

# Sobre observadores e participantes: relatos e interpretações<sup>1</sup>

Angeluccia Bernardes Habert

O que pode ser dito da percepção de grupos etnicamente constituídos das mesmas misturas, que se batem no espaço urbano e, ao mesmo tempo, integram-se ao mercado consumidor pela articulação de novas linguagens? Esta qualidade de improvisar e de adequar-se ao processo de modernidade por parte de muitos até então marginalizados e de outros que acreditam, até certo ponto, deterem o poder civilizatório (dito melhor, poder modernizador), não resulta em compreensão exata da defasagem entre as experiências, as crenças e as representações. Nem produzem as medidas concretas para aliviar as tensões ou, muito menos, superarem as presumidas causas dos desconfortos da vida urbana. E seria isto possível, dentro do enquadramento no qual visualizamos a realidade? Mas, este movimento produz histórias, muitas histórias. Os relatos criados contribuem para a construção da identidade – demarcam a realidade de seus participantes – dos dois ou mais lados da luta. Contar para si e para os outros o que experimentam em consequência desta luta urbana e como percebem suas aspirações de liberdade e felicidade são ações, intervenções e modificações concretas do processo social, uma produtiva resistência ativa.

De *Cinco vezes favela* (1962) até produções mais recentes, como *Entre muros e favelas* (2005), técnicas de visualização ou novos olhares foram usados para recriarem significações estéticas mais ou menos comprometidas em discutir o processo de transformação da favela, de objeto a sujeito de sua interpretação, em cortes sucessivos do imaginário e do político. Cada visualização é nitidamente incompleta, mistura de obliteração com informação, ao mesmo tempo em que oscila entre o ocultamento e a revelação das relações que deixa correr na tela. Dá forma, estiliza, enquadra certas

manifestações do comportamento humano e expressa o desejo emancipatório de um grande número, até então à margem. As formalizações, e segundo o psicólogo Jerome Bruner (apud Rosaldo, 1993: 129), as histórias têm o efeito de contenção e de depuração da realidade. Resultam de motivações definidas, aspirações vagas ou intencionalidades declaradas.

Reafirmo aqui a importância dos documentários que procuram observar e, ao mesmo tempo, transmitir experiências singulares através dos relatos das pessoas comuns. Eles refazem, continuamente, as concepções controladas ou formatadas pelo domínio de verdades privilegiadas, com a mediação das vozes de grupos humanos livres da hierarquia social, porém não de todo colhidas ao acaso. Há, por outro lado, na presença da câmera de observação, a captação mais imediata e quase espontânea da realidade que autoriza desvios e rupturas com o já convencionalizado. (Refiro-me à concepção de salvação da realidade em Bazin, quando argumentou sobre a propriedade ontológica da fotografia, que a liberta da vontade humana, o que fez parecer para muitos uma afirmação mais metafísica do que científica). Ao mesmo tempo, a mobilidade da câmera provoca o estranhamento observado pelos formalistas em Gogol, e que o cinema executa com brilho e vivacidade – cortes, sombras e o deslocamento das dimensões dos objetos. Acirra mudanças de significado e a desautomatização do olhar – cria o distanciamento.

Sem deixar de estar submetida ao comando de quem a maneja, a câmera tem assim, paradoxalmente, um alto grau de liberdade da interferência humana e histórica. Chega a ser quase natural a sua recuperação da realidade (ou seria sobrenatural?), produzindo pedaços e detalhes que serão re-contextualizados pela montagem e, posteriormente, reinterpretados pelo espectador. Somada aos relatos gravados, quase sem interferência, quando ocorre a possibilidade de respeitar a enunciação dos personagens: as escolhas das palavras, as hesitações e tropeços, obtém-se alguma coisa mais, tornando sentimento e pensamento indistintos. Os relatos se tornam mais produtivos à medida que revelam a apropriação do “tempo e da graça” – a relação tempo disponível e improvisação – a habilidade de construir o interesse do outro por cada narrador que habita o homem comum (seria interessante consultar Rosaldo, 1993: 112s sobre a improvisação, o inesperado e o uso do tempo nas visitas entre os *ilongots*).

