diante deste quadro que os projetos culturais nas favelas brasileiras são implementados. Diante deste quadro que o programa bolsa família passa a existir para garantir que a população pobre não morra de fome, permitir que alguns pobres excepcionais se sobressaiam. O programa bolsa família exige que as crianças frequentem a escola, mas a educação estatal não possibilita que esses jovens saiam do predicamento da pobreza. Sobre a erradicação da pobreza Schwarz comenta:

Por um lado, a responsabilidade pelo termo precário da vida popular era atribuída à dinâmica nova do capitalismo, ou seja, ao funcionamento contemporâneo da sociedade, e não à herança arcaica que arrastamos mas que não nos diz respeito. Por outro, essa mesma precariedade era essencial à acumulação econômica, e nada mais errado que combatê-la como uma praga estranha ao organismo. Muito pelo contrário, era preciso *reconhecê-la* como parte de um processo acelerado de desenvolvimento, no curso do qual a pobreza quase desvalida se elevaria ao salário decente e à cidadania e o país conquistaria nova situação internacional. *A pobreza e a sua superação eram a nossa chance histórica!* Sem entrar no mérito factual da hipótese, a vontade política que ela expressa, segundo a qual os pobres não podem ser abandonados à sua sorte, sob pena de inviabilizar o progresso, salta aos olhos. Em lugar do antagonismo assassino entre Civilização e Barbárie, que vê os pobres como lixo, entrava a ideia generosa de que o futuro dependia de uma milagrosa integração nacional, em que a consciência social-histórica levasse de vencida o imediatismo. Uma ideia que em seu momento deu qualidade transcendentais de Celso Furtado, às visões da miséria do Cinema Novo, bem como à Teoria da Dependência.

(Roberto Schwarz, 2003:19)

Esse tempo passou.

Lendo Foucault para as aulas de Laymert Garcia dos Santos é evidente que quando falamos em biopolítica, em gestão técnica da população seguindo uma lógica econômica, a noção de cidadania perde o sentido, não somente para os pobres. E Garcia dos Santos nos mostra que a questão vai além, o que está em *check* não é somente a cidadania, mas o humano. A associação da lógica do capital à biotecnologia nos coloca diante da obsolescência do humano. Garcia dos Santos cita Wolfgang Palaver sobre Carl Schmitt:

[...] a obra política de Schmitt visa ao estabelecimento da unidade política. Na medida em que considera, como Hobbes, o homem como um ser vivo problemático, e até mesmo perigoso, a unidade política constitui uma das tarefas mais importantes, mas também mais difíceis da política humana. Porém, diferentemente de Hobbes, Schmitt não acredita na possibilidade de estabelecer a unidade entre homens de maneira puramente imanente, isto é, apenas por meio da razão. A seus olhos, tal caminho – se conduz a algum lugar – só pode levar ao “melhor dos mundos” segundo Huxley, totalmente mecanizado, desembocando na supressão do homem, o que, é claro, representa um cenário catastrófico, e não só para ele. A argumentação de Schmitt toca aqui num ponto sensível, ainda atual, se pensarmos no debate contemporâneo sobre a superação do homem pelos robôs, pela engenharia genética, pela nanotecnologia, ou pela farmacologia (cf. Fukuyama; Joy). Segundo ele, Hobbes “abriu o caminho” que conduziu inevitavelmente à mecanização total. De certo modo, Schmitt anunciava a discussão sobre a biotecnologia, hoje muito mais atual.

(Wolfgang Palaver em Garcia dos Santos, 2007:346)

E comenta:

A citação de Palaver merece destaque porque não só explicita a razão profunda que move o pensamento de Schmitt, opondo-se visceralmente à mecanização para tentar salvar o que há de divino no humano e que se expressa na decisão soberana, mas também, no que nos concerne, porque explicita o fio que conduz da discussão das rupturas do político nas transformações do Brasil contemporâneo, tal como analisada por Chico de Oliveira, à minha própria investigação no âmbito do Cenedic sobre o “futuro

do humano”, isto é, sobre o sentido político do impacto que a aliança entre tecnociência e o capital global está exercendo sobre o conceito de natureza humana. *Com efeito, a supressão do humano, que foi objeto de meus dois últimos relatórios, e percebida por Schmitt, numa chave evidentemente reacionária, porque, em sua crítica radical, extremada, do liberalismo, o jurista se dá conta que a metafísica que rege o primado do econômico e do tecnológico no plano da dominação política transfere a potencia da exceção das mãos do soberano para a machina machinorum, seja ela incorporada ao “Estado total” ou no “Mercado”, como nos dias atuais.*

(Garcia dos Santos, 2007:347, ênfase dada aqui)

E uma vez incorporada ao mercado total pode nos levar em última instância a supressão do humano, mas certamente a uma seleção daqueles que contribuem para a lógica operante e aqueles que não. Os primeiros a sentirem essa lógica em plena atuação são os pobres, os índios e todos aqueles que são inaproveitáveis perante a lógica do capital. Mas em última instância estamos todos subjugados à mesma lógica. É essa a violência que Andrea Tonacci reconhece ao conhecer a história de Carapiru, violência que ele mesmo sente e sobre a qual constrói seu filme.

Nos três filmes sobre os quais nos debruçamos aqui nota-se que uma das garantias que compartilhamos uma humanidade comum é o reconhecimento que a aceleração dos processos de produção, consumo e destruição promovidos pelo conjunto de relações e articulações que denominamos neoliberalismo, baseado em uma lógica economicista e tecnicista de progresso, os afeta, como afeta os personagens pobres que escolhem retratar. Mesmo que o efeito seja mais desagregador para os pobres, situação que é retratada nos filmes.

