

# DESLOCAMENTOS SUBJETIVOS E RESERVAS DE MUNDO<sup>1</sup>

Ivana Bentes<sup>2</sup>

**Resumo:** A transmutação da vida em linguagem nos documentários contemporâneos realizados por não-profissionais. A produção audiovisual como laboratório de subjetivação e de uma outra experiência de cidade. As estratégias de diferentes grupos para a passagem de objetos a sujeitos do discurso. Mobilidade social que significa não apenas se movimentar pelos códigos, linguagens, estéticas do poder, mas disputar o sensível, além de "partilha-lo". A insuficiência do discurso teórico de legitimação sociológica da produção audiovisual que vem das periferias e escolas livres de cinema, produção analisada em termos de "representação social", "aumento de auto-estima", criação de "pertencimento", etc. A celebração do pobrestar nova figura de centralidade que pode operar criando novas derivas ou clichês. Análises: TV Morrinho, curtas-metragens e o filme de ficção Estrellas.

**Palavras-Chave:** Documentário. Biopolítica. Bioestéticas

---

Morrinho. Uma maquete de 300 m<sup>2</sup> na Favela do Pereirão no Rio de Janeiro reproduz, a céu aberto, numa construção impressionante feita de barro, tijolos pintados, material reciclado, fiação, um duplo miniaturizado da própria favela. Caos-construção, de casas, ruas, miniaturas de carros, postes, objetos, num conjunto impressionante. Uma maquete-miniatura-gigante e, mais, "vivendo" nela uma população de moradores e visitantes, bonecos feitos de blocos de LEGO que se movimentam pela mão de seus criadores.

Tem além da arquitetura impressionante, a vida da favela é recriada, resignificada pelos brinquedos em miniatura, carrinhos, caveirão-LEGO, moto-táxi-LEGO, contador-de-história LEGO (mestre Renato), moleque-LEGO, dona-de-casa-LEGO, uma escola de samba inteira em LEGO, traficante-LEGO, policial-LEGO, e ainda LEGO-artista, LEGO-Saci-Pererê, miniaturas de dinossauros de banca de jornal, enfim um mundo-ambiente que não reproduz

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Fotografia, Cinema e Vídeo", do XIX Encontro da Compós, na PUC Rio, Rio de Janeiro-RJ de 8 a 11 de junho de 2010.

<sup>2</sup> Escola de Comunicação da UFRJ ivanabentes@gmail.com

simplesmente o estado das coisas, mas é pleno de virtualidades, saído da mais pura e primeira brincadeira de crianças, brincada por Nelcirlan Souza de Oliveira desde 1998, quando tinha 14 anos, no quintal de casa.

A brincadeira juntou mais sete garotos que passaram a dar vida a micro-comunidade que nascia no quintal da casa de Nelcirlan, uma brincadeira tão intensa que se tornou a vida mesmo dos meninos, cada um assumindo diferentes personagens/bonecos LEGOS, com vozes, estilo, atitudes singulares, numa deriva sem fim.

A maquete do Morrinho virou atração turística no Pereirão (apareceu no Faustão, viajou para Alemanha, Áustria, etc.), e talvez se tornasse só mais uma curiosidade turística (ao lado das esculturas de areia na praia, ou turismo de “experiência” na Rocinha) se o projeto não tivesse evoluído para a TV Morrinho, produção de micro-filmes em que os próprios garotos passaram a documentar as histórias, brincadeiras e dramas dos seus bonecos LEGO na comunidade.<sup>3</sup> Depois da TV Morrinho, veio a Ong Morrinho e dentro dela o projeto Morrinho Exposição, Morrinho Social, etc.

O fascínio pela maquete/cenário, brincadeira-arte, documentário das vidas/ficções dos bonecos LEGO e seus criadores levaram o projeto, em 2006 a participar na 52<sup>a</sup>. Bienal de Veneza. A favela-maquete transplantada e remontada nos jardins da Bienal, na Itália.

Tudo isso impressiona quem conhece o projeto, mas a questão que interessa aqui e que queremos pontuar passa pela transmutação ou fusão da vida em linguagem. Como a brincadeira dos meninos da favela, aquilo que era o não-valor, o tempo ocioso, o entre-escola, o intervalo entre os pequenos trabalhos e ocupações, se tornou valor, estética, trabalho-vivo, mobilizando a vida de cada um como um todo.

Essa transmutação da vida em linguagem, um ponto de reviravolta nas suas trajetórias, se dá a partir do momento em que as fabulações experimentadas no quintal de casa, em que cada um assume um personagem LEGO e lhe injeta tempo, subjetividade, vozes, gestos, passam a ser registradas/ficcionalizadas pelos próprios meninos resultando em micro-filmes surpreendentes. Ficções-documetais ou documentários das fabulações.