*Entre muros e favelas* tem também um subtítulo: *Violência policial no Rio de Janeiro*. É um filme de 56min., e se apresenta como uma co-produção Brasil-Alemanha, Trever de Manguinhos, TV Tagarela da Rocinha e da AK Kraak de Berlin (produtora de vídeo coletivo independente). Assinam o documentário, como diretores, Márcio Jerônimo, Susanne Dzeik e Kirsten Wagenschein. É um filme feito da colaboração entre observadores de fora, estrangeiros, e algumas lideranças das favelas (Caju, Borel, Nelson Mandela, Salgueiro e Rocinha). O filme apresenta depoimentos de mães que tiveram os filhos assassinados pelas incursões policiais nas favelas, e de algumas lideranças dos movimentos populares. Há a presença de nove mães, algumas têm

depoimentos mais longos, outras aparecem pouco. Os jovens mortos pertencem ao grupo de 1193 pessoas que morreram por consequência da violência policial nos três anos anteriores a 2005, e o filme localiza 2004 como um ano do recrudescimento da violência policial (dados que, evidentemente, podem ser revistos a partir da experiência do espectador com acontecimentos mais recentes na cidade). Neste documentário, os moradores das favelas têm a palavra – ou usam da possibilidade de usar da palavra – e as mães são as narradoras das mortes dos próprios filhos. As lideranças dos movimentos populares e, outros menos organizados, explicam, narram e informam com discursos, mais ou menos construídos, o que é a sua realidade com apoio em dados e estatísticas. São quase narradores auxiliares, no sentido levantado por Jean Claude Bernardet (2003), de apoiarem a exposição do realizador, mas os dados que apresentam são contribuições dos movimentos populares, portanto são dados por eles mesmos construídos e revestidos de uma oposição às verdades estabelecidas pela contabilidade oficial. Seguidamente mencionam a vitimização dos moradores, explicam em alguns momentos sua formação e clamam por justiça, falando de um lugar muito próprio e protagonizando um novo olhar sobre a realidade da cidade.

Os relatos reforçam a compreensão dos acontecimentos – porque são individuais e, ao mesmo tempo, políticos. As ordenações dissonantes provocam a recuperação do passado e a discussão de suas causalidades: “ênfatisam a compreensão em retrospectiva, como foram vivenciados e condicionados, facilitados e ocasionados por outros acontecimentos anteriores” (Gallie apud Rosaldo, 1993: 132).

### **A construção de um eixo semântico**

*Entre muros e favelas* apresenta um arco narrativo distendido – ainda que alguns não identifiquem a presença do arco narrativo no gênero documentário, existe sempre uma estrutura que se desenvolve com a associação entre os personagens, a delimitação do espaço diegético e a transformação que se opera no desdobramento do conteúdo. Um eixo semântico é estabelecido no filme com o reconhecimento do que está por trás das linhas de interdição – que separam a favela do asfalto e o entrelaçamento dos seus problemas e da sua identidade. O relato de uma mãe, contido e em tom casual, mas com visível intenção de testemunhar, marca o início do filme, antes mesmo do título, e o espectador é jogado na cena: “Esta casa aqui não existia, era só laje”... assinala os lugares onde estavam os cinco meninos, diz seus nomes, continua que o filho recebeu um tiro no pescoço, mostra a direção da bala, fala dos outros mortos, aponta as marcas e sangue ainda indicados na parede próxima, e procura uma palavra mais técnica para acentuar, ao mesmo tempo, a veracidade e o horror do seu relato: “ficaram pedaços de ‘crânio’ no chão, ‘infelizmente’”, diz .

Surge na tela o título *Entre muros e favelas*. Depois, a câmera retorna para um muro e foca com mais nitidez o desenho de um anjo sobre os buracos da bala, e de

imediatamente faz uma fusão com o Cristo Redentor e abre para uma imagem cartão-postal do Rio de Janeiro.

Aldeci Belo da Silva completa a reconstituição da chacina, quase uma encenação do acontecimento. Pede a confirmação de outra mãe: “não foi Bete?”, distingue que foi uma “execução” com base no laudo, e não uma “troca de tiros”, como foi referido pela polícia. Refaz inclusive a fala do filho: “pedindo para não morrer” e “que não era bandido”. E o que disseram os policiais: “Infelizmente, perguntaram se queriam morrer como homem ou como cachorro”. A confirmação solicitada a outra mãe envolve de um sentido coletivo a sua narrativa – descrição e a morte dos cinco meninos – e o comentário que faz sobre as frases com a palavra “infelizmente” é a marca da sua dor mais pessoal e profunda.

