

Imagens que afetam – filmes da quebrada e o filme da antropóloga¹

Rose Satiko Gitirana Hikiji²

Professora do Departamento de Antropologia da FFLCH – USP

Resumo:

A comunicação discute o encontro etnográfico a partir da proposta de realização de um vídeo com jovens cineastas e exibidores da periferia paulistana. O audiovisual é pensado como objeto sensível que afeta pesquisadora e sujeitos de formas diversas. O filme etnográfico é o meio deste encontro. É a possibilidade de compartilhar a Antropologia, vislumbrada por Jean Rouch. É uma forma de extensão do eu em direção aos outros, como notou David MacDougall. Mas não é o único *objeto* que afeta. Os sujeitos que encontro são, eles próprios, realizadores de imagens. Protagonizam um crescente movimento de produção audiovisual na periferia de São Paulo. Seriam suas produções, o “cinema da quebrada”, “filmes em primeira pessoa”, que Bill Nichols contrapõe aos próprios filmes etnográficos? Ou meio de extensão de cada realizador (em geral, coletivos), para as quebradas e centros? São, certamente, filmes que afetam, provocam, desviam o lugar olhado das coisas, são pontos de fuga.

Palavras-chave: filme etnográfico; cinema da periferia; antropologia compartilhada

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil, no GT 3 - O fazer, o ler e o escrever imagens e sons e suas apresentações e representações na narrativa etnográfica, coordenado pelos professores Sylvia Caiuby Novaes (USP), Marco Antonio Gonçalves (UFRJ).

² Professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, pesquisadora do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual da USP) e do NAPEDRA (Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama da USP), desenvolve pesquisa com apoio da FAPESP. Autora do livro *A música e o risco* (Edusp/Fapesp, 2006) e co-organizadora e autora do livro *Escrituras da Imagem* (Edusp, 2004). Realizou os vídeos *Prelúdio* (2003), *Microfone*, *Senhora* (2003), *Pulso, um vídeo com Alessandra* (2006) e *Catarina Alves Costa* (2007).

Peu: o filme é isso, né...

David: o nosso encontro...

Peu: é... é por meio disso, né. A gente se conheceu por conta do Panorama...

Peu e David, dois grandes interlocutores, artistas do audiovisual da Zona Sul de São Paulo, moradores “do outro lado da ponte”, respondiam à minha pergunta sobre o alcance de seus filmes quando lembraram, de passagem, de *nosso encontro*, que a gente se conheceu “por conta” do *Panorama*, *Arte na Periferia*, longa metragem da dupla que tem por temática a produção artística da região em que moram.

Destaco da fala eloquente de Peu e David – que será retomada em outros momentos – este trecho fugaz, por seu potencial reflexivo. A construção é metalingüística: os jovens falam do filme como meio para o encontro, no momento de gravação em vídeo de uma entrevista – outra forma de encontro etnográfico a partir do filme. O diálogo é provocador, embora pudesse passar despercebido, meio jogado no fim da primeira hora do bate-papo. A lembrança dos jovens provoca a minha memória – de fato nos conhecemos pelo filme deles, mas também por causa do filme etnográfico que eu iniciara em 2005, e da própria pesquisa que começava a ser conhecida entre os jovens da quebrada...³ Provoca minha emoção e razão: é possível o sonho de Rouch do encontro etnográfico e da troca por meio do cinema – naquele momento, compartilhávamos conhecimento: “cinema promove encontros”, concluíamos.

Filmes da quebrada

De fato, o primeiro encontro com o *objeto* que anima a pesquisa que desenvolvo deu-se em uma sala de cinema. Em 2004, durante o 15º. Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, assisti no Centro Cultural do Banco do Brasil⁴, uma série de curta-metragens produzidos nas periferias das metrópoles

³ Fui procurada por e-mail por David em janeiro de 2007, quando ele comentava o lançamento do filme *Panorama – Arte na Periferia* como uma apresentação “da arte que acontece na periferia sul de São Paulo”. No e-mail, ele conta ter descoberto minhas pesquisas na área e convida para uma troca de idéias, “inclusive para vermos juntos um lado não violento da periferia, jovens fazendo cinema e um movimento cultural forte se formando”. Este foi o início virtual de um diálogo fundamental para a compreensão do movimento em torno das artes que ocorre hoje na periferia paulistana.

⁴ Um dos importantes espaços culturais da cidade de São Paulo.

brasileiras por seus moradores⁵. Nos filmes, variadas imagens e experiências destas periferias. Por vezes, apresentam as estratégias de sobrevivência, em contextos marcados pela falta – de opções de lazer, de educação, de saúde, de segurança. Em outros momentos, destacam-se as densas redes de sociabilidade que constituem a vida em um bairro periférico. A experiência da violência surge em relatos ora realistas, ora surrealistas. São vários os filmes que destacam a experiência estética, experimentada na prática de música, dança, grafite e vídeo, em meio ao ocre e cinza da paisagem da periferia.

Um filme me afetou de modo particular. O curta-metragem *Improvise!* é ambientado em Cidade Tiradentes, bairro paulistano, que abriga cerca de 270 mil habitantes e é apresentado por seus moradores como “o pior IDH da cidade⁶”. O filme é uma co-produção entre uma produtora independente de Cidade Tiradentes, a Filmagens Periféricas, e um jovem documentarista “de fora”. *Improvise!* tematiza em diversos momentos a produção de imagens *na* e *sobre* a periferia, em geral, de maneira bastante crítica. Em uma das cenas, um jovem diz: “a gente está cansado de ver curta metragem falando de tiro, morte, tráfico de drogas. A periferia não é só isso, vamos fazer um documentário mostrando a moçada que criou uma cooperativa de bandas”. A fala introduz cenas do filme “Assim que é”, que ao som de um rap apresenta justamente uma série de atividades de cultura e lazer de Cidade Tiradentes.