Os vídeos, de poucos minutos, da TV Morrinho, todos realizados dentro da favela-maquete (*O Saci no Morrinho, A Piscina do Perri, Acadêmicos do Morrinho I e II; A Revolta*

---

<sup>3</sup> “No ano de 2001, em uma visita à comunidade para a realização de um documentário sobre a maquete, os diretores Fábio Gavião, Marco Oliveira e Francisco Franca convidaram os garotos para participar do trabalho de captação de imagens”. Fonte: [www.tvmorrinho.com](http://www.tvmorrinho.com)

*dos Bonecos*,<sup>4</sup>) dissolvem a fronteira entre documentário/ficção, funcionando como auto-etnografia, fabulação do cotidiano, ficcionalização do real, jogo/existência.

A estética desses micro-filmes nos interessa como ponto de partida de um mapeamento e análise, apenas esboçado e inicial, dos documentários produzidos fora do ambiente corporativo (dos “profissionais”) vindos das periferias produzidos por amadores, não-profissionais, por jovens das escolas livres de cinema e audiovisual, por todo um precariado urbano, em oficinas que se multiplicam em todo o país.

Questões que não são exatamente novas, basta olhar para a história do cinema, o fascínio diante da banalidade/singularidade cotidiana no chamado cinema das origens: a vida nas ruas, os transeuntes e curiosos e suas reações diante da câmera, multidões entretidas pelas vitrines, flanando, ou absortas pelo trabalho como nas descrições de Benjamin e Baudelaire. Ou ainda a cidade “fábrica de fatos” de Vertov, e a massa/sujeito da História de Eisenstein, o cinema verdade e cinema direto, as inquietações de Jean Rouch diante do outro, os personagens sem qualidades de Godard até chegar a algumas questões do moderno cinema brasileiro e ao contexto contemporâneo.

Momentos e problemas distintos nos quais não iremos nos deter aqui invocando apenas algumas inquietações recorrentes: a fragilidade conceitual da busca e afirmação das “identidades sociais” e a insuficiência das teorias das representações sociais para dar conta das singularidades das vidas-linguagens.

Não se trata aqui, pois, de fetichizar a produção desses outros sujeitos do discurso, relacionados aos territórios da pobreza, nichos e guetos (e que muitas vezes reproduzem os mesmos clichês e estéticas dominantes). Não se trata também de carimbar essas produções com qualquer tipo de selo de “autenticidade” ou de autoridade, discurso de afirmação de identidades e legitimação de grupos que incorrem no mesmo erro “essencialista” da busca de identidades prontas, mais ou menos valorizadas nas bolsas da cultura e que podem simplesmente produzir novos “clichês” e discursos de verdade.

O que surpreende nesses micro-filmes da TV Morrinho é uma restituição e

---

<sup>4</sup> Os vídeos: “A Piscina do Peri”. O que acontece quando Peri constrói uma piscina e tem Dicro como vizinho?; “Fico Assim Sem Você”. Vídeo clipe da versão remix da música “Fico Assim Sem Você”, com interpretação de Adriana Calcanhoto, inspirado em Romeu e Julieta, de Shakespeare. “Baile Funk”. Baile funk na maquete do morrinho e na vida área. “Academicos do Morrinho” parte 1 e 2 MC. Maiquinho, convicto cantor de funk, tem um grande desafio: cantar na escola de samba Academicos do Morrinho; “ARevolta dos Bonecos”. Bonecos-Lego iniciam uma revolta no Morrinho, na tentativa de viajar para a Bienal de Veneza acompanhados de seus autores. Fonte: [www.morrinho.com](http://www.morrinho.com)

transfiguração do “comum”, não simplesmente o “estado das coisas” e a banalidade cotidiana, no seu lirismo e/ou brutalidade, ou a encenação dos discursos midiáticos que contaminam o cinema brasileiro contemporâneo com filmes que muitas vezes são réplicas-maquetes do “senso comum”, duplicações de matrizes sociais gastas e despencializadas.

Se os filmes da TV Morrinho também trazem alguns discursos prontos (e certa infantilidade desconcertante), são de tal forma atravessados pelas vidas-linguagens que se expressam ali que vemos emergir qualidades novas, singularidades capazes de potencializar a pobreza dos discursos, a pobreza dos cenários e da realidade, tornados exuberantes na sua fantástica miniaturização, capazes de fazer aparecer a riqueza da pobreza, uma bios tornado estética e linguagem, que transborda e fere de morte os próprios clichês que porventura se instalem ali.