Muito mais tarde, no final do filme, a perícia feita após o assassinato de um rapaz jovem será filmada, demoradamente, e com muita tranqüilidade, como se fosse uma encenação. O corpo do jovem é manipulado pelo técnico à vista da população, em volta, como observadores curiosos.

Outras mães farão depoimentos mais incisivos, mais emocionados, com mais raiva e indignação, mas este relato, surpreendentemente sedado, dá o tom do filme. Presenças de prosaísmos e de casualidade organizam uma sensação de estranhamento (por parte dos realizadores e transmitida ao espectador). Procedem do impacto e da convivência com a repetição, a banalização da morte. Marcam as escolhas estéticas do filme – uma conformação com o viés da normalidade, a normalidade do anormal – da mesma maneira como é construído o relato daquele acontecimento traumático – a chacina dos cinco meninos.

Esta tomada de posição indica, por outro lado, a presença conflituosa, permanente, na produção do filme entre o olhar estrangeiro e o familiar. (Lembro aqui que a direção desta co-produção é assinada por dois alemães e um brasileiro). E, confirma a longa exposição ao cotidiano das favelas dos estrangeiros que transformará em poesia a convivência. Provocará também neles a admiração (a olhar com distinção) aos sobreviventes deste cotidiano, e ao mesmo tempo suscitará “alucinações”, imagens não habituais, que não foram “simbolizadas e representadas coletivamente” (Augé, 1997: 9). Destoantes das ficções espetaculares e convencionais produzidas sobre a favela, estas construções, involuntárias ou não, são resultados da relação com o real, quando “as condições de simbolização se transformam”, fortemente, para o observador. Imagens poderosas, surrealistas ou sobrenaturais, são produzidas em um fluxo pouco dramático. (Remeto-me à dúvida de Appolinaire em nomear o movimento surrealista, em 1917).

Um pouco antes do final desta reconstituição, começam a ser ouvidos os sons de escavação, depois são vistas as covas rasas do cemitério e o trabalho dos coveiros removendo ossadas, em quantidade numerosa. Relação com a cena dos coveiros em Hamlet? Ao contrário, aí está ausente qualquer reflexão existencial.

Os coveiros são vistos como extensão das pás, registrados os braços, mecanismos da máquina de matar.

As cenas conduzem à idéia de um acelerado processo de encurtamento da vida dos moradores da favela por motivações sociais. Em verdade, estas são imagens de cobertura para os dados de conjuntura e explicações do representante da ONG Justiça Global sobre o alto grau de mortalidade de civis provocado pela ação policial, a permanente criminalização da pobreza e o substrato racista na lógica, que ele qualifica perversa, do Estado. Confirma-se em seguida seu discurso com uma cena de repressão policial aos camelôs, uma das três seqüências do filme em que a filmagem deixa a favela e vai para o asfalto. Discurso esse novamente confirmado com o depoimento de uma liderança do Grupo Cultural da Herança Negra, sobre a presença perturbadora do negro nos ambientes modernos (narra a entrada de um negro nos *shoppings centers* e a preocupação produzida nos seguranças, com a consequente repressão). Na filmagem do batalhão de choque batendo nos camelôs ouvem-se várias vezes, com nitidez, uma voz aconselhar: “cuidado com o rosto”, “cubram o rosto”. (E mais tarde, filmando escondido, do alto, um achaque policial na favela, eles cobrirão eletronicamente o rosto dos moradores e os policiais militares podem ser reconhecidos).

### ***A suspensão utópica***

Em continuidade, será ouvido “Eu só quero ser feliz, andar tranquilamente na favela onde nasci”, o rap de Cidinho e Doca, moradores da Cidade de Deus. Acompanha a câmera que faz uma varredura pela favela (neste momento sem identificação, seria qualquer favela e seu reconhecimento só será feito pelas pessoas familiarizadas com aquela geografia). Uma caminhada que costura os significados presentes na letra – o desejo de vida tranqüila, de sentar-se em uma praça e de ir e vir em oposição às denúncias de desrespeito, “esculacho” e humilhação. As cenas que mostram neste quase *clip*, são o reconhecimento do olhar do observador participante. Há um misto de cumplicidade, olhares à câmera, mais precisamente, olhares para aquele que segura a câmera. Segue a construção de muita empatia. Seleções inusitadas são feitas que, acredito, não seriam fixadas por outras preocupações: crianças brincando; vendedores; passantes; e um homem grande, negro e gordo que deitado brinca com os filhos. (Gulliver e os Liliputians? Vejo como um corte produzido pelo imaginário europeu, a observação do gigante adormecido que permite as crianças sobre sua barriga, com familiaridade).