Na ordem cosmológica dos filmes isso se dá de formas diferentes, em *Cidade de Deus*, a diferença, o dissenso e os conflitos estão eclipsados em favor de um reconhecimento encenado das motivações internas dos personagens, referente à representação. Isso se dá por uma escolha narrativa, pautada em um livro escrito por alguém que era morador da Cidade de Deus e que havia passado nove anos pesquisando as questões que descreve no livro e que escreve a partir de uma perspectiva interna, um olhar “de dentro”. A partir de outro ponto de vista os cineastas escolhem obedecer estruturas narrativas pré-estabelecidas e subjugam os jovens das favelas do Rio de Janeiro que atuam no filme. Eles são engolidos pela técnica da

atuação verossímil e pela velocidade dos cortes. O que resta são fragmentos dos corpos negros em movimento engolidos pela técnica e a estética da velocidade do capital. Já no filme *Serras da Desordem*, o diretor reclama uma humanidade comum, quando diz que reconheceu na história de vida de Carapiru, personagem principal, uma violência que também o afeta. No entanto, ao projetar suas questões sobre o índio não despotencializa a diferença entre eles. Ficamos sempre com a sensação de que o índio, que interpreta a si mesmo no filme, não se confunde com o personagem escrito por Tonacci, acolhendo o dissenso, o conflito e a alteridade, à humanidade comum, a partir de uma construção formal inédita e sensível à vida que se desenrola ao longo das filmagens e da montagem. Finalmente, em *O Dia em que o Brasil Esteve Aqui*, os cineastas ficam sensibilizados pela adoração do povo haitiano pelo futebol brasileiro e pela maneira como não confundem o amor às suas “estrelas”, como se referem aos jogadores da seleção, com o seu posicionamento crítico em relação à atuação do exército brasileiro na chefia da MINUSTAH, e em relação à própria equipe do filme, também brasileira. Como foi descrito anteriormente, em diversos momentos eles repassam para o público brasileiro que assiste o filme, gestos e falas dos personagens, que os colocam e nos colocam o tempo todo como estrangeiros, estranhos; como Tonacci acolhem o dissenso, os conflitos, a alteridade. O posicionamento dos haitianos com quem os diretores conversaram acaba por promover uma reestruturação da narrativa do filme, se antes era estruturado em entrevistas, agora acolhe os momentos de euforia da multidão, como também as críticas ao posicionamento do Brasil no Haiti e no mundo. Acontece uma reestruturação do ponto de vista dos diretores sobre o seu próprio país, eles se emparelham com os Haitianos e um filme que era centrado em um jogo de futebol toma outra proporção. Construído de forma bastante simples, pautado por entrevistas e depoimentos, a diferença deste filme está na qualidade da escuta dos diretores e demais envolvidos que não se prenderam ao filme que imaginaram. Diante da velocidade da manobra política do presidente Luís Inácio Lula da Silva, por entre a estrutura pensada do filme exala pelos poros um odor que toma conta da cena.

Com uma questão semelhante Laymert Garcia dos Santos comenta o filme *Tropa de Elite* dirigido por José Padilha em um texto publicado no jornal A Folha de São Paulo. Cito aqui um fragmento longo que toca nas questões que vimos anteriormente.

Diversos filmes do documentarista Harun Farocki, exibidos em junho no

Centro Cultural São Paulo, também lidam com o princípio da seleção; mas lá o cineasta tem um "parti-pris" estético-político que é o contrário do de José Padilha.

Trata-se de criar um distanciamento crítico, suscitado pelo comentário do narrador "off", que permita ao espectador perceber como as sociedades disciplinares e de controle ocidentais (fascistas inclusive) operam a seleção dos mais fracos, sejam eles loucos, prisioneiros, deficientes ou operários, para neutralizá-los e/ou eliminá-los.

E Farocki o faz adotando ora a perspectiva do dispositivo que seleciona, ora o ponto de vista do selecionado, mas sempre mostrando, na imagem, a lógica histórico-social da construção da violência. Nesse sentido, Farocki focaliza a violência pura como violência da sociedade. Não é o que acontece no caso de Padilha. Aqui, a voz "off" nos induz a aderir ao eu do narrador... que é o herói.

Em "Tropa de Elite" estamos diante de uma violência pura naturalizada. O "mais forte" é o "campeão", e seu sentido é assegurar a sua reprodução como vencedor. O policial Nascimento só pode "retirar-se" para cuidar de seu filho quando e porque já fez um outro filho dentro do batalhão, capaz de assegurar a continuidade da espécie.

É interessantíssimo observar o modo como a formação dos eleitos da tropa de elite se inscreve no interior da narrativa policial tradicional quase como um filme dentro do filme.

Em "Tropa de Elite" o resultado é outro, pois, mesmo com toda a ambiguidade do mundo e as angústias do personagem Nascimento, a mensagem que fica é que nem tudo está perdido no Brasil porque, apesar de tudo, há homens que são "homens". E eles nasceram para matar... os bandidos pobres, é claro. Vale dizer: para fazer "saneamento básico", eliminar os inaproveitáveis.

E é aí que o princípio da seleção natural encontra uma perspectiva societária: ao se afirmar dentro dos parâmetros da seleção natural, o mais forte afirma o seu "direito" de fazer limpeza social. Desse modo, a seleção natural positiva se completa com a seleção natural negativa, e os mais fortes de cima se irmanam com os mais fortes vindos de baixo, numa mesma cruzada. Não é à toa que o herdeiro de Nascimento no batalhão é o negro pobre, mas inteligente, que "chega lá".

O filme de Padilha não é apenas a legitimação da boa polícia. É a legitimação dela como vetor de consagração do estado de exceção em que vivemos.