A questão interessa para tentarmos abordar e pensar essa produção audiovisual “fora do lugar” vinda de outros territórios e sujeitos que traz consigo um potencial político-estético ou, poderíamos arriscar, capazes de constituir uma *bio-estética*, que poderíamos tentar definir por uma pergunta: *Quais as possibilidades estéticas que essas vidas encerram? Ou simplesmente quais as potencias e devires dessas existências?*

Pois, o que surpreende nesses vídeos e filmes vindos de um “fora”, não simplesmente das favelas e de seus personagens, mas da favela-maquete que documenta e ficciona a vida, é a capacidade de produção de valores estéticos, estilo, modulações subjetivas, produção do sensível, de espaços nos quais se desenvolvem relações, lutas e produções de poder (biopolíticas).

A força desses micro-filmes está na tensão que instituem entre esse cenário/maquete, colorido, vital, brutal e as vidas-LEGO (bonecos que se movimentam pelas mãos dos meninos, com as suas mãos visíveis e vozes que vem do extra-campo. O que surpreende é essa vida-estética, essa bios-linguagem que nasce daí no confronto entre diferentes dispositivos a favela-maquete, os personagens-LEGO e as vozes, mãos, gestos dos meninos que fabulam a própria vida.

A primeira vez que vi esses *doc.fábulas*, sua singularidade e ambigüidade me mobilizaram. Por encontrar uma certa falta de medidas, um incomensurável dessa vida-linguagem expressa pelos micro-documentários fabulados. Em “O Saci no Morrinho”, de

2007 (realizado para o canal Nickelodeon)<sup>5</sup>, o Lego de Mestre Renato conta a história de um desconcertante Saci Perê, deslocado para a favela do Morrinho. Um Saci sinistro, com voz cavernosa e cheio de gírias e malandragens capaz de assustar e dar uma surra completa em um morador do morrinho que rouba doce de crianças. A infância e a infantilidade dos contos e histórias vão sendo coladas, fundidas com os personagens cotidianos do morro/morrinho.

O vídeo começa com uma criança cantarolando pela favela quando é abordada por um garoto mais velho: “Aí menor, me dá teu doce, perdeu! Me dá teu doce se não vai levar uns cascudos” e acaba com uma surra do Saci-justiceiro, que ajusta condutas. Folclore brasileiro e folclore urbano se contaminam, fundem, em fábulas amorais e histórias atravessadas pelas imagens do mundo, do cinema e da mídia, como a história da invasão do morrinho por dinossauros, ao som de vozes estridentes, urros, gritos e confusão.

Esse misto de jogos infantis e brincadeiras “naifs” atravessadas de crueldade e violência, nos gestos, vozes que animam os cenários, objetos, personagens, faz surgir nesses vídeos uma vida que transborda o “estado das coisas”, os clichês sobre a favela, a violência, o tráfico.

Não se informa nada ali, o registro da fabulação dos narradores (os donos das vozes dos bonecos), em filmagens feitas pelos próprios garotos da TV Morrinho incorporadas na brincadeira (a câmera faz parte do jogo), colocam uma série de tensões em cena.

Em *A Revolta dos Bonecos*, de 2008, de TV Morrinho e Ong Morrinho, essas tensões entre real e ficção, chegam a um nível sofisticado de meta-linguagem, quando os bonecos-Lego descobrem que os meninos que lhe dão voz vão viajar para a Bienal de Veneza sem levá-los. Iniciam uma revolta no Morrinho/maquete, na tentativa de viajar para a Itália acompanhando seus criadores.

No meio de encenação de um tiroteio na maquete, com caveirão, Bope, tiroteios, confusão, ameaças, os bonecos se revoltam e param a cena ao saber que os meninos vão viajar para o exterior sem eles. Param a cena para questionar os estatuto deles de “bonecos/trabalhadores” versus o mundo dos artistas/criadores, o trabalho vivo dos autores das histórias e o trabalho morto dos bonecos que “ficam aqui comendo farinha” enquanto os meninos viajam. Os bonecos ameaçam com protesto e greve, esvaziam o cenário, criando

---

<sup>5</sup> *Saci no Morrinho*, de Nelcirlan Souza, José Carlos (Junior), Rodrigo de Maceda. Animação. Livro. Rio de Janeiro/RJ, 2006. 4m.

uma vazia de vida, êxodo e deserção (evadir-se, estratégia biopolítica, esvaziar os lugares de poder): “Se eu não for pra Veneza nos vamos parar, o morrinho vai falir, vai dar caô, colocar na internet e no You Tube, a porrada vai comer adoidada, se a gente não for”.