A “extração” de conhecimento é tematizada em alguns momentos do filme. “A maioria da galera que veio aqui veio, sugou, saiu fora e a gente não viu mais... não somou”, revolta-se um dos jovens de Cidade Tiradentes. A reclamação, semelhante a outras que ouvi em diversos momentos da pesquisa, reverbera em duas outras cena, de forma irônica e reflexiva. Na primeira, ouvimos uma conversa entre os jovens de Cidade Tiradentes envolvidos na produção do vídeo e o “diretor”. Os jovens colocam este na parede: o vídeo precisa ter um diretor “deles”. O diretor não abre mão da

⁵ O Festival promove desde 2002 a sessão Formação do Olhar, com trabalhos realizados principalmente em oficinas junto a comunidades de baixa renda. O perfil desta sessão tem mudado. Nos primeiros anos, todos os vídeos projetados eram produções de oficinas realizadas em comunidades. Desde 2005 tem crescido a presença de produções de grupos independentes formados nas comunidades, já sem o apoio/incentivo de oficinas oferecidas por ONGs ou pelo poder público. Na sessão Formação do Olhar de 2004, foram apresentados 61 vídeos produzidos em 22 oficinas ministradas em oito estados do país (SP, RJ, ES, MG, GO, PE, PR, RS).

⁶ O Índice de Desenvolvimento Humano é uma ferramenta de avaliação e medida do bem-estar de uma população, que leva em conta aspectos culturais, sociais e políticos que afetam a qualidade de vida humana. A referência que os moradores de Cidade Tiradentes fazem ao IDH mostra como um marcador que é utilizado na definição de políticas públicas é popularizado e apropriado pelos sujeitos que são afetados por estas mesmas políticas.

direção (ouvimos sua voz em *off*), os jovens não aceitam o termo “co-direção”. Querem que um deles seja igualmente “diretor”. Argumentam que assim poderão ter “mais controle” sobre o que filmar, sobre o material filmado. Em outra cena, uma das jovens, que se identifica também como autora de vídeos, está pronta para contar para a câmera o argumento de seu próximo vídeo. No mesmo plano, ela desiste do depoimento, ao lembrar que alguém poderia roubar sua idéia. A câmera volta-se para um homem, branco, que podemos supor ser o “diretor” do filme, que ri, junto com a jovem, da situação. Apesar dos risos, não ouviremos o argumento, que é mantido em sigilo. Nos créditos finais, a jovem, Kelly Regina Alves, moradora de Cidade Tiradentes, membro da produtora Filmagens Periféricas e ex-aluna das Oficinas Kinoforum, assina o vídeo juntamente com Reinaldo Cardenuto Filho, que trabalha no Centro Cultural São Paulo, faz graduação em Ciências Sociais e investiu seiscentos reais de seu bolso na produção deste que é seu primeiro trabalho.

Questões como autoria, representações e auto-representações da periferia, abordadas de forma exemplar neste filme “híbrido”, foram também tematizadas nos debates realizados no Festival de 2004. Fora dos filmes, “ao vivo”, pude ouvir acadêmicos,icineiros, coordenadores e ex-alunos de projetos⁷ discutindo o controle dos mecanismos de produção da representação; o aprendizado do audiovisual como linguagem; oicineiro afetado pelo aluno; o vídeo como meio de profissionalização ou de sensibilização; a periferia como produtora de outra visão sobre si.

Os filmes, seus realizadores, o próprio Festival, os proponentes de projetos apresentavam-se todos, de uma única vez, como atores. Colocava-se a tarefa da descrição da rede, com atenção para a agência de pessoas e coisas⁸.

Desde então, venho acompanhando o que percebo hoje como um movimento do qual pude assistir quase os primeiros passos, e que vive um crescimento importante nos últimos quatro anos. O que em 2004 poderia ser caracterizado como o fomento da produção audiovisual nas periferias por meio principalmente de ONGs e do poder público, hoje precisa ser descrito como algo maior, que revela uma

⁷ Vários dos presentes neste debate, responsáveis pela formulação das questões que apresento, são atores que reencontro em diversos momentos da pesquisa: Moira Toledo, professora da Kinoforum e organizadora da sessão Formação do Olhar; Esther Hamburger, antropóloga e professora da ECA-USP, que vem discutindo a questão do cinema em relação à periferia em seus cursos e pesquisas; Cláudio Nunes, o Tio Pac, membro do grupo Filmagens Periféricas, grupo que atua em Cidade Tiradentes; Christian Saghaard, coordenador das Oficinas Kinoforum.

⁸ Percebo como fundamentais as reflexões de Bruno Latour (1994; 2005) e Alfred Gell (1999) para a etnografia destas relações que envolvem pessoas, coisas e seus afetos.

movimentação importante protagonizada pelos próprios membros das comunidades que passam a atuar como realizadores, exibidores e militantes de um movimento pela democratização do audiovisual.

O filme da antropóloga

Minha ação como pesquisadora não se separa da atuação como realizadora de um filme etnográfico. A descrição da rede se dá com palavras, imagens e sons. As palavras mediam, neste momento, a reflexão sobre o processo de pesquisa – mas este não se faz sem o recurso a este objeto superdotado de agência, a câmera de vídeo.

Cabe notar que a opção pela realização de um filme etnográfico é simultânea à decisão de iniciar a própria pesquisa. Ao me deparar com a situação a ser pesquisada, percebi como fundamental o recurso ao vídeo como meio de pesquisa e de expressão. A partir de experiências etnográficas anteriores⁹, sabia que para lidar com manifestações expressivas, como a música, as artes e o próprio audiovisual, o filme etnográfico seria um instrumento privilegiado¹⁰, por permitir a exposição em imagens e sons de um objeto que é, marcadamente, sensorial. Queria, sobretudo, experimentar as possibilidades do vídeo como “meio de explorar fenômenos sociais e expressar o conhecimento antropológico”, como propõe David MacDougall (1998:63) ao perceber no filme etnográfico um meio de repensar a própria representação antropológica. A hipótese de MacDougall – fundamentada em sua longa experiência como realizador de filmes e pesquisas – é que meios alternativos de expressão resultam em novas formas de compreensão (idem: 68).