(Garcia dos Santos, Folha de São Paulo, 14/10/2007)

Como no filme *Cidade de Deus* (2001), em *Tropa de Elite* (2007) um modelo padrão de narrativa dos filmes produzidos nos moldes de um cinema industrial estrutura uma questão local. O mesmo argumento se repete, o filme é baseado em um livro escrito pelo Capitão do BOPE que é o personagem principal do filme, no livro *Elite da Tropa* (2006) de André Batista e Rodrigo Pimentel, em parceria com Luiz Eduardo Soares. Ou seja, escolhe-se adotar o posicionamento “de dentro”, do autor do livro, abdica-se de um posicionamento político-estético, como o de Harun Farocki, em favor da técnica-estética aniquiladora da lógica economicista da indústria cinematográfica na qual todo um conhecimento técnico das possibilidades estético-narrativas audiovisuais possibilitam construir um universo com o qual o espectador se identifica com o protagonista. Mesmo quando se posiciona criticamente. A consequência aqui, como coloca Garcia dos Santos é a naturalização da violência a partir de uma lógica do “mais forte”, de uma seleção natural. Como Busca-Pé, o “herdeiro” de Nascimento, André Matias é um negro pobre excepcional, que “chega lá”, enquanto interessa, pois pode ser substituído a qualquer instante. Ambos são caracterizados por sua inteligência, que se destaca, e por seu desejo de sair do predicamento da pobreza pela assimilação, ambos personagens fictícios inseridos pelos cineastas em uma narrativa baseada em fatos reais, que conseguem ascender socialmente por méritos pessoais, e aqui eu me permito utilizar uma palavra do inglês, *shooting* bandidos negros pobres⁸⁹.

Os interlocutores desta pesquisa estão preocupados com a população brasileira “inaproveitável” diante da radicalização da aceleração da vida no capitalismo avançado, independente do seu posicionamento político-estético diante desta faceta da realidade brasileira. A fala do escritor Luiz Ruffato na abertura da 65 edição da feira do livro de Frankfurt, ovacionada pelos nossos interlocutores, esclarece o ponto de vista que

⁸⁹No inglês, o verbo *to shoot*, atirar, é utilizado tanto para indicar a ação de atirar com uma arma de fogo, tanto quanto tirar uma foto. Enquanto Busca-Pé fotografa seus colegas na favela e ganha notoriedade pela foto de Zé Pequeno morto, André Matias lidera a tropa da polícia do Rio de Janeiro que atua nas favelas da cidade e que é treinada e instruída para atirar, para matar.

procurei delinear aqui. Cito um fragmento⁹⁰.

Invisível, acuada por baixos salários e destituída das prerrogativas primárias da cidadania – moradia, transporte, lazer, educação e saúde de qualidade –, a maior parte dos brasileiros sempre foi peça descartável na engrenagem que movimenta a economia: 75% de toda a riqueza encontra-se nas mãos de 10% da população branca e apenas 46 mil pessoas possuem metade das terras do país. Historicamente habituados a termos apenas deveres, nunca direitos, sucumbimos numa estranha sensação de não-pertencimento: no Brasil, o que é de todos não é de ninguém.

Convivendo com uma terrível sensação de impunidade, já que a cadeia só funciona para quem não tem dinheiro para pagar bons advogados, a intolerância emerge. Aquele que, no desamparo de uma vida à margem, não tem o estatuto de ser humano reconhecido pela sociedade, reage com relação ao outro recusando-lhe também esse estatuto. Como não enxergamos o outro, o outro não nos vê. E assim acumulamos nossos ódios – o semelhante torna-se o inimigo.

A taxa de homicídios no Brasil chega a 20 assassinatos por grupo de 100 mil habitantes, o que equivale a 37 mil pessoas mortas por ano, número três vezes maior que a média mundial. E quem mais está exposto à violência não são os ricos que se enclausuram atrás dos muros altos de condomínios fechados, protegidos por cercas elétricas, segurança privada e vigilância eletrônica, mas os pobres confinados em favelas e bairros de periferia, à mercê de narcotraficantes e policiais corruptos.

(Luiz Ruffato em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/10/08/luiz-ruffato-faz-duras-criticas-ao-brasil-na-abertura-em-frankfurt-511413.asp> . Acesso em 10/2013)

Ruffato comenta sobre os brasileiros que são “peças descartáveis na engrenagem que movimenta a economia” e aponta para a política de extermínio dos

⁹⁰(Luiz Ruffato em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/10/08/luiz-ruffato-faz-duras-criticas-ao-brasil-na-abertura-em-frankfurt-511413.asp> . Acesso em 10/2013).

“inaproveitáveis”, 37 mil pessoas mortas por ano.

Ao mesmo tempo não podemos ignorar os diferentes posicionamentos que discutimos aqui e constatar que as narrativas ancoradas em uma estruturação narrativa aos moldes da indústria cinematográfica acabam por consumir a potência de aniquilação dessa população nos domínios simbólicos. Trata-se de uma política estética de aniquilação da alteridade, das complexidades, dos pontos de vista, dos posicionamentos diante do mundo, do pensar e não podemos esquecer, a aniquilação da construção da verossimilhança da imagem em movimento, que acaba por ser naturalizada⁹¹. Um movimento que despolitiza ao *incorporar* a lógica do mercado ancorada em questões técnicas criadas pro ela mesma e também naturalizada, cada vez mais próxima da vida biológica ela mesma (biopolítica).

Laymert Garcia dos Santos aponta que a aniquilação não está restrita ao pobre, ao índio, é o humano que está em questão, as pessoas com quem eu passei tempo, escutando, procurando entender sentem no seu cotidiano o poder desagregador, desterritorializante, da aceleração da vida em função de uma lógica tecnicista e economicista. Como comentei anteriormente alguns chegaram a dizer que não é o “tempo do humano”, o tempo que o humano precisa para entender, assimilar, estar no mundo, pensar. Tempo que o corpo precisa para sentir, agir, descansar. É essa violência que Andrea Tonacci viu potencializada na história de Carapiru, violência que reconhece em sua vida, e que segundo ele, o que o fez reconhecer-se em um humano outro.

⁹¹Para citar um exemplo etnográfico, coloquei antes que um número considerável de interlocutores de pesquisa deixaram a publicidade para trabalharem em programas de televisão. As emissoras de canal a cabo abrem concursos para novos projetos que em boa parte consistem em novos programas em séries já existentes. Os proponentes apresentam temas novos, mas devem se conformar com o formato, com a estrutura narrativa estabelecida pela instituição. É fato que todos os casos que acompanhei de perto, e equipe brasileira tentou ampliar as possibilidades dentro do formato, mas a montagem final era enquadrada na lógica estabelecida. É evidente que política estética está bastante ancorada na forma, não no conteúdo. É importante mencionar que existem editais que buscam séries novas, mas eu não acompanhei nenhuma produção para poder comentar aqui quais são os compromissos que são dados.