Os meninos aparecem inteiros na imagem, entram na história dos LEGOS e resolvem reconsiderar. Os bonecos LEGOS “originais” vão para Veneza e não apenas as suas réplicas novinhas, e sem “história”. A cena final: a alegria dos bonecos com malas nas mãos e nas costas, atravessando uma ruela de maquete. No meio de todos os artifícios e brincadeiras cruzam um caminho de formigas reais, saúvas e LEGOS se cruzam, signos dessas vidas alheias/alheadas, a vida dos objetos, a vida das imagens, que se tornam pulsativas e pulsantes, se tornam verdadeiramente documentários de uma outra categoria, justamente quando atravessadas pela ficção.

A produção da TV Morrinho (bruta, direta) coloca em cena as questões que vamos encontrar em muitos documentários e produções realizadas fora dos ambientes profissionais. São os jogos de linguagem, paixões, afetos, formas de conceber e experimentar fabulações coletivas, outras organizações do sensível e do espaço-tempo. Muitos dessas produções trazem uma ausência de explicações, ausência de referências que nos coloca diante de uma outra forma de pensar o político. Mais do que conhecer as razões que produzem tal ou tal vida, “o confronto direto entre uma vida e o que ela pode”, como coloca Jacques Rancière a propósito dos filmes de Pedro Costa e em especial na sua análise de *O Quarto de Vanda* (Rancière. 2005).

É que esses filmes de “quintal”, realizados seja no território real (o quintal de casa literalmente) ou nesse outro lugar, nessas “reservas de mundo” em que se tornaram os territórios da pobreza, nichos, guetos. Lugares que pelas mais diversas razões não podem ser pensados apenas como o signo mais visível do colapso social, da crise do Estado, e da crise da própria racionalidade e planejamento urbanos.

Muito menos, podem ser reduzidos a doxa dos “espaços partidos”, com “ilhas” de riqueza e funcionalidade de um lado e territórios “apartados”, como se fosse possível isolar partes do tecido urbano em guetos comunicáveis. Essas reservas de mundo, esses territórios heterogêneos, são lugares de produção do sensível, de espaços e tempos, de formas que ultrapassam em muito o debate sobre os “temas”, informações e personagens dos documentários.

Em meio a crises diversas, esses territórios são percebidos como laboratórios de subjetivação, laboratórios de uma outra experiência de cidade que funciona paralelamente, em parceria, ou mesmo contra o Estado, funcionando na tensão entre uma nova produção cultural, ‘economias substituas’ auto-organizadas e o estado de exceção a que são submetidos (como as favelas e guetos globais).

O “quintal” de casa pode ser literal, mas também os computadores pessoais, as lan houses, o quarto de dormir ou as nuvens de dados na internet, tornados laboratórios, salas de “estar” e ateliê. Pois é preciso criar/contar com essas reservas de mundo, mais talvez que uma “second life”.

Insisto nas questões de lugar, habitação, estar, porque muitos documentários feitos nesses regimes não-profissionais extraem sua estética dessas relações entre arte, trabalho e os arranjos/disposição do espaço social. Citando longamente Rancière sobre essa configuração do sensível:

(...) a arte não é política pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de. Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política.<sup>6</sup> (Rancière, 2005)

## **A Inclusão subjetiva**

A questão trazida por Rancière se aplica aos documentários e ficções realizadas pelos novos sujeitos do discurso, quando ele insiste que “o que falta aos proletários, não é a

---

<sup>6</sup> RANCIÈRE, J. « Política da Arte », transcrição da apresentação de Jacques Rancière no seminário São Paulo S.A, práticas estéticas, sociais e políticas em debate (São Paulo, Sesc Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005)

consciência da condição deles, mas a possibilidade de mudar o ser sensível que está ligado a essa condição”<sup>7</sup>.

No momento em que a cidade é pensada como a “nova fábrica”, como propõe Antonio Negri, ou ainda como laboratório experimental do capitalismo cognitivo, podemos dizer que a cultura urbana está na gênese da própria idéia dessa “multidão” produtiva, formada por singularidades que não podem mais ser representadas de forma tradicional e que começam a atuar de forma comum ou em projetos e ações partilhadas.

A cultura urbana hoje passa a ser entendida como produção de riqueza e a cidade, as metrópoles, estariam para a multidão como a fábrica estava para os operários, o laboratório a céu aberto dessas bioestéticas. A difusão da produtividade e da criação de valor se desloca para o campo das relações sociais, dos fluxos e trocas, a cidade se informatiza, assim como a produção e o trabalho. A cultura urbana torna-se uma das bases do capital que busca extrair valor das redes espalhadas pela cidade, redes de cultura, redes de saber, redes de afetividade e sociabilidade.