Uma experimento com audiovisual anterior também iluminava este projeto. Em minha pesquisa de pós-doutorado, ofereci o vídeo como meio expressivo para minha interlocutora, em um processo de aprendizado e realização audiovisual que

⁹ Sintetizadas no livro “A música e o Risco” (Hikiji, 2006) e nos filmes etnográficos que realizei: “Microfone, Senhora” (2003), “Prelúdio” (2003), “Pulso, um vídeo com Alessandra” (2006), principalmente, disponíveis no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP (LISA-USP) e no site www.lisa.usp.br.

¹⁰ David MacDougall, no capítulo “Visual anthropology and the ways of knowing” (1998:62) considera que o crescimento do interesse pela antropologia visual recentemente dá-se devido a maior atenção dos antropólogos às formas variadas de cultura visual (filme, vídeo e televisão), à produção de imagem popular, e ao que em outros momentos foi estudado sob a rubrica “antropologia da arte”. As traduções das citações são minhas.

culminou com a realização de dois filmes, um dirigido pela jovem, outro por mim¹¹. Inicialmente pensei fazer algo semelhante com meus novos interlocutores, mas percebi que, diferentemente das experiências anteriores nas quais oferecer o vídeo como meio expressivo era uma possibilidade inédita da pesquisa, na atual situação o vídeo já se constituía como tal para os grupos. Percebi que compartilhar imagens, agora, seria muito mais que fazer um vídeo em parceria com os jovens que pesquiso. Realizadores de seus próprios vídeos, eles querem ter essa produção reconhecida como um produto de sua reflexão e criação.

Espero que você não me entenda mal. Mas acredito que a quebrada só está pensando e trabalhando para um dia não precisar mais de intermediários. Na tela, no texto, na rádio, no palco e na história.

Este trecho de um de e-mail que recebi de Luciano Oliveira, jovem realizador da zona sul de São Paulo, evidencia uma situação que precisou ser o tempo todo trabalhada nesta pesquisa¹². Em diversos momentos, ouvi questionamentos acerca do lugar do antropólogo/documentarista que quer falar **sobre** eles, **sobre** o movimento que protagonizam. Alguns, como Luciano, defendem a posição de que eles podem falar, e falam sobre si próprios. Esta postura – na qual o diálogo é por vezes impossibilitado – poderia se aproximar do que Bill Nichols (1994) descreveu como os “filmes em primeira pessoa”, uma alternativa às grandes narrativas, que explora o pessoal como político no nível da representação textual e da experiência vivida.

Nem sempre, felizmente, este lugar de “[inter]mediadora” me foi negado. Mas muitas vezes, *negociado*. Como na reunião do Fórum Cinema da Quebrada, realizada no Cine Becos e Viegas, no Jardim Ângela, em 10 de fevereiro de 2007. Reproduzo trecho da ata da reunião, em que sou citada nas primeiras linhas:

¹¹ A jovem em questão é Alessandra Cristina Raimundo, ex-aluna e primeira violinista da orquestra do Projeto Guri, que estudara em meu doutorado (Hikiji, 2006). Ela protagoniza o filme “Pulso, um vídeo com Alessandra” e dirige o filme “Vírus da Música” (2004).

¹² E-mail enviado via um grupo da internet que subscrevo, que reúne produtores e interessados na produção audiovisual periférica. De forma geral, o e-mail questionava a organização do debate “Vídeos da Quebrada: Produção Audiovisual da Periferia”, que mediei em 25 de novembro de 2006, e foi promovido como parte das atividades em torno do lançamento da revista Sexta-Feira – Antropologias, Artes e Humanidades, cujo oitavo número tem como tema “Periferia”. Neste momento, meu papel como “antropóloga”, alguém “do centro”, que vem para “intermediar” os próprios realizadores da quebrada, era evidenciado na crítica de Luciano.

A reunião inicia-se com a Rose Satiko professora de antropologia da Universidade de São Paulo (USP) pedindo autorização aos grupos participantes que autorizassem a gravação. Todos presentes não se opõem à gravação. Mas, Diego Soares, do núcleo N.C.A, fez a seguinte pergunta para a professora Rose Satiko. Qual é o objetivo da gravação? Rose Satiko respondeu que a gravação é uma pesquisa que ela está retomando sobre produção independente e que todos os grupos terão acesso ao material bruto e pós editado, se assim os núcleos desejarem. Wilq Vicente deu por iniciada a reunião, citou a pauta da reunião anterior no dia 27 de janeiro e entregou a ATA e as propostas para todos presentes e que naquele momento foi lida em voz baixa.

Minha ida a esta reunião, com equipamento de gravação audiovisual e um aluno de iniciação científica¹³, marcava a retomada da pesquisa, e a efetiva aproximação dos núcleos em seus locais de atuação. O texto da ata evidencia a situação vivida, mas não a tensão e sua resolução. Após o questionamento do Diego no início da reunião, vez ou outra ouvi falas que pareciam diretamente direcionadas para mim. Como a de Fernando, outro membro do Núcleo de Comunicação Alternativa, o NCA:

... surgem alguns intelectuais da USP, da PUC, da Unicamp, tá ligado, que começam a fazer um estudo sobre o que é que é esse movimento de cinema de quebrada, e passam a dizer por nós o que é cinema de quebrada, entendeu? Então acho que criar esse espaço [...] para centralizar os grupos, poder se encontrar e articular essas coisas que eu acho necessárias pra caramba...

Apesar do teor semelhante ao e-mail de Luciano, hoje entendo estas falas como provocações. No fim da reunião, Fernando veio conversar comigo, contou que fazia filosofia, que estava interessado nas discussões sobre comunicação e sociedade do espetáculo. Ficou de me enviar um trabalho, para eu fazer sugestões. Subitamente,

¹³ Hugo Santos Gomes realizava na época sua iniciação científica e a participação neste evento seria sua primeira ida a campo. Hugo desenvolveu sua pesquisa com bolsa do projeto Ensinar com Pesquisa, da pró-reitoria de Graduação. Atualmente, Juliana Biazetti, Flavia Belletati e Thaís Gonçalves Rizzo são bolsistas do Ensinar com Pesquisa e desenvolvem pesquisas sobre o audiovisual na periferia. Nathalie Ferreira e Moara Zahra, aguardando avaliação de seus projetos para bolsas PIBIC, integram a equipe. A presença destes alunos em campo, em diversos momentos, e nossas discussões da pesquisa e de textos em reuniões tem sido fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, e aproveito o espaço para agradecer-los.