Máquinas de imagem, máquinas de guerra

Passar pelo relato tem sido uma suposição recorrente sobre o que envolve a comparação: a habilidade, primeiro, de produzir generalizações a partir de casos particulares; segundo, de indicar o ponto no qual diferenças são ou não interessantes; e, terceiro, ordenar escalas diferentes de proposições sobre o material. Tais declarações concebidas como ordenações espaciais podem ser literalmente aplicadas as redes geolinguísticas, ainda que correspondam a tantas áreas cartográficas diferentes nas relações entre culturas individuais e sociedades. Generalizações podem ter um caráter de uma configuração territorial em localidades e regiões. Se generalizações são como uma região, a diferença é como uma divisão social, e proposições de diferentes ordens de grandeza mobilizam imagens de proximidade e de distância. Como Ann Salmond apontou há muito tempo, mapear é uma imagem poderosa para o exercício analítico: surte um efeito “domaining”, constitui um domínio, e um efeito de ampliação. O coloquialismo “nível” combina os dois.⁹²

(Marilyn Strathern, 2005:XVI, XVII)

Quando aproximamos os filmes, *Cidade de Deus* (2002), *Serras da Desordem* (2006) e *O Dia em que o Brasil Esteve Aqui* (2005) uma série de associações apareceram para nós. Aqui gostaríamos de atentar para acontecimentos que jorraram nas mídias sociais, na grande mídia e nas conversas com os interlocutores de pesquisa e que proliferam uma série de outras trilhas associativas possíveis para essa pesquisa.

Ao longo da escrita deste trabalho os três espaços principais nos quais os filmes se dão foram ocupados pelo exército brasileiro. Em diversos momentos o Exército foi

⁹² “Running through the account has been a recurrent assumption about what comparison entails: the ability, first, to produce generalizations from particular cases; second, to indicate the point at which differences are or are not interesting; and, third, to offer higher order and lower order propositions about the material. Such statements conceived as spatial orderings can be literally applied to geolinguistic grids, as though they corresponded to so many different cartographic areas in the relations between individual cultures and societies. Generalizations can take on the character of an areal configuration into localities and regions. If generalization is thus like a region, a difference is like a social divide, and higher and lower order propositions mobilize images of nearness and distance. As Ann Salmond pointed out long ago, mapping is a powerful image for the analytical exercise: it has both a domaining and magnifying effect. The colloquialism 'level' combine them both.”(Marilyn Strathern, 2005:XVI, XVII).

chamado para ocupar algumas favelas cariocas, esteve mais ativo do que nunca na Amazônia em um projeto de demarcação de fronteiras, como também mediando conflitos com populações indígenas, e finalmente, o Exército brasileiro assumiu o comando das forças de paz das Nações Unidas no Haiti.

Em 2004 quando o Exército brasileiro chegou no Haiti, no Rio de Janeiro, traficantes da favela do Vidigal invadiram a favela da Rocinha para ocuparem os pontos de venda de drogas na favela vizinha, as armas utilizadas pelos traficantes eram aparatos para a guerra que ultrapassavam em potência os fuzis da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Esse acontecimento marcou a decisão do Governo de Federal de utilizar as forças do Exército para apaziguar conflitos nas favelas cariocas, tropas começaram a treinar para este fim (Walter Maierovitch, Folha de São Paulo, 17/03/2006)⁹³. No mesmo ano nos deparamos com uma notícia no jornal *A Folha de São Paulo*, que comentava que a Amazônia era a maior preocupação do exército brasileiro, com um total de 25.000 homens na região (Rubens Valente, Folha de São Paulo, 14/11/2004).

O General Augusto Heleno Ribeiro Pereira, o primeiro a assumir as forças de Paz no Haiti, o vemos falar no filme de Caito Ortiz e João Dornellas, saiu do Haiti para assumir a chefia das forças armadas na Amazônia, onde se posicionou contra as decisões do Supremo Tribunal Federal pela demarcação contínua da reserva Raposa Serra do Sol. Ao longo dos anos fez discursos contra a existência de reservas indígenas nas fronteiras brasileiras, preocupado em defender a soberania nacional. Em seguida foi nomeado responsável sobre os assuntos de Tecnologia e Comunicação. O General se aposentou em 2011.

Em 2006 o Exército brasileiro ocupa algumas favelas do Rio de Janeiro depois de anunciarem o roubo de 10 fuzis FAL. Fica evidente que estavam treinando para tal. Em 2007 ações conjuntas do Exército com a polícia militar carioca treinam soldados que vão atuar no Haiti, em Porto Príncipe a realizarem ações nas favelas. Ao mesmo tempo o Exército compartilha artilharia com a Polícia que se vê com armas menos potentes que os traficantes dos morros (Tahiane Stochero, Folha de São Paulo, 18/08/2007).

Em 2008 o Exército é enviado a reserva Raposa Serra do Sol para facilitar a desocupação das terras indígenas pelos não-índios que se negavam a sair, uma vez

⁹³[http://ibgf.org.br/index.php?data\[id_secao\]=10&data\[id_materia\]=798](http://ibgf.org.br/index.php?data[id_secao]=10&data[id_materia]=798)

que a polícia local se mostrou parcial com relação a desocupação. Ao mesmo tempo que chefiava a operação na reserva, o General Heleno questionou a desocupação das terras, questionou demarcação contínua e a soberania dos índios sobre sua própria terra (Jornal Folha de Boa Vista, de 22 de maio de 2008⁹⁴), atuando a partir da lógica do Exército, ignorando a Constituição Brasileira. Os anos que seguiram o Exército mediou conflitos e ainda está presente na região do alto Xingu, na construção de Belo Monte, nas terras Guarani Kaiowá, etc.

No final de 2010 o Exército brasileiro ocupa o morro do Alemão no Rio de Janeiro para erradicar com o tráfico de droga na favela. A ação dura até 2012 quando passam o comando para a Polícia Militar e é anunciada a instalação de uma força de Paz no Morro aos moldes da atuação MINUSTAH no Haiti (Jácomo, 2011)⁹⁵.