Mais quais as condições de possibilidade para que as redes de cultura urbana se apropriem e dinamizem o território urbano? “Não existe inclusão sem inclusão subjetiva”, essa proposição do projeto *Reperiferia* de Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro <sup>8</sup>, pode se articular com a questão que estávamos enunciando até aqui, a transformação do sensível, as reservas de mundo carregadas de estéticas potenciais, vidas-linguagens.

É que não existe “inclusão” ou partilha sem a posse das linguagens, o último muro ou barreira para uma partilha do sensível. Tão importante quanto o acesso a infra-estrutura tecnológica, o acesso as redes: sistemas de informação e comunicação que permitam a comunicação barata, autônoma e colaborativa, gerando um aumento da produtividade social por computadores, software, câmeras digitais, internet livre, ambientes coletivos para se “estar junto”.

Mais que tecnologias de comunicação, estas são a condição de funcionamento de novos processos sociais e criação de capital social, aumentando a “intelectualidade de massa”, aumentando a produtividade social em todos os níveis. Mas o que seria essa sustentabilidade e inclusão subjetiva, que é tão importante quanto a existência de infra-estrutura tecnológica

---

<sup>7</sup> idem.

<sup>8</sup> Citado por Marcus Faustini, coordenador do Projeto *Reperiferia* no evento Onda Cidadã promovido pelo Itaú Cultural no Circo Voador, Rio de Janeiro, novembro de 2007, onde participamos coordenando o Grupo de Audiovisual.

instalada, seja low-tech, seja high tech. Muitos aspectos dessa sustentabilidade “imaterial”, simbólica são tão ou mais importantes que as questões bem materiais e concretas da necessidade de tecnologias instaladas no corpo da cidade, de forma pública e gratuita.

### **A Posse da linguagem**

Nesse contexto das redes e cultura urbanas, podemos destacar a diversidade das linguagens e sua incorporação como elemento determinante das novas formas do político e da ação. Entre essas linguagens urbanas a produção audiovisual e a música estão presentes na produção cultural, educacional, estética, contemporânea de forma ampla.

A maioria dos grupos culturais urbanos no Brasil não trabalha com uma linguagem exclusiva, diferentes linguagens são mobilizadas na sua produção, mas todos reconhecem uma dimensão decisiva hoje na passagem de uma cultura letrada para uma cultura audiovisual, e a necessidade de “posse” dessas linguagens, e de sua potência, assim como a posse e a desconstrução das linguagens do poder.

De fato, o desejo difuso é experimentar todas as linguagens, compartilhar a emoção, a inteligência, disputar com a cultura de massa, potencializar e empoderar os discursos, tomar posse dos processos, criar linguagens, estilo, valor.

Também é interessante pensar as culturas urbanas como experiências radicais de educação não-formal, em que a experiência audiovisual (entre outras) aparece como conhecimento lúdico, posse da linguagem como porta de entrada privilegiada para essa inclusão subjetiva e para o trabalho vivo.

Destituindo a oposição entre letrado/oral, popular/erudito, tecnológico/artesanal, a cultura urbana vai incorporando as mais distintas estéticas, utilizando desde o mais experimental até as linguagens que já circulam na cultura de massas. As estratégias são múltiplas para essa apropriação das linguagens.

Uma dinâmica recorrente na constituição de grupos, coletivos, projetos de cultura urbana é começar com as referências existentes dos jovens, sejam quais forem. Um posição bem distinta da formação clássica, que trabalha com um repertório de referência pré-constituído.

Uma jovem da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, por exemplo, quer produzir clipes para as músicas evangélicas e religiosas da sua Igreja; um menino quer aprender a fazer filmes de ação tipo James Bond, o professor não vai dissuadi-los dos seus projetos e

motivações, mas vai lhes apresentar novas referências. Já no projeto “coletores de imagens”<sup>9</sup> são os registros do cotidiano, da vida, de cada um que serão analisados nas aulas. Parte-se do cotidiano, da vida, para pensar uma estética ou linguagem expandida para outros campos, repertórios e referências.

Um garoto traz as imagens em vídeo das irmãzinhas tomando banho em nudez inocente, no projeto TV Lata, da Bahia, o mediador/professor, Joselito Crispim, tem que perguntar se o garoto acha mesmo que pode mostrar as irmãs para qualquer um ver. O garoto recua, melhor não expor as irmãs a curiosidade de desconhecidos. Ética das imagens que nasce do fazer, sentir, perceber. Imagens que vamos reencontrar muitas vezes a deriva, fragmentadas, desconectadas, jogadas ao acaso das apropriações no esgoto público das imagens. *Found footage* e remix que são a base de uma cultura do excedente, das sobras, do excesso de referências e suas potências.