percebi que após marcar sua posição no momento público da reunião, o espaço para a comunicação e troca abria-se, e não necessariamente pelo vídeo – como esperava – mas justamente por meio da discussão teórica¹⁴. Momentos depois, iniciei uma conversa com dois jovens que acabara de conhecer naquela reunião: David e Daniela. Ao se apresentarem, no final da reunião, se identificaram como os realizadores do filme *Panorama, Arte na Periferia*, que tinham me procurado por e-mail. Minha surpresa, naquele momento, foi ouvir deles que souberam de minha pesquisa por meio do artigo que eu havia publicado na revista *Sexta-Feira*¹⁵, que lhes fora indicado por uma professora da PUC. Aos poucos, percebi que estava entre vários jovens, moradores da periferia sul de São Paulo, realizadores de vídeo e universitários.

Neste contexto, compartilhar imagens – e conhecimento – ganhava outra dimensão. O desafio seria o da aproximação – o falar **de perto** (o “speaking nearby”, de Trinh T. Minh-ha¹⁶). Compartilhar seria, de alguma forma, produzir imagens que apresentem a eles – e a outros – meu olhar *afetado* pelas imagens que eles me oferecem.

De fato, a discussão sobre o afeto, sobre o *ser afetado*, faz-se central nesta pesquisa. Em seu pequeno artigo sobre o “ser afetado”, Jeanne Favret-Saada faz sua defesa de uma antropologia menos “acantonada no estudo dos aspectos intelectuais da experiência humana”, uma antropologia que reabilite a “velha ‘sensibilidade’” (Favret-Saada, 2005:155).

O afeto é matéria prima das relações, dos encontros que experimentamos em campo. Ser afetado é deixar-se marcar por esses encontros, modificar-se, inclusive. “Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer” (idem: 160). Em campo, fui diversas vezes questionada sobre meu projeto de conhecimento. “Pois se o projeto de conhecimento for onipresente não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de

¹⁴ Fernando me enviou seu trabalho. Cheguei a encaminhar sugestões de leituras, principalmente a de Walter Benjamin, no que concerne à comunicação visual na era de sua reprodutibilidade técnica. Fernando também sugere leituras, como Debord ou Deleuze, e releituras destes autores, no teatro, por exemplo. A articulação da fala destes jovens, assim como sua inquietação intelectual, chamam a atenção desde nossos primeiros contatos. Vale notar que estas características também foram destacadas por alguns de meus orientandos de iniciação científica, jovens que compartilham com os sujeitos desta pesquisa o mesmo tipo de formação intelectual, apesar de alguma diferença sócio-econômica.

¹⁵ Alvarenga & Hikiji (2006).

¹⁶ A cineasta vietnamita Trinh T. Minh-Ha apresenta esta proposta do “falar perto” em alguns textos (Minh-Ha, 1994; Chen & Minh-ha, 1994) e no seu filme *Reassemblage* (1982). Ela tece em seus trabalhos uma crítica à representação etnográfica tradicional (fílmica ou textual) baseada nos critérios de autenticidade, verdade e objetividade e propõe experimentos com linguagem fílmica e uma aproximação poética dos temas que filma.

conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível” (idem). Questionamentos são acontecimentos; o desafio é não se perder, fazer da dúvida etnografia.

Aqui, acho importante ressaltar que o fato de estar com uma câmera coloca de forma mais evidente a obrigação da apresentação de um projeto de conhecimento. E estar com uma câmera entre produtores de imagens potencializa o questionamento a este projeto.

Em um debate que ajudei a promover na Unifesp após a exibição de um conjunto de filmes produzidos na periferia¹⁷, Peu e David, realizadores do *Panorama, Arte na periferia*, conversaram longamente com os alunos do curso de Ciências Sociais. Cabe notar que foram apresentados como realizadores e estudantes de filosofia e ciências sociais, respectivamente, ou seja, “colegas” dos alunos que os ouviam na platéia. Em determinado momento, um aluno questiona os jovens sobre o problema “do olhar de fora para lá”, ou seja, do olhar do centro para a periferia. Peu responde, exemplificando com várias situações nas quais os moradores da periferia se sentem *explorados* por pessoas do centro, como diretores de cinema que se aproveitam do conhecimento local e não retribuem da forma adequada. Após narrar um longo exemplo de uma produção cinematográfica recente, Peu conclui:

Então é por isso que não tem mais essa facilidade de “Ah, vamo lá fazer, coisa e tal”, não é bem assim, precisa ter um retorno. E é por isso que tem essa coisa do “As pessoas depois da ponte”, porque tem sempre mesmo um olhar de exploração, tem sempre mesmo um jeito meio sacana. Eu costumo dizer que quem faz vídeo, principalmente documentário, [Peu olha para a câmera] viu, Rose, tem um quê de filha da puta, assim... Porque às vezes você tá com a câmera ligada quando não te permitiram, porque às vezes você pega um diálogo que foi expressamente combinado que você não pegaria. Então a condição de cinegrafista, de cineasta... acho que é inerente a ela um quê de sacanagem, assim, saca? Uma coisa que nem sempre as partes estão de acordo com o que você está fazendo. Mesmo assim, em prol do seu trabalho você vai fazer. Mas isso não é bem visto e, aliás, isso é intolerável. Então se

¹⁷ Realizei a seleção de filmes para a mostra “Cinema da Quebrada”, que integrou o Seminário Internacional “Cinemacidade – A cidade do cinema ou o cinema da cidade”, realizado entre 28 e 31 de agosto de 2007 na Unifesp, em Guarulhos. Participaram do debate com Peu e David, realizadores do filme *Panorama – Arte na periferia*, alunos e professores do curso de Ciências Sociais desta universidade. Agradeço à professora Andréa Barbosa pelo convite para participação no evento.

pediram pra você não gravar, não grave. É melhor você construir uma relação de confiança do que você fazer um puta trampo e perder esse contato na verdade, que é um contato humano como qualquer um outro.