Eu poderia continuar citando, são inúmeros os artigos no jornais mapeando as ações do Exército brasileiro a serviço do governo em ações contra a própria população do país, em grande parte artigos que questionam a legitimidade do Exército para atuar dentro das fronteiras nacionais para gerir assuntos internos. Localizados principalmente em dois lugares, nas favelas cariocas, na Amazônia e sua atuação no Haiti.

Ao longo dos anos notamos que os espaços dos filmes sobre os quais escolhemos discorrer aqui estavam sistematicamente ocupados pelo Exército brasileiro. O aparato militar e o aparato técnico e estético do cinema ocupavam o mesmo lugar. É evidente que esse campo carregado se deve a população “inaproveitável”, o que aprendemos com este exercício de reflexão é que é nesta paisagem que as lutas e transformações políticas e sociais, não somente com relação aos pobres, mas com relação ao posicionamento do humano na terra, estão potencializadas. Para os cineastas é uma paisagem na qual as qualidades miméticas dos sons e das imagens em movimento estão potencializadas.

A análise histórica de Hannah Arendt nos adverte que a emancipação individual pela cultura não garante direitos políticos para a população pobre, não amplia a cidadania, essas lutas devem ser travadas no universo da política também, e os direitos estendidos para todos. Como concluímos, o ponto de toque entre o personagem

⁹⁴<http://direitoamazonico.blogspot.be/2008/05/raposa-serra-do-sol-e-o-exrcito.html>. Acesso em 10/2013.

⁹⁵<http://www.observatoriodeseguranca.org/files/Do%20Haiti%20ao%20Complexo%20do%20Alem%C3%A3o.pdf>. Acesso em 10/2013.

histórico de Arendt, o judeu excepcional, e o pobre de exceção é a sua obsolescência visto a partir da lógica tecnicista e economicista. É nesse campo de forças que os filmes discutidos aqui se situam.

BIBLIOGRAFIA

- 1- Albert, Bruce (2000) 'Introdução: Cosmologias do contato no Norte Amazônico' em Bruce Albert e Alcida Rita Ramos (org.) **Pacificando o Branco, Cosmologias do Contato no Norte-Amazônico**. São Paulo: UNESP.
- 2- Arendt, Hannah (2005) **The Promise of Politics**. New York: Schocken Books.
- 3- _____(2004) **A Condição Humana**. Forence Universitária, Rio de Janeiro.
- 4- _____(2003) **Homens em Tempos Sombrios**. Companhia Das Letras, São Paulo.
- 5- _____(2004) **O que é Política?** Bertrand Brasil, Rio de Janeiro.
- 6- _____(2002) **A Vida do Espírito**. Relume Dumará.
- 7- _____(1992) **Lecture's on Kant's Political Philosophy**. Chicago: The University of Chicago Press.
- 8- _____(1990) **Da Revolução**. São Paulo: Editora Ática.
- 9- Aristóteles (1999) "Política" na coleção **Os Pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural.
- 10- Assis, Machado de (2004) **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 4ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial.
- 11- _____(2002) **Quincas Borba**. Porto Alegre: L&PM.
- 12- Aumont, Jacques (2004) **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Papirus
- 13- Bernardet, Jean-Claude (2003) **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras.
- 14- Bobbio, Norberto (1987) **Conceito de Sociedade Civil**. Rio de Janeiro: Graal.
- 15- Bourdieu, Pierre (2003) **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

- 16- Caetano, Maria do Rosário. **Fernando Meirelles : biografia prematura**
 Coleção *Aplauso*. Série Cinema Brasil. Coordenador geral: Rubens Ewald Filho.
 2ª ed. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007 (304p).
- 17- Charney, Leo (2001) 'Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade.' Em
 Leo Charney e Vanessa R. Schwartz **O Cinema e a Invenção da Vida
 Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify.
- 18- Clastres, Pierre (1974) **La Société Contre L'État**. Paris: Lês Éditions de Minuit.
- 19- Comaroff, Jean and Comaroff, John L. (org.). (1999) **Civil Society and The
 Political Imagination in Africa**. Londres e Chicago: The University of Chicago
 Press.
- 20- Comaroff, Jean (1985) **Body of Power Spirit of Resistance**. The culture and
 history of a South African people. Chicago: Chicago University Press.
- 21- Csordas, Thomas J. (1994) 'Introduction: the body as representation and being-
 in-the-world'. In **Embodiment and Experience. The existential ground of
 culture and self**. Cambridge: Cambridge University Press.
- 22- Debord, Guy (1997) **Rapport sur la Construction des Situations**. Paris: Mille
 Et Une Nuits.
- 23- Deger, Jenifer (2006) **Shimmering Screens: Making Media in an Aboriginal
 Community**. Visible Evidence. University of Minnesota Press.
- 24- Deleuze, Gilles (1992) **Conversações**. São Paulo: Editora 34.
- 25- _____ (1990) **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense.
- 26- Dória, Carlos Alberto (2003) **Os Federais da Cultura**. São Paulo: Biruta.
- 27- Dubois, Philippe (2004) **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: COSACNAIFY.
- 28- Elias, Norbert (1990) **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- 29- _____ (2001) **Norbert Elias por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- 30- Erikson, Philippe (2000) 'Reflexos de si, ecos de outrem. Efeitos do contato sobre a auto-representação Matis', em Bruce Albert e Alcida Rita Ramos (org.) **Pacificando o Branco, Cosmologias do Contato no Norte-Amazônico**. São Paulo: UNESP.
- 31- Evans Pritchard, E. E. ((1940) 2005) "Nuer Politics: Structure and System" em **The Anthropology of Politics**. Oxford: Blackwell Publishing.
- 32- Ferreira, Jairo (2000) **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar.
- 33- Ferreira, O. S. (1994) 'Crise da representação da Sociedade Civil'. São Paulo em *Perspectiva* 1 (2): 3-6.
- 34- Ferreira, Pedro P. (2010). Por uma definição dos processos tecnicamente mediados de associação. *Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade* 1(2):58-75.
(<http://www.revistabrasileiradects.ufscar.br/index.php/cts/article/view/143/18>)
- 35- Gallois, Dominique Tilkin (2000) ' "Nossas falas duras". Discurso político e auto-representação Waiãpi' , em Bruce Albert e Alcida Rita Ramos (org.) **Pacificando o Branco, Cosmologias do Contato no Norte-Amazônico**. São Paulo: UNESP.
- 36- Goldman, Márcio (1999) **Alguma Antropologia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- 37- Goldman, Márcio e Lima, Tânia Stolze (1998) 'Como se faz um grande divisor?'. *Sexta-Feira* 03: 38-45.
- 38- Guerreiro, Antonio (2009) **Cem Mil Cigarros: Os filmes de Pedro Costa**. Ed. Ricardo *Matos Cabo*. Lisboa: Orfeu Negro.