A questão, em muitas dessas propostas, é a partir do concreto se chegar ao conceito, a ética (nunca pensados como abstração, norma, transcendência), chegar a própria história do cinema e da videoarte. Partir dos códigos do melodrama ou da novela para reconfigurar o sensível. Partir do sabido, do consumo, para trazer outras referências. Como na história, roteirizada, de um garoto que quer incorporar o nome, a marca Nike, no seu sobrenome, e tatuá-lo na pele, relata Luciana Bezerra do núcleo de cinema Nós do Morro.

A proposta do grupo de audiovisual do Nós do Morro é justamente partir do estado das coisas, mas sair do gueto subjetivo, sair da exigência e do discurso que cria um “nicho” de consumo para os filmes/vídeos produzidos ou vindos dessa produção periférica. Nem sempre conseguem, mas sair do gueto tem esse outro sentido, abandonar o lugar que lhes deram, sair desse lugar inclusive conceitual que responde a conceitos problemáticos (subalternidade, marginalidade, excluídos, periferia, que vão se constituindo, inclusive, como novos clichês teóricos).

Conhecido inicialmente pelo trabalho no teatro, o Grupo Nós do Morro (Rio de Janeiro) vem realizando experiências no audiovisual desde 1996, com alguns resultados expressivos, como “Picolé, Pintinho e Pipa”, de Gustavo Melo e roteiro de André Santinho (2006). São ficções atravessadas por uma experiência documental, de um frescor que vem dos corpos, gestos, falas, locais de filmagem. A favela, aqui o morro do Vidigal, com suas ladeiras e esquinas de frente para o mar, surge nas sua espacialidade-temporalidade outra, o tempo de

---

<sup>9</sup> Idem. Experiências relatadas por Marcos Faustini, criador da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu.

uma Kombi de troca-troca anunciar pelas ruelas que troca sucata, garrafa vazia, bacia e panela velha, garrafão de vinho, etc. por picolé, pintinhos vivos e pipa. O anúncio pelo alto-falante provoca uma agitação, aceleração, precipitação das crianças pelas ruas, lixeiras, estoques familiares de bugigangas.

O tempo se acelera e precipita os pequenos dramas e impasses, diante da promessa de trocar lixo/sucata por objetos do desejo. A re-invenção da infância e da criança, a re-invenção da idéia de juventude, em muitos desses curtas, desenha essa outra sociabilidade, outras temporalidades: aquele tempo que escorre de horas jogado num sofá diante da TV, comendo “besteiras” ou dormindo, mas também um tempo distendido de brincadeiras fabuladas e inventadas pelas ruas, o tempo “ocioso” das crianças que ainda não estão submetidas a uma produtividade standard.

O “tempo”, não seria esse hoje o maior luxo dos pobres ou de quem ainda não entrou de vez na disciplina da produção? Essa experiência do sensível será mais ou menos explorada nesses curtas cujos atores, em sua grande maioria são integrantes do Nós do Morro. O roteiro, de autoria de Gustavo Melo e André Santinho, foi premiado num concurso do Ministério da Cultura, que financiou a sua produção, no ano de 2006. O que mostra a entrada e disputa desses grupos no mercado cultural.

Em outros curtas do Nós do Morro, “Mina de Fé” (2004), de Luciana Bezerra, ou Neguinho e Kika, de Luciano Vidigal, também encontramos uma ficção atravessada pela deriva documental, pode-se perceber uma tentativa de escavar o real, passando dos estereótipos e objetividade, a “mulher de bandido” em “Mina de Fé” ou “o garoto que quer sair do tráfico”, em “Neguinho e Kika”, para as questões subjetivas, a dobra afetiva que cria outra relação com o que vemos e ouvimos: são questões prosaicas que emergem do olhar de uma menina/adolescente, namorada do chefe do tráfico local que engravida dele. O que já seria problemático: gravidez precoce, a instabilidade do namoro entre adolescentes, a disputa entre mulheres pelo homem de poder do pedaço, se intensifica pela experiência que se tem que viver tudo isso num tempo hiper-acelerado, em alguns poucos meses ou anos. Antes do próximo tiroteio, antes da próxima morte, antes da viuvez, fuga, abandono.