A piscadela de Peu para a câmera retoma as questões já apontadas, mas vai além. Em seu comentário, Peu explicita uma reflexão sobre a ética do documentarista, que tem em primeiro plano o respeito à *relação de confiança*, ao *contato humano*. Quando Peu olha para mim, que gravo sua fala naquele momento, e junta na mesma frase o potencial “filha da puta” do documentarista e a confiança, o contato, percebo que estamos mesmo compartilhando a produção deste vídeo, desta pesquisa, e deixo escapar uma risada – bem menos tensa que minha resposta naquela reunião no Cine Becos em que pela primeira vez era defrontada com esses pensamentos “do outro lado da ponte”. Afinal, seu olhar para mim é mais próximo da piscadela do garoto que o faz “para divertir maliciosamente seus companheiros”¹⁸. Não é um tique nervoso.

Interessante pensar momentos como este como os “espaços *entre* o cineasta e o sujeito”, que tanto interessam a David MacDougall (1998:25). Espaços - de imagens e linguagem, de memória e sentimentos – carregados de ambigüidade. Espaços nos quais se cria consciência. Coincidentemente, MacDougall aborda neste texto o fazer do filme como uma forma de extensão do eu para outros, em vez de meio de recepção ou apropriação, a *exploração* nos termos de Peu.

peessoas, personagens, afeto

“O sujeito (*subject*) é parte do cineasta, o cineasta, parte do sujeito”. A premissa de David MacDougall (1998:27-30) coloca o problema da alteridade no centro do fazer filmico. A câmera, máquina mimética descrita por Taussig¹⁹, estimula esta dissolução de fronteiras entre os corpos que filmam e os filmados. O sujeito do filme – que, recorrendo ao vocabulário cinematográfico chamamos também *personagem* - tem múltipla identidade: é a pessoa que existe fora do filme, pessoa construída na interação com o cineasta, pessoa construída novamente na interação com os espectadores com o filme. Portanto, para MacDougall, falar do sujeito do filme é falar de um “espaço compartilhado” (idem:30). Encerro esta comunicação

¹⁸ Para lembrar Clifford Geertz (1989:16), e a diferença que o etnógrafo deve perceber entre piscadelas e um tique nervoso.

¹⁹ Em sua releitura de Walter Benjamin, *Mimesis and Alterity* (Taussig, 1993).

com a apresentação de alguns destes sujeitos, personagens com os quais tenho compartilhado reflexões e sentimentos acerca do fazer filmico nas quebradas e na pesquisa.

Vanice

Conheci Vanice Deise como membro do grupo Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, de Taipas, entre as zonas Oeste e Norte de São Paulo. Em 2005, combinei com alguns realizadores uma entrevista/conversa que gravaríamos no Centro Cultural São Paulo. Neste dia, um de nossos primeiros encontros, Vanice chegou atrasada porque acabara de voltar do Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, para onde tinha levado alguns de seus vídeos e de jovens produtores de outras regiões do país, para sessões na Cidade Hip Hop. A mobilidade de Vanice era surpreendente. Dois outros realizadores convidados não puderam nos encontrar no CCSP porque não tinham como conseguir o dinheiro da condução do Jardim São Luis, Zona Sul, para a estação Vergueiro do metrô.

Vanice começou a aprender fazer vídeo em uma Oficina Kinoforum²⁰, em 2003, oferecida em Brasilândia, bairro próximo à sua casa. Da experiência da oficina, Vanice destaca o fato de sair da periferia e vir conhecer um CCSP, um Cinesesc, um Sesi. “Muitos dos meus amigos nunca vieram aqui”. Mas Vanice entende a Kinoforum como um começo. Desde o curso, Vanice e diferentes parceiros organizaram uma série de atividades envolvendo audiovisual: projetos de exibição na periferia, oficinas de vídeo para crianças e jovens no bairro, documentários e ficções em que Vanice atua como editora, câmera, produtora. Alguns destes projetos foram contemplados com editais da prefeitura para pessoa física²¹. Outros são feitos “na raça”.

No início de 2007, fui conhecer – e filmar - a casa de Vanice, seu bairro, a Cohab de Taipas. Vanice propôs que saíssemos do conjunto residencial e andássemos até o local onde ministrou as oficinas, em 2006. No caminho de alguns metros entre a Cohab e a escola, Vanice foi parada várias vezes por crianças que ela identificava

²⁰ Discutimos a experiência do aprendizado em oficinas em Alvarenga & Hikiji (2006). As Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual, promovidas pelo Festival Internacional do Curta-Metragem de São Paulo, são uma das principais iniciativas de formação em audiovisual de jovens, principalmente moradores de bairros periféricos.

²¹ Principalmente o VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, edital da Prefeitura de São Paulo que contempla grupos periféricos com verba para compra de equipamentos, realização de oficinas ou produtos artísticos.

como algumas de suas ex-alunas. Todas as crianças observavam que eu gravava o passeio. Vanice chama uma delas para perto, me apresenta (“Essa é a Keila”), a abraça, e conta que foi graças a ela que houve a turma infantil da oficina. “A gente fazia as projeções aqui, exatamente naquele prédio, e aí a gente só tinha turma para jovens e adultos, aí essa mocinha veio e falou: - Tia, mas não vai ter turma para criança?”. Pergunto para a menina o que aprendeu com a Vanice, e ela responde que foi divertido aprender a mexer na câmera, no microfone. Sobre seu pedido para a oficina de crianças, Keila justificou: “aqui a gente não tem como fazer quase tudo”. Terminada a conversa, Vanice destacou esta frase de Keila, enquanto explicava o projeto que desenvolveu no ano anterior, o “Rolê na Quebrada”:

“A proposta era trazer as pessoas, da região, para passear na região. Porque, como ela disse, *aqui não dá para fazer quase tudo* (risos). Não, não dá pra fazer nada, não tem lugar para você sentar, sabe, e ouvir uma música legal, não tem muita opção. Não tem cinema. Como ela falou: construíram um telecentro mas com um espaço cultural muito mal projetado, onde você não tem uma boa acústica, não tem equipamentos de projeção, na região não tem grupos de teatro [...] Então a proposta do projeto é de trazer, principalmente, as pessoas da Cohab para passear na Cohab. Que a gente pudesse trazer para eles alguma opção de lazer, que eles tivessem contato com a cultura, a princípio com o cinema, porque eles fizeram os filmes, e eles eram projetados no CCBB, Centro Cultural de São Paulo, e minha aluna nunca foi no CCBB. Nem ela que tem 9 anos, nem o menino que tinha 28 anos e veio participar. Então, não adiantava fazer filme e passar para a elite, sabe? Nada contra a elite, mesmo porque hoje eles estão começando a entender qual que é a realidade de quem mora em Taipas, quem mora na Cidade Tiradentes... mas... a proposta era trazer para eles, já que eles não se deslocam até lá.”