- 39- Hansen, Miriam Bratu (2001) 'Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade.' Em Leo Charney e Vanessa R. Schwartz **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify.
- 40- Haraway, Donna J. (1991) **Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature**. London: Free Association Books.
- 41- Haraway, Donna J. (2000) **How Like a Leaf**. Nova Iorque e Londres: Reutledge.
- 42- Jácomo, Luiz Vicente Justino (2011) *Do Haiti ao Completo do Alemão: Análise sobre a atuação das Forças Armadas nas operações de retomada dos morros cariocas*. FFC/Unesp Marília.
- 43- Johnson, Randal e Stam, Robert (org.) (1995) **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press.
- 44- Kristeva, Julia (2001) **Hanna Arendt. Life is a Narrative**. Toronto: University of Toronto Press.
- 45- Latour, Bruno (2004) **Políticas da Natureza**. EDUSC: Bauru.
- 46- Latour, Bruno (2005) **Reassembling the Social**. New York: Oxford University Press.
- 47- Lavalle, Adrián Gurza (2003) 'Sem pena nem glória: o debate sobre a sociedade civil nos anos 1990', *Novos Estudos* n.66, julho 2003. São Paulo: CEBRAP.
- 48- Lotringer, Sylvère e Kraus, Chris (org.) (2001) **Hatred of Capitalism**. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- 49- MacDougall, David (2005) **The Coporeal Image: Film, Ethnography and the Senses**. Princeton University Press.
- 50- Marx, Karl (2008) **O Capital: crítica da economia política**. (Tradução: Reginaldo Sant'Anna). RJ: Civilização Brasileira, livros I.
- 51- Merleau-Ponty, Maurice (2004) **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify.

- 52- Monal, Isabel (2003) 'Gramsci, a sociedade civil e os grupos subalternos', em Carlos Nelson Coutinho e Andréa de Paula Teixeira (org.) **Ler Gramsci, Entender a Realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- 53- Nogueira, Marco Aurélio (2003) 'As três idéias de sociedade civil, o Estado e a politização', em Carlos Nelson Coutinho e Andréa de Paula Teixeira (org.) **Ler Gramsci, Entender a Realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- 54- O'Dougherty, Maureen (2002) **Consumption Intensified. The Politics of Middle-Class Daily Life in Brazil**. Durham e Londres: Duke University Press.
- 55- Oliveira, Francisco (2000) **Classes Sociais em Mudança e a Luta pelo Socialismo**. São Paulo: Fundação Percecu Abramo.
- 56- Oliveira, Francisco (1999) 'Entre a terra e o céu: mensurando a utopia?' Democracia Viva 6: 09-23.
- 57- Oliveira, Francisco (2003) **Crítica à Razão Dualista/ O Ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo Editorial
- 58- Oricchio, Luiz Zanin (2003) **Cinema de Novo. Um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade.
- 59- Paranaguá, Paulo Antonio (org.) (1987) **Le Cinema Brésilien**. Paris: Centre Georges Pompidou.
- 60- Pontes, Heloísa. (1998). **Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)**. São Paulo: Companhia das Letras.
- 61- Prado, Paulo (2004) **Paulística etc**. São Paulo: Companhia das Letras.
- 62- Reis, Elisa Pereira (1998) **Processos e Escolhas**. Rio de Janeiro: Contra Capa
- 63- Ringer, Fritz K. (2000) **O Declínio dos Mandarins Alemães**. São Paulo: Edusp.
- 64- Santos, Laymert Garcia (2003) **Politizar as Novas Tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética**. São Paulo: Editora 34.

- 65- Schwarcz, Lilia Moritz (1998) **As Barbas do Imperador**. São Paulo: Companhia das Letras.
- 66- Schwarz, Roberto (1999) **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Companhia das Letras.
- 67- _____(2000) **Um Mestre na Periferia do Capitalismo**. São Paulo : Editora 34.
- 68- _____(2002) **Que Horas São?**São Paulo: Companhia das Letras.
- 69- _____(1999) **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras.
- 70- Schwarz, Roberto (1993) *Ainda o Livro de Kurz*.**Novos Estudos** n. 77 : 133-137
- 71- Sevcenko, Nicolau (2003) **Literatura como Missão**. São Paulo: Companhia das Letras.
- 72- _____ (1992) **O Orfeu Extático na Metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras.
- 73- _____ (1998) **História da Vida Privada no Brasil 3**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras.
- 74- Singer, Ben (2001) 'Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular'. Em Leo Charney e Vanessa R. Schwartz **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify.
- 75- Strathern, Marilyn (1992) **After Nature. English Kinship in the Late Twentieth Century**. Cambridge: Cambridge University Press.
- 76- _____(1991) **Partial Connections**. Altamira Press.
- 77- _____(1998) **The Gender of the Gift**. Berkeley: University of California Press.
- 78- Taussig, Michael (1994) 'Physiognomic aspects of visual worlds' em Lucien Taylor (org.) **Visualizing Theory**. Nova Iorque e Londres: Reutledge.