Mais uma questão de temporalidade, não mais distendida mais acelerada e precipitada. Aceleração do tempo, a vida curta, as decisões precoces também são questões no curta Neguinho e Kika, de Luciano Vidigal, também circunscrito nesse mundo de

crianças/adolescentes crescidos, deslocados em decisões e dramas que se precipitam sobre sua adolescência.

O que surge como novidade nesses filmes é a emergência de um espaço-tempo outro, relações de vizinhança, afetividade, alianças provisórias, comunidades improvisadas, em que a violência e o afeto são experimentadas de formas muito diversas.

Em “O Campim” (2006), documentário da ClanDestino Filmes com apoio do Nós do Morro, filmado por dois moradores do Morro da Grotta, Jéferson de Oliveira (Don) e Eduardo Dornelles, no Complexo das Favelas do Alemão, no Rio, a experiência de um sensorium espaço-temporal “que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de” (Rancière, 2005) ganha uma expressão singular. Algo muito prosaico, criar um campinho de futebol na vizinhança, a partir de um terreno usado como depósito de lixo, cemitério de gatos e cachorros, faz emergir um “comum”, uma experiência poderosa de organização do tempo de “lazer”, das relações sociais e da vida.

A comunidade em torno do campinho de terra vai emergindo, com questões difíceis da auto-gestão, as dificuldades e conflitos com os vizinhos, lideranças, em torno de um espaço de 28 metros por 9 metros que reconfigura parte da vida social dos moradores em seu entorno. A afetividade em torno de um projeto comum que deriva em organização e partilha, criação de um mundo de colaboração, mas também pequenas rivalidades e ressentimentos. A bola que quebra uma torneira da vizinha, a dificuldade de manter o campo cercado, a emergência de liderança e reivindicações em torno de um território mágico, o “campim” da favela que surge como mundo cheio de virtualidades, riqueza da pobreza

O documentário acompanha, durante um ano e meio, o cotidiano de moradores que utilizam o campim ou são afetados por ele, o diretor se apropria da linguagem dos DJs e VJs, editando e manipulando as imagens para apresentar os seus personagens, mas também adentrado a favela em planos seqüências em que o tempo escorre, contínuo.

O uso do plano seqüência como forma recorrente de filmagem pelos becos e ruas das favelas é uma constante em muitos desses filmes (Picolé, Pintinho e Pipa, Neguinho e Kika, Mina de Fé, 7 minutos de Cavi Borges, e muitos outros).

Penetrar o “real”, rasgar o sensorium espaço-temporal, descrever, monitorar, varrer os dados, são muitas e diferentes funções dessa câmera que entra pelas favelas nos trazendo a sensação de um acontecimento que se desdobra ao vivo diante de nós, diante da câmera, numa performance irrepetível em que o território percorrido é “visado”, monitorado,

prescriturado de forma violenta, nesses planos seqüências que nada tem de contemplativos, e em que a câmera se comporta como mira-olho varrendo o território.

A ambiguidade de algumas proposições, oficinas e experiências em audiovisual na escolas livres, oficinas, curso de cinema, com a inclusão da formação audiovisual no currículo das escolas de ensino básico, sempre foi, ao meu ver, se configurar uma "educação para pobres", em que se restringem as linguagens e experiências a certos repertórios.

Algumas propostas começam a questionar essa educação para pobres e incorporam linguagens e estéticas outras: vindas de jogos eletrônicos, moda, publicidade, cinema experimental, videoarte, não se restringindo a uma produção “documental” no sentido mais clássico. Pois é a posse (mesmo que para a deserção e abandono) dessas linguagens que qualificam os grupos a disputarem os discursos contemporâneos.

Para muitos grupos (que trabalham com jovens das periferias), o ponto de partida, nesse trabalho de educação/ocupação/formação de jovens é um certo confinamento nas políticas de identidades fixas, guetos subjetivos que afirmam uma nova “essencialidade” ou excepcionalidade desses grupos. Apesar de serem propostas legítimas politicamente, é preciso perguntar como criar um “pertencimento” social (uma reserva de mundo ou de “reconhecimento”), criar uma “comunidade” subjetiva, um comum, uma inserção pelo compartilhamento de linguagens, estéticas, modos de ser/estar no mundo, sem anular as singularidades

Essas estratégias são ainda ambíguas, mas apontam para essa passagem de objetos a sujeitos do discurso, uma mobilidade social que significa não apenas se movimentar pelos códigos, linguagens, estéticas do poder, mas produzir linguagens, estéticas, valores, outros e afirmá-las na cultura urbana contemporânea. Essa é a radical mudança nas produções vindas das periferias ou das escolas livres de audiovisual, a disputa pelo sensível, junto com a sua “partilha” que pode produzir tanto acontecimentos quanto clichês.