De volta para a casa, vamos ao quarto de Vanice: “aqui é a nossa estrutura, é tudo interligado, um computador fala com o outro, que fala com a TV, que fala com a câmera e fala com a impressora, e a gente consegue fazer tudo meio aqui”. Tudo num pequeno quarto no conjunto habitacional, cama, armário e escrivaninha dividindo espaço com os equipamentos de uma produtora doméstica de vídeos. “Quando tem pouca gente [na oficina], a gente acaba usando esse espaço aqui também. Aí os alunos vêm aqui me acordar (risos)”.

Gostaria de fazer uma pausa para pensar como Vanice se dá a conhecer a partir de um roteiro que constrói para sua *personagem*. Primeiro, sugere uma volta

pelo entorno da Cohab, com vista para todo o bairro, com o encontro inevitável com seus alunos, a apresentação do centro de cultura local e – o mais importante – do grafite no muro que identifica o projeto que ela protagonizou no local. Depois, me apresenta o interior de sua casa, que é também sua estação de trabalho, e os risos evidenciam o improvisado como única forma possível de realizar a atividade que escolheu no espaço onde mora. Em seguida, falará por mais de uma hora sobre sua história, suas idéias, seus sonhos, sobre o cinema como uma forma de resistência.

Quase um ano após este encontro, Vanice volta a construir sua história, a constituir para meu/nosso filme sua personagem. Em março de 2008, Vanice me convida para acompanhá-la em uma gravação para um filme com um novo parceiro. Sugiro que nos encontremos em sua casa, assim além de acompanhá-los posso ajudar como “motorista” na produção. Saímos de Taipas em direção ao Grajaú (zona Sul). Vanice me explicou que iríamos conversar com o Tim, um grafiteiro da região. “Vamos conhecer o ateliê e a quebrada dele também”. Vanice então me apresenta Zito, seu companheiro, que é o diretor do curta em realização, “Da arte ao vandalismo”. “A idéia é dele, ele era grafiteiro também, é artista plástico, então é uma necessidade dele falar sobre o grafite, sobre a pichação, sobre o que está acontecendo hoje em dia: que quem é da favela não é artista, é vândalo, e quem fez a Panamericana de Arte, que se apropriou do grafite, é artista”. Na explicação de Vanice surge novamente a problemática relação de apropriação/extração do centro em relação à periferia. Muda a forma (cinema, grafite), mas não o teor do conflito.

Acompanhei durante algumas horas as gravações de Vanice e Zito. Nas entrevistas com Tim e com outros grafiteiros da região, pude observar, em tempo real, a realização de um filme em primeira pessoa. O fato dos dois realizadores (diretor e câmera) serem também jovens moradores da periferia os aproximava de forma única dos entrevistados. Suas casas eram abertas para a equipe – e para mim, por tabela – com generosidade. Tim fez questão de oferecer cerveja para todos antes de sairmos de sua casa, com ele, para visitarmos outros grafiteiros do bairro.

Mas além da reciprocidade na recepção aos realizadores, a troca se dava a cada momento durante as gravações. Zito levantava questões sobre o fazer e o pensar do grafite que somente um grafiteiro poderia fazer. Ao observar que Vanice filmava as latas de tinta dispostas de forma desordenada no ateliê de Tim, Zito comentou que o entendia, que só conseguia produzir no meio de alguma bagunça. Por aí, discutiram criatividade, tipos de grafite, a relação mais ou menos problemática com o centro, a

arte e o vandalismo. Nem sempre Tim e Zito estavam de acordo, e a entrevista várias vezes tornou-se uma conversa. Antes de sair da casa de Tim, Zito pediu um papel, e ficou durante alguns minutos fazendo um desenho para presentear o anfitrião.

Com esta última filmagem – até o momento – Vanice terminava de construir sua *personagem*. Neste dia, percorremos de carro cerca de 150 quilômetros, entre os extremos da cidade de São Paulo. Vanice se apresenta como esta pessoa que transita, *guerreira*, que supera inúmeras barreiras em torno de um projeto que hoje envolve o audiovisual como forma de expressão e de estar na cidade, no mundo.

Daniel

Cinco meses após meu primeiro encontro com os questionadores jovens do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA) na reunião do Fórum Cinema da Quebrada no Cine Becos e Vielhas, Zona Sul, reencontrei alguns membros do grupo durante uma projeção de filmes no CEDECA - Centro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente de Interlagos, co-promovida pela Kinoforum.

Cheguei ao grupo quando procurava por um filme. Ouvira falar de *Imagens de uma vida simples* (2006, cor, 30'), um documentário sobre o poeta Solano Trindade, e suas contribuições para o movimento artístico no Embu das Artes. Seria mais uma produção bem-sucedida de realizadores periféricos²². O filme, uma realização do NCA e da Cia. Sansacroma, era dirigido por Daniel Fagundes, com assistência de direção de Fernando Solidade Soares, o estudante de filosofia com quem iniciara um diálogo em fevereiro.

Daniel, ao saber de meu interesse pelo filme, convidou-me para uma sessão de um novo filme do NCA, o "Paralelos", que aconteceria no CEDECA. Na sessão, Daniel se apresenta ao público dizendo que fez parte de oficina da Kinoforum realizada no Cedeca e que hoje integra um coletivo, o NCA, que produz, exhibe e distribui audiovisual independente. Apresentou também o filme "Paralelos", uma produção independente, realizada com "as próprias pernas" que contou apenas com o empréstimo do equipamento da Ong Ação Educativa. Diz que é uma produção que expressa o jeito de pensar do grupo, "produzir na comunidade, mas com um pensamento mais político, social".