- 79- Telles, V. S. (1994) 'Sociedade Civil e a Construção de Espaços Públicos', em Dagnino, E. (org.) **Anos 90: Política e Sociedade** no Brasil. São Paulo: Brasiliense.
- 80- Tomas, David (1994) 'Manufacturing Vision. Kino-eye, The Man with a Movie Camera, and the perceptual reconstruction of social identity', em Lucien Taylor (org.) **Visualizing Theory**. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- 81- Turner, Terence (1993) 'De Cosmologia a História: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó', em Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha (org.) **Amazônia. Etnologia e História Indígena**. São Paulo: Fapesp.
- 82- Velho, Gilberto (2002) **A Utopia Urbana, um estudo de antropologia social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- 83- Velho, Gilberto (1999) **Individualismo e Cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- 84- Wagner, Roy (1981) **The Invention of Culture**. Chicago: Chicago University Press.
- 85- Weinberger, Eliot (1994) 'The Camera People', em Lucien Taylor (org.) **Visualizing Theory**. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- 86- Viveiros de Castro (2002) "O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem" em **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify.
- 87- _____ (2002) "Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena" em **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify.
- 88- _____ (2002) **O Nativo Relativo**. Mana Vol.8 no.1. Rio de Janeiro.
- 89- Xavier, Ismail (2003) 'Prefácio', em Luiz Zanin Orlicchio **Cinema de Novo**. São Paulo: Estação Liberdade.

- 90- Xavier, Ismail (2001) **O Cinema Moderno Brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra
- 91- _____(1993) **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Brasiliense.
- 92- _____(2003) **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naify.
- 93- Young-Bruehl, Elisabeth (2004) **Hannah Arendt. For Love of the World**. New Haven: Yale University Press.
- 94- Zaluar, Alba (2002) **A Máquina e a Revolta**. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense.

FILMOGRAFIA

- 1- **500 Almas** (2004) Joel Pizini . Produção: Gisela Gonzales. Roteiro: Idê Lacreta. Produtora: Grifa Cinematográfica. Duração: cor, 35 mm
- 2- **Antonia** (2006) Diretor: Tata Amaral. Produção: Geórgia Costa Araújo e Tata Amaral. Roteiro: Tata Amaral e Roberto Moreira Intérpretes: Negra Li, Cindy Mendes, Leilah Moreno, Quelynah. Produtora: Coração da Selva, O2 Filmes, Globo Filmes, PlayArte Home. Duração: 90 min. Cor, 35 mm.
- 3- **Árido Movie** (2006) Diretor: Lirio Ferreira. Produção: Murilo Salles e Lirio Ferreira. Roteiro: Lirio Ferreira, Hilton Lacerda, Sérgio Silveira, Eduardo Nunes. Intérpretes: Guilherme Weber, Giulia Gam, Gustavo Falcão, Selton Mello, José Dumont, Mariana Lima. Produtora: Cinema Brasil Digital. Duração: 115 min. Cor, 35 mm.
- 4- **Babilônia 2000** (2001) Diretor: Eduardo Coutinho. Produção: Donald K. Ranvaud.e Eduardo Coutinho. Produtora: Video Filmes. Duração: 90 min. Cor, 35 mm.

- 5- **Baixio das Bestas** (2006) Diretor: Cláudio Assis. Produção: Julia Moraes e Claudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Produtora: Parabólica Brasil. Duração: 82 min. Cor, 35 mm.
- 6- **Besouro** (2009). Diretor: João Daniel Tikhomiroff. Produção: Vicente Amorim, Fernando Souza Dias e João Danile Tikhomiroff. Roteiro: Patrícia Andrade e João Daniel Tikhomiroff. Produtora: Mixer, Miravista, Globo Filmes. Duração: 94 min. Cor, 35 mm.
- 7- **Bróder**(2011) Direção: Jefferson De. Produção: Paulo Buccato, Mayra Lucas, Renata Moura e Jefferson De. Roteiro: Jefferson De e Newton Cannito. Produtora: Glaz Entertainment. Duração: 93 min. Cor, 35 mm.
- 8- **Cama de Gato** (2002) Direção: Alexandre Stockler. Produção: Alexandre Stockler. Roteiro: Alexandre Stockler. Produtora: A Exceção e a Regra Produções artísticas. Duração: 92 min. Cor, 35 mm
- 9- **Carandiru**(2003) Hector Babenco. Produção: Hector Babenco. Roteiro: Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco. Produtora: HB Filmes, Sony Pictures Classics, Columbia Tristar,e Globo Filmes, Duração: 146 min. Cor, 35 mm
- 10- **O Céu de Suely** (2006) Diretor: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Haberle, Petre Rommel. Roteiro: Karim Ainouz, Felipe Bragança, Maurício Zacharias. Produtora: VideoFilmes, Celluloid Dreams e Shotgun Pictures. Duração: 75 min. Cor, 35 mm.
- 11- **Cidade Baixa** (2005) Diretor: Sérgio Machado. Produção: Marcelo Torres. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Ainouz. Produtora: VideoFilmes, Buena Onda. Duração: 98 min. Cor, 35 mm.

- 12- **Cidade de Deus** (2002) Diretor: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade. Roteiro: Bráulio Mantovani. Produtora: O2 Filmes e VideoFilmes. Duração: 130 min. Cor, 35 mm
- 13- **Cidade dos Homens** (2007) Diretor: Paulo Morelli. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Fernando Meirelles, Paulo Morelli. Roteiro: Elena Soárez. Produtora: O2 Filmes. Duração: 145 min. Cor, 35 mm
- 14- **Contratempo** (2008) Diretor: Malu Madre e Mini Kerti. Produção: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos. Produtora: VideoFilmes. Duração: 98 min. Cor.
- 15- **Contra Todos** (2003) Diretor: Roberto Moreira. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Fernando Meirelles, Geórgia Costa Araújo, Roberto Moreira. Roteiro: Roberto Moreira. Produtora: O2 Filmes. Duração: 106 min. Cor, 35 mm.
- 16- **Crônica de um Verão** (1961) Diretores: Jean Rouch e Edgar Morin. Duração: 85 min. P&B, 35 mm.
- 17- **Cronicamente Inviável** (2000) Diretor: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg, Alvarina Souza e Silva. Roteiro: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg. Produtora: Agravo Produções Cinematográficas. Duração: 101 min. Cor, 35 mm.
- 18- **O Dia em que o Brasil Esteve Aqui** (2005) Diretores: Caito Ortiz e João Dornellas. Produção: Adriano Civita. Produtora: Pródigo Filmes. Duração: 72 min. Cor.
- 19- **Estamira**(2005) Diretor: Marcos Prado. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Produtora: Zazen. Duração: 127 min. Cor, 35 mm.
- 20- **Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios** (2009) Diretor: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca. Roteiro: Mauricio Paroni. Produtora: Drama Filmes, TV Cultura, SESC TV. Duração: 80 min. Cor, 35 mm.