Nesse sentido apontamos a insuficiência do discurso teórico que analisa essa produção e a legitima simplesmente enquanto fato sociológico, representação social, “aumento de auto-estima”, “pertencimento”, tomada do discurso, etc. Uma celebração do pobrestar/popstar, uma nova figura de centralidade que pode operar criando um novo “gênero” ou nicho cinematográfico.

Nessa linha, um filme argentino de ficção diz quase tudo que poderíamos dizer sobre a relação pobreza/anonimato/celebridade como nova condição de um tipo de visibilidade

midiática. *Estrellas*, de Federico Leon e Marcos Martinez (2007), em que um grupo de moradores de um bairro pobre descobre uma forma original de sobrevivência: atuarem fazendo o papel deles mesmos, de pobres, e emprestando suas casas como cenários para filmes. A idéia da favela, do bairro pobre como novo plateau de cinema a ser explorado nas suas potencialidades estéticas, estabelece uma relação diferencial entre arte e pobreza. Disposto a tomar para si o copyright da sua própria miséria o personagem Júlio Arrieta torna-se um produtor profissional de eventos artísticos e empresário de atores não profissionais cujas performances sobressaem em diversos filmes e séries de televisão em que detêm os papéis de ladrões, vagabundos, drogados, piqueteiros, presidiários.

As novas “Estrellas” de uma demanda contemporânea de “real” tomam para si a auto-promoção e auto-performance de suas vidas, estabelecendo uma nova fronteira entre ficção/realidade, pobreza/riqueza, documentário/ficção. Entre as novas reivindicações dos personagens, um novo imaginário em torno da pobreza que pudesse conectar seus personagens e territórios aos mais singulares interesses: artísticos, científicos, etc.

Um filme de marçianos na favela, naves espaciais feitas de lixo, apresentações de suas vidas em linguagens sofisticadas que incorporam o design, a videoarte, os games trazem um entendimento radical da pobreza e da vida aprisionada em clichês que se reinventam ao se apropriarem das linguagens contemporâneas, tornadas ferramentas cognitivas para novos tipos de vidas-ocupações, vidas-trabalhos. A idéia, irônica de *Estrellas* é transformar os não-atores em “profissionais” do seu próprio amadorismo, apontando suas vidas, como um todo, como luta e potencialidades.

Hoje esse tipo de proposição, a reivindicação dos não-profissionais, explodiu no Brasil, educação não-formal audiovisual, com metodologias, tempo de duração e objetivos os mais distintos. Além dos grupos já citados, inúmeros festivais de cinema aderiram a essas propostas. Um mapa a ser desenhado e uma produção que ainda não está “legitimada” como parte de um corpus a ser analisado esteticamente.

Ao mesmo tempo, com a proliferação da cultura urbana vinda das periferias é preciso problematizar o discurso assistencialista e paternalista que se apresenta como “salvador” ou “messiânico” ou de “tutela” desses movimentos que surgem rompendo com velhos discursos sobre a pobreza. É a preocupação do grupo Nós do Morro de sair do discurso paternalista dos projetos que tem como missão ou objetivo “tirar jovens do tráfico”, “tirar jovens da rua” através de uma ocupação cultural difusa. O discurso é outro, para emponderar esses jovens,

lhes restituir autonomia, criar novas condições de uma inclusão subjetiva ou uma “intrusão social”, a aposta é a apropriação tecnológica e simbólica, tudo o que produza um aumento de potência/autonomia/auto-gestão. “Não nos coloque no gueto”, não nos reduza a produzir uma “estética da periferia”. Ou ainda não nos reduza a uma pobreza folclórica, é uma das questões recorrentes da cultura urbana periférica, um segundo momento, de saída do discurso da “identidade” e do “gueto” que apontam para essas vidas-linguagens.

### Referências

BENTES, Ivana. **Periferias Globais** (pesquisa em andamento). 2009

BENTES, Ivana. **Redes Colaborativas e Precariado Produtivo** in Caminhos para uma Comunicação Democrática. Le Monde Diplomatique e Instituto Paulo Freire. São Paulo 2007

BRASIL, André. **Modulação/Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética**. 2008. Tese de Doutorado Programa de

DELEUZE, G. **Foucault**, Brasiliense, São Paulo.1988

Doutorado. Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro:

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LAZZARATO, Maurizio. **As Revoluções do Capitalismo**. Rio de Janeiro:

Record.2006.

MIGLIORIN, Cezar. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. Tese de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da Arte**, transcrição da apresentação de Jacques Rancière no seminário São Paulo S.A, práticas estéticas, sociais e políticas em debate (São Paulo, Sesc Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005)