²² O filme me foi indicado por Alexandre Kishimoto, mestrando que oriento no PPGAS, e que atuou por alguns anos no Projeto Cinema e Vídeo Brasileiro nas Escolas, da Ação Educativa. O projeto tinha como público alvo educadores da rede pública na Zona Leste, com o objetivo de discutir formas de incorporar o audiovisual na educação. Alexandre tem sido um importante interlocutor nesta pesquisa.

O longa-metragem exibido no CEDECA após o curta de Daniel foi *Jardim Ângela*, de Evaldo Mocarzel. O filme, realizado a partir da experiência do diretor como professor em uma Oficina Kinoforum no bairro que dá nome ao filme, inicialmente propõe uma abordagem da oficina, daquilo que os jovens deste bairro – conhecido pelas altas taxas de violência – gostariam de mostrar. Aos poucos, o filme passa a focar a vida de um dos jovens que estão fazendo a oficina, marcada, principalmente, pela violência e pelo envolvimento com o tráfico de drogas.

Bastante polêmico, *Jardim Ângela* tende a gerar a discussão acerca da representação da periferia no cinema produzido pelo centro. Foi este o tema abordado por Daniel quando lhe foi dada a palavra após as exhibições:

“Eu acho que não se tem uma forma específica e nunca vai existir *uma* forma de como se representar a periferia. Eu acho que cada um vive a sua realidade e sabe como é que ela é. Eu tenho a minha visão, de ver como é o mundo, como é a minha comunidade, como é que são as pessoas com quem eu convivo. E eu acho que quando eu fizer um filme, e nas vezes em que eu faço, eu tento mostrar da minha forma. E assim espero que qualquer outra pessoa que tenha oportunidade de pegar numa câmera, tenha essa oportunidade e represente com o seu olhar... Quando se proporciona para uma pessoa que nunca teve acesso a uma câmera produzir um filme, ela produz e mostra sua realidade, sua forma de olhar o mundo, sua forma de olhar a relação que sua comunidade propõe. [...] A gente tem muito acesso à Globo, SBT, esses canais de grande acesso. E o que eles passam é uma visão que está aí há muitos anos. Uma visão hegemônica de uma elite que na verdade quer que a gente continue cada vez mais pobre e no mesmo lugar”.

O tom sempre crítico dos jovens do NCA evidenciava-se na fala de Daniel. E o convite para a exibição marcava o início da construção de outra relação, sempre tendo como ponto de partida – e chegada – o filme da antropóloga, que agora começava a ser compartilhado pelos sujeitos que se faziam – conscientemente – personagens de uma história que começavam a gostar de contar junto comigo.

Dias após essa exibição, marquei com Daniel uma visita à Videoteca Popular, um projeto do NCA de criação de um acervo para que a comunidade tenha acesso a produtos audiovisuais que não estão na mídia, na televisão. A idéia da criação de uma videoteca surgiu quando Daniel, Fernando e Diego começaram a produzir vídeos. “A gente começou a pensar que a gente produzia e não tinha um espaço onde outras pessoas pudessem vir e ter acesso a essas produções que a gente fez, que outros

grupos fizeram”, conta Daniel.

Na videoteca, além de vídeos dos grupos “da quebrada”, há alguns filmes de arte, produções independentes norte-americanas, alguns infantis²³. A videoteca recebeu também o acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), que entre 1984 e 1995 centralizou uma série de experiências que compunham o chamado movimento do vídeo popular. Este movimento, que propôs a participação direta dos integrantes dos movimentos sociais na produção dos vídeos, pode ser pensado como um precursor do atual movimento de produção de cinema nas periferias, e conversei com Daniel sobre o assunto.

Daniel também me falou sobre seu interesse por cinema, arte que possibilita explorar “uma multiplicidade de linguagens”, “é um pouco do que eu sou”. Filho de artistas, Daniel percebe uma continuidade, no trabalho com audiovisual, de seus outros campos de atuação, como a música, por exemplo.

Sobre o “Imagem de uma vida simples”, o vídeo que me levou ao encontro do grupo, Daniel diz: “No “Imagens de uma vida simples”, a gente - o grupo, não só eu - quis pensar uma forma de dar vazão para o que aquela família tinha a dizer do Solano, sobre ser um negro que produz cultura no Brasil, sobre ser uma família que está resistindo a duras penas para manter uma cultura popular que pouquíssima gente dá valor no Brasil. É uma família fantástica, *mudou minha vida ter passado aquele tempo com eles*, vendo o que eles tinham de saber sobre a vida, sobre questões deles e sobre a vida do Solano. [...] Muitas vezes eu ficava emocionado de ver a força com que eles falavam. A gente foi mero instrumento, porque a gente deu vazão pra que pudesse ser contada essa história.”

Discuti com Daniel o fato deste filme ter uma linguagem mais clássica, documental, diferente da experimentação poética e sonora que o NCA faz em outros filmes, como “Paralelos”, “Entrelinhas”, ou “Onomatomania”, para ficar em poucos exemplos. A explicação para a opção estética é ética, está no respeito ao que o outro tem a dizer, a humildade diante do outro, também tematizada por David MacDougall, no que concerne ao cinema observacional:

“Na edição a gente procurou fazer isso para que pudesse ter esse caráter, para que dentro da linearidade pudesse ter as falas essenciais que pontuassem quem era o Solano pra eles, pra família, pros amigos que viveram aquela ebulição cultural que foi

²³ A videoteca conta também com algumas produções do LISA – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, uma pequena contrapartida e meio de espalhar nossas imagens pelas quebradas.

o movimento do Embu e as diversas coisas que o Solano fez antes do Embu. Você vê que até hoje eles vivem como o Zinho Trindade falou: ‘a gente é quilombola, se queimaram nossa história há muito tempo atrás, se não deram direito de a gente escrever, a gente faz ela acontecer’”.