Há, particularmente, uma suspensão do tempo, uma projeção utópica que nega aquele quadro descrito, anteriormente, das certezas de insegurança e das intransigências dos outros da cidade. Estes elementos da realidade retornarão, de pronto, sob a forma de novos depoimentos, cenas de incursões policiais nas fave-

las e elaborações políticas. Críticas são feitas aos governos municipal, estadual e federal, com comentários sobre a cobertura da mídia – “O que sai na imprensa é o que vale”, diz uma mãe. Acredita que se a mídia relata que foram mortos bandidos no confronto policial, a verdade de seu filho – inocente – fica modificada, ou pelo menos irá contaminar as decisões públicas e justificar a impunidade. Compreende assim, do ponto de vista da vida prática, que a indiciabilidade do fato fica prejudicada pelos interesses mercantilistas. Em outros momentos, a partir de intervenções mais elaboradas, como explicação e justificativa para o enclausuramento, para o *apartheid* social, por mais de uma vez denominado “gueto”, outros discursos vão apresentar a televisão com o monopólio das produções simbólicas e como presença hegemônica sobre o tempo dos habitantes da favela. A penetração da televisão na vida diária afeta os desejos e a compreensão da vida social e contamina as conversações e os diálogos, concordam.

Relata-se que um jovem morreu antes de tal programa de televisão e enfatiza-se a sua presença habitual na vida das pessoas que pode ser somada ao descrédito das outras instituições. Parece verdade, a edição da realidade pela televisão não impede (ao contrário, talvez, só impulsione) que as lideranças e os relatos das mães denunciem as instituições policiais, o judiciário e o executivo e acompanhem a expressão de Trinh T. Minh-ha: “A verdade é produzida, induzida e dilatada de acordo com o regime que está no poder”.

Do meu ponto de vista, não tenho muitas dúvidas de que esta penetração que a televisão exerce – somada às outras mídias seja a força mais hegemônica na produção do imaginário coletivo, como escreve Marc Augé (1997: 3): “(...) o novo regime de ficção que afeta hoje a vida social, a contamina, a penetra, a ponto de nos fazer duvidar dela, da sua realidade, do seu sentido e das categorias (a identidade, a alteridade) que constituem e a definem”. Assim observo a importância deste filme e as imagens que suscita, ao rever as ficções mais costumeiras sobre a violência urbana.

Um pouco mais tarde, e por duas vezes, uma quase no final do filme, os realizadores vão usar uma sequência musical, desta vez mais definida, uma roda de samba filmada na favela de Manguinhos, onde a reprodução da vida feliz – alegria e sensualidade – aparece de forma mais convencional, e percebe-se no próprio filme esta diferença que procuro estabelecer.

A sequência do rap refaz significados, ainda que seja apenas uma figura estilística de reconhecimento, semelhante à introdução no cinema clássico, traduzindo a função dêitica na narrativa: “este” é o cenário do filme, as pessoas trabalham e se divertem, mas, alguma coisa deverá ocorrer. Por outro lado, é uma contribuição ao imaginário dos espectadores, contrariando outros aspectos já trabalhados em outros filmes por uma excessiva dramatização das favelas. Tais como manterem uma conveniente oposição binária entre a face escura e face brilhante da cidade (como a lua, na vida urbana, parece que só uma face é iluminada), identificando a favela

com a causa última da violência da cidade. Em outro momento, é construída uma relação de causalidade entre a apresentação de baile *funk*, os requebros sensuais dos meninos – jovens adolescentes – aplaudidos pelas meninas, e o relato de uma jovem de 14 anos grávida de um rapaz morto por policiais. Relato de um coloquialismo perturbador para aqueles que observam, falando sobre as expectativas de vida não preenchidas, os sonhos e desejos interrompidos, construído na mesma platitude já mencionada.