- 21- Falcão - Meninos do Tráfico**(2003) Direção CUFA, MV Bill, Celso Athayde.
Produção: CUFA – Central Única das Favelas. Produtora: CUFA. Duração: 125 min. Cor, 35 mm.
- 22- A Festa da Menina Morta** (2008) Matheus Nachtergaele. Produção: Vania Catani. Roteiro: Matheus Nachtergaele, Hilton Lacerda. Produtora: Bananeira Filmes. Duração: 110 min. Cor, 35 mm.
- 23- Garapa** (2010) Direção: José Padilha. Produção: José Padilha. Produtora: Zazen Produções. Duração: 110 min. Cor, 35 mm.
- 24- O Invasor** (2001) Diretor; Beto Brant. Produção: Renato Ciasca. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brandt, Renato Ciasca. Produtora: Drama Filmes Duração: 97 min. Cor, 35 mm.
- 25- Linha de Passe** (2008) Diretor: Walter Salles, Daniela Thomas. Produção: Maurício Andrade, Rebecca Yldham. Roteiro: George Moura e Daniela Thomas. Produtora: VideoFilmes Duração: 108 min. Cor, 35 mm.
- 26- Maré, nossa história de amor**(2007) Direção: Lúcia Murat. Produção: Luis Vidal, Branca Murat, Daniel Lion. Roteiro: Paulos Lins e Lucia Murat Produtora: Taiga Filmes. Duração: 104 min. Cor, 35 mm.
- 27- À Margem do lixo** (2008) Diretor: Evaldo Mocarzel Produção: Assunção Hernandes. Roteiro: Evaldo Mocarzel, Willem Dias. Produtora: Casa Azul, Raiz Distribuidora. Duração: 84 min. Cor, 35 mm.
- 28- Notícias de uma Guerra Particular** (2000) Diretor: Walter Salles e Kátia Lund. Produção: Produtora: VideoFilmes. Duração: cor, 35 mm.
- 29- Onibus 174** (2002) Diretor: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Produtora: Zazen. Duração: 150 min. Cor, 35 mm.
- 30- Pachamama.** (2010) Diretor Erik Rocha. Produção: Leonardo Edde e Daniela Martins. Produtora: Urca Filmes. Duração:105 min. Cor, 35 mm.

- 31- Peões**(2004) Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos, João Moreira Salles. Produtora: VideoFilmes Duração: 80 min. Cor, 35 mm.
- 32- Prisioneiro da Grade de Ferro** (2003)Diretor: Paulo Sacramento. Produção: Gustavo Steinberg, Paulo Sacramento. Produtora: Olhos de Cão. Duração:123 min. Cor, 35 mm.
- 33- Quanto Vale ou É por Quilo?** (2005) Diretor; Sérgio Bianchi. Produção: Patrick Leblanc Roteiro: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim. Produtora: Quanta, Teleimage. Duração: 90 min. Cor, 35 mm.
- 34- Querô** (2007) Diretor: Carlos Cortez. Produção: Caio Gullane, Débora Ivanov, Fabiano Gullane. Roteiro: Bráulio Mantovani, Carlos Cortez, Luis Bolognesi. Produtora: Gullane Filmes. Duração: 90 min. Cor, 35 mm.
- 35- Quase Dois Irmãos** (2004) Diretor: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Roteiro: Paulo Lins. Produtora: Taiga Filmes. Duração: 102 min. Cor, 35 mm.
- 36- Serras da Desordem** (2006) Diretor: Andrea Tonacci. Produção: Andrea Tonacci e Cristina Amaral. Produtora: Extremart. Duração: 135 min. P&B e cor, 35 mm.
- 37- Última Parada 174** (2008) Diretor: Bruno Barreto. Produção: Rômula Marinho. Roteiro: Bráulio Mantovani. Produtora: Moonshot Pictures, Movie&Art, LC Barreto, CKF, Globo Filmes, Lereby. Duração: 115 min. Cor, 35 mm.
- 38- Terra Vermelha** (2008) Direção: Marco Bechis. Produção: Caio Gullane, Marco Bechis e Daniele Mazzocca. Roteiro: Marco Bechis e Luiz Bolognesi. Produtora: Gullane. Duração: 108 min. Cor, 35 mm.
- 39- Tropa de Elite 1** (2007) Direção: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Roteiro: Rodrigo Pimentel, Bráulio Mantovani, José Padilha. Produtora: Zazen Produções. Duração: 118 min. Cor, 35 mm.

40- Tropa de Elite 2 (2010) Direção: José Padilha. Produção: José Padilha. Roteiro: José Padilha e Bráulio Mantovani. Produtora: Zazen Produções. Duração: 116 min. Cor, 35 mm.

41- Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo (2010) Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, Produção: Daniela Capelato. Roteiro: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Produtora: Rec Produções e Daniela Capelato. Duração: 75 min. Cor, 35 mm.

42- Verônica (2009) Direção: Maurício Farias. Produção: Silvia Fraiha. Roteiro: Maurício Farias. Duração: 108 min. Cor, 35 mm.

43- Xingu(2011) Direção: Cao Hamburger. Produção: Fernando Meirelles. Roteiro: Cao Hamburger e Anna Muylaerte. Produtora: O2 Filmes. Duração: 103 min. Cor, 35 mm.