Por fim, Daniel reflete sobre proximidades entre sua própria história e esta outra que tanto o emocionou: “Uma coisa muito bacana de os grupos de periferia estarem produzindo é isso, são pessoas que vivem essas realidades. Eu mesmo, eu vivi isso, eu cresci no meio da música, da arte, meu pai tocava, minha mãe produzia artesanato. Eu cresci no meio disso, me senti muito familiarizado, por ver também que a gente vive uma realidade social comum, não tinha nenhum mega-milionário ali, que tinha uma realidade social totalmente diferente da minha. Tinha um monte de coisas comuns a mim, comuns a minha vida, pessoas que pra mim não eram nada estranhas. Eu via mesmo neles o que eles queriam passar, então eu acho que o vídeo passa um pouco disso”.

Percebo aqui ainda vestígios da idéia dos filmes em primeira pessoa, tal como pensados por Nichols, mas também um movimento: para além da auto-representação, há um movimento de ir ao encontro do outro – mesmo o outro próximo – para pensar a própria experiência. Acho importante destacar esta saída de si – de seu bairro, de sua comunidade – em direção a outros lugares (mesmo que outras quebradas): é parte do movimento de extensão do eu-realizador em direção ao mundo, por meio do filme.

Peu e David

Os dois jovens com os quais iniciei este texto apresentam-se para a pesquisa e para o filme como protagonistas e dramaturgos. Em seu segundo e-mail, David me envia a seguinte mensagem:

Oi Rose, vamos fazer o lançamento oficial do Filme na última sexta-feira de Fevereiro, junto com um grande evento da cultura afro, o PANELAFRO, na casa de cultura do M`Boi Mirim. Já vai anotando na agenda porque o filme é um marco! Principalmente para quem vive ou se interessa pela cultura periférica.

A expectativa que tinha quanto ao filme era grande, mas não pude assisti-lo no lançamento. Após vários furos (meus), consegui com os realizadores – que já conhecia de reuniões do Fórum Cinema da Quebrada – uma cópia em DVD do filme. O longa-metragem documenta uma efervescência de atividades culturais na “periferia sul” de São Paulo: teatro, dança, música, grafite, vídeo, literatura. Assistimos às

performances e ouvimos os artistas a respeito de seus trabalhos. É um filme de fôlego, feito por pessoas que gostam muito do que estão filmando.

David conta que no fim de 2005 tiveram a idéia de fazer o filme, para retratar essa produção artística. “Nosso envolvimento sempre foi muito com a arte, até por conta dessa formação [em uma ONG da comunidade Monte Azul] que a gente teve”. Peu completa: “a gente queria, na verdade, mostrar pros artistas daqui que existe uma grande atividade artística em vários lugares, em vários dias da semana. Então na verdade, a idéia do Panorama era mais trazer o conteúdo para a comunidade do que propriamente fazer um filme ou só a idéia de fazer um filme.”

O filme surge, portanto, como “instrumento de transmissão de conhecimento”, nas palavras de David, “instrumento de uma transformação política e cultural”. É “como uma ferramenta, a gente percebe que é uma arma, fundamental porque a gente consegue envolver as pessoas, levar informação, cultura e conhecimento às pessoas de uma forma muito direta, muito envolvente”. O filme é portanto pensado como meio de “transformar a realidade, de verdade assim”, porque, com diz Peu, “a gente quer fazer alguma coisa que mude, a gente quer gerar reflexão”.

Perguntei para os dois em que momento perceberam esse potencial do audiovisual. A percepção de David se dá quando da proximidade com armas reais: “a gente foi num acampamento do MST [para fazer um filme] e a gente tinha uma área de conflito bem marcada, que era o fim do acampamento e o começo da propriedade. E nessa área tinha uma trincheira. A cratera tava cavada do lado de lá e tinha um morrinho pra que os capangas do proprietário da terra pudessem se esconder atrás do morrinho e atirar do outro lado, caso fosse necessário. E na hora que a gente chegou nesse lugar com as câmeras, o impacto pra eles foi muito forte... A gente viu que também estava com uma arma muito poderosa nas mãos, que causa sérias impressões ou altera o comportamento de várias pessoas. Para mim isso tornou-se muito consciente naquele momento, quando eu percebi que a câmera também funciona como um objeto que pode mudar muitas coisas no modo de agir, de ser e de estar das pessoas. Isso pra mim foi bem pontual, foi bem marcado, a gente tinha uma arma na mão também, e que não era uma arma que machucava ninguém, pelo contrário era uma arma... boa”.

Para Peu, o momento da percepção se deu com o próprio *Panorama*: “pra mim ficou bem claro quando eu comecei a sentir e dimensionar a importância que teve o trabalho do *Panorama* na comunidade em geral. Depois, teve uma Semana de

Arte Moderna, que talvez tenha relação com o filme, é... Depois, teve a revista Cultura Periférica, que foi inspirada no filme [...] Pra mim ficou muito forte essa coisa da importância histórica que tem o conteúdo quando compilado”.

Para mim, meninos, diria que o potencial se explicita quando lembro que “a gente se encontrou por causa do filme”.

Referências bibliográficas

- CHEN, Nancy & MINH-HA, Trinh T. “Speaking nearby”. In TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing theory*. Nova Iorque, Routledge, 1994, pp 433-451.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. In Cadernos de Campo, n.13, 2005.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1989.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- GOLDMAN, Márcio. “Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia”. In Cadernos de Campo, n.13, 2005.
- HIKIJ, R. S. G. & ALVARENGA, C.C. “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia”. In: Sexta-Feira - Antropologias, Artes e Humanidades, n. 8 - Periferia. São Paulo, Editora 34, 2006.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2006.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo, Editora 34, 1994.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social - An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, 2005.
- MACDOUGALL, David. *The corporeal image*. Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2006.
- MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1998.
- MINH-HA, Trinh T. “The totalizing quest of meaning”. In *When the moon waxes red*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 1991.
- NICHOLS, Bill. “The ethnographer’s tale”. In TAYLOR, Lucien(org.) *Visualizing Theory*. Nova Iorque e Londres, Routledge, 1994.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity*. Nova Iorque, Routledge, 1993.