### **Imagens sobrenaturais**

As imagens produzidas no filme são extraídas da realidade, sem preciosismo, mostram uma fidelidade e o apoio em objetos concretos, em situações e pessoas palpáveis. São, principalmente, rupturas com o olhar convencional. Permitem representar imaginariamente, criar fantasmas, construir duplos, no sentido de produzir um “corretivo para a realidade”, como Freud estipulou a origem da fantasia. Fantasiar é “evadir-se da realidade” mais imediata e “descobrir no presente uma ocasião de despertar os desejos do invisível, de reanimar recordações e de projetar no futuro uma situação sonhada” (apud Augé, 1997: 59).

Como já deve estar presumido, uma primeira preocupação na elaboração imaginária do filme é a de transformação da realidade da qual se apropria. Uma segunda advém da maneira como realiza esta apropriação de pedaços da realidade e os re-contextualiza, obtendo uma forma estética que surpreende no mesmo esforço de – como diriam os surrealistas – “deixar um lenço cair e subverter o mundo”.

No primeiro aspecto, o filme tem a preocupação, através da fixação do imediato, de construir uma outra realidade. Pois, além do registro dos relatos, detém-se na preparação de uma manifestação pública, um processo de intervenção política na cidade dos movimentos populares, o *turning point* desta narrativa. Todo o desejo de agir sobre o mundo é captado nas imagens daquelas pessoas nas manifestações, caminhando pelas ruas. Estas cenas propõem uma realidade diversa de viver entre os muros, transfiguram os sentimentos dos moradores. A câmera observa a cobertura da imprensa, a movimentação policial e o olhar suspeito dos moradores do asfalto à janela, mas é a vitória e o orgulho temporários destes militantes que visualizamos.

No segundo aspecto, os efeitos obtidos são surpreendentes “em despertar os desejos do invisível” e em tecer ponderações sobre o futuro. Pode o espectador deixar de visualizar aquela menina de costa, captada de muito longe numa viela e que, sabendo-se observada, requebra. Este gesto se associa à curta esperança de vida, à maternidade precoce e à falta de condições de saneamento e de vida. A câmera se movimenta pelas valas negras, mostra os ratos, o lixo e as águas que correm, sem estetização imediata, e sem explicação além da escandalosa contradição com

a modernidade. Seguidamente filma os emaranhados de fios elétricos, existe uma repetição espantosa desta construção: admiram-se os “gatos” ou expõem-se a mistura e a imbricação com a realidade urbana?

Imprevisível é a presença de uma mulher albina, que parece extraordinária aos observadores. É o marido quem relata a morte do sobrinho, mas a câmera a focaliza no canto, detidamente. Ela segura um *mickey mouse* de pelúcia. Mais tarde, outras cenas são gravadas: ela completa o depoimento do marido e é vista no local de trabalho. Não parece sem propósito este expediente de aumentar a sua participação no filme, ao contrário, esta figura insólita guarda em si uma série de significados, uma forma não premeditada de construção simbólica. A imagem permanece interiorizada no espectador, cria uma tensão discursiva sobre a questão racial, traz à mente o provérbio chinês lido não sei onde: “mais branco que o homem mais branco é o leproso”. A mulher albina persegue o espectador como uma esfinge, guarda uma ambiguidade e ao mesmo tempo, verdades não reveladas no texto fílmico. Solicita à imaginação, um grande esforço para apreciar se o que suscita ao imaginário individual corresponde, verdadeiramente, à intencionalidade dos realizadores.

O final do filme conserva esta ausência de definição, com imagens que guardam “as peripécias do sonho”, efeitos técnicos que registram crianças correndo em câmera lenta pelos corredores estreitos da favela, ruas que os moradores chamam de viela. Artíficos acrescentados, progressivamente, às imagens que, como no sonho, ganham qualidade fluida e fugidia. “É fantasmagórico todo produto cultural que hesita, ainda um pouco, antes de se tornar mercadoria pura e simples”, escreveu Walter Benjamin. O olhar sobre as crianças traz as dúvidas sobre o seu destino. Cria uma adesão com a seqüência de meninos brincando com os cavalos, muitos cavalos, momento de poesia que antes invadiu o imaginário do espectador com promessas de felicidade e de certo retorno nostálgico ao passado. As crianças quando brincam criam mundos próprios, reordenam a realidade à sua volta e encenam rasgos de liberdade. A modernidade – mais próxima na vida delas com a violência e o tráfico – apresenta-lhes outras certezas. Nos créditos os realizadores dedicam o filme às suas mães, nominalmente, e aos *kindergangsters*, em alemão, a língua dita da filosofia. Assim, posso afirmar que as imagens não se apresentam só como uma solução estética, mas se apóiam na realidade imediata e projetam, não no futuro previsto, mas no vazio (no vácuo) uma realidade sonhada. E desta maneira o filme está destinado à incompletude, sublinhada com ritmo e ironia pela música: *O Iraque é aqui*, cujo refrão é “aqui tudo é bom, tudo é bom”.

### **Os vaivéns do observador e das interpretações**

Seguir uma história, um relato individual, em grande medida envolve a capacidade de apreender a ação humana – no sentido de interferência e modificação

da realidade – e tem a capacidade de inferir as intenções, os desejos e o pensamento dos outros.

Em certo momento, no filme, o espectador descola da posição determinada pela câmera de observação, e perde-se em pequenos detalhes, cria associações e interpretações. Da mesma forma acompanha os relatos, guardando ao mesmo tempo uma posição sua, um recuo do que lhe é determinado pela enunciação e o envolvimento afetivo. O bom leitor, acrescenta o filósofo W. B. Gallie (apud Rosaldo 1993: 133), oscila entre a sua posição e a dos personagens, desenvolve uma dupla visão, constante e rapidamente trocando de posição. “Não se trata de subordinação do observador ao ponto de vista do personagem, mas de um rápido jogo de mudanças, pouco usual, de pontos de vista que caracteriza nossa apreensão da história em desenvolvimento”. A identidade do observador-leitor que se alterna entre as suas posições e as identificadas com o protagonista, estaria em consonância com o uso da câmera subjetiva e câmera objetiva no filme de ficção. No documentário, acredito, que as vicissitudes do leitor são maiores. O observador do filme de não ficção é o espectador desperto de Brecht, o sujeito que joga com a identificação afetiva com os relatos dos atores sociais, o seu próprio imaginário e guarda fortes convicções de distanciamento.

Afirma Rosaldo (idem: 135) que Paul Ricoeur ao escrever sobre o uso da narrativa na História é menos convincente do que Gallie e Hexter (o último é um historiador que discute a narrativa mais do ponto de vista da construção), pois sustenta que só o historiador tem a habilidade de distinguir e de articular as coisas, garantindo aos acontecimentos um padrão de compreensão, ao realizar um ato de juízo sinótico (*act of synoptic judgement*).

Ele (Ricoeur) enfatiza que os atores históricos não conhecem as condições sob as quais eles agem e nem podem prever as conseqüências de suas ações. Além disto, as conexões entre os acontecimentos históricos muitas vezes só se tornam aparentes no decurso de um longo período. Em verdade (acrescenta Rosaldo), algumas vezes, a compreensão dos anúncios só seriam alcançados após a morte do protagonista.

Rosaldo faz críticas ao pressuposto do historiador onisciente e ao seu papel necessário como articulador, e alerta para a conseqüente redução, com a síntese, da riqueza proporcionada pelas particularidades das narrativas das pessoas comuns. Em sua opinião, ao contrário, o uso oportuno das histórias – os relatos da experiência – reverteriam a relação contida no juízo sinótico. Formula então duas questões:

1. “que tal se as histórias dos protagonistas revertissem a relação do juízo sinótico e ganhassem em foco no que perderiam em universalidade (extensão)?”.
2. “que tal se várias narrativas, diferentes tanto em seu arco dramático, quanto em

suas formas, fossem impossíveis de serem sintetizadas?” (a última expressão, quero entender como alvo de uma síntese unívoca, definitiva).

Enquanto direciono o alcance desta discussão, ainda que timidamente, ao filme documentário resultado de observação e do registro de relatos de pessoas comuns, Eduardo Coutinho retoma e aprofunda a compreensão do uso de outras vozes no cinema de não ficção, no seu último filme *Jogo de cena* (2007). Orquestra esta invasão de outros na mesmice do mundo, presenças pontuais e distintas – distinguidas. Evita tratá-los como indivíduos-síntese e privilegia as questões, por mim lidas em Rosaldo, sobre o processo de reconstrução de experiências únicas, singulares.

Retoma os fatos de vida e acontecimentos do ponto de vista de cada protagonista anônimo, deixando de lado o extraordinário e o majestoso, para estabelecer as verdades de cada um. Todos eles tratados como unidades discretas, mas envolvidos fortemente na relação estabelecida pelo encontro único na fase da produção do filme com o realizador e com a promessa, presente na formalização, de renovados encontros com o espectador nas salas de projeção, encontros estes mediados pelo próprio realizador como personagem.

Sempre a manipulação da exposição por parte de Coutinho, fundada na empatia e no desejo de comunicação, inscrevendo-se em um quadro utópico “falando é que a gente se entende”, mas, primordialmente, perseguindo um sentido poético de ruptura. Rompe com a banalização e a continuidade avassaladora da presença da oralidade na vida moderna: o celular, a televisão e a hegemonia das cabeças falantes no cinema documentário contemporâneo, e as conversas gritadas e não ouvidas em locais públicos, barulhentos, que saturam o cotidiano. As formas automatizadas do cotidiano são reconstruídas, sob a forma de um prosaísmo e de sentimentos sinceros restaurados, naquele velho sentido de Oscar Wilde de “estudada sinceridade”. Sua condição de autor organiza um clima, um contexto para estes relatos serem colhidos, distinguidos e interpretados.

O diálogo tomado como o reconhecimento do outro, entende-se deixar que cada um fale e reinterprete a história ou o seu lugar no mundo. Desde *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) tem sido este o seu tema recorrente e, no momento atual, recuperado com o tratamento de *Jogo de cena*. Questiona o que aconteceu de relevante na vida de uma pessoa em particular, colhe os depoimentos em um lugar específico (restrito ao palco de um teatro), e articula os relatos totalmente submetidos ao seu tempo de autor. Creditado pelos espectadores e pela crítica como um filme que estabelece a relação entre o ator social e o ator profissional, entre a ficção e a realidade, Coutinho refina os vaivéns entre a percepção do espectador, a narrativa dos personagens e o controle de autor.

Compreendo que salto, com destemor, as mudanças de níveis nesta comunicação. Rosaldo, um antropólogo, lança mão de filósofos e historiadores para discutir a importância da narrativa como análise social nos estudos culturais, ressaltando o lugar canônico que a narrativa ocupa na História e em relação à Antropologia que

até os anos 1980, seriamente, estava ligada à tradição do discurso do distanciamento. Retomo sua discussão para realizar a leitura de um filme documentário, hoje, quando quase todos reconhecem que: “A narratividade, que é por vezes tomada como característica exclusiva das formas ficcionais, é também uma opção de modo de exposição para o filme documentário” (Renov, 1993).

Angeluccia Bernardes Habert  
Professora da PUC-Rio

### **Nota**

1. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, cinema e vídeo”, do XVII Encontro Anual da Compós, na UNIP, São Paulo, em junho de 2008.

### **Referências bibliográficas**

- AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos* - Exercícios de etnografia. Lisboa: Celta, 1997.  
BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.  
RAMOS, F. P. *Têoria contemporânea do cinema* – Documentário e narratividade ficcional. V.II. São Paulo: Senac, 2005.  
RENOV, M. *Theorizing documentary*. New York/London: Routledge, 1993.  
ROSALDO, R. *Culture & truth* – the remaking of social analysis. Boston: Beacon Press, 1993.

### **Resumo**

Discute-se a importância da narrativa como análise social para realizar a leitura de *Entre muros e favelas* (2005), uma co-produção Brasil-Alemanha (Tre-ver de Manguinhos, TV Tagarela da Rocinha, Rio de Janeiro, e AK Kraak, Berlin), com o pressuposto que a narratividade não é uma característica exclusiva do cinema de ficção. A direção compartilhada entre Marcio Jerônimo, Susanne Dzeik e Kirsten Wagenschein enseja a produção de “alucinações”, de imagens não convencionadas e no texto chamadas de sobrenaturais.

### **Palavras-chave**

Documentário; Observador-participante; Narratividade; Imagens-sobrenaturais.

### **Abstract**

This article discuss narrative and social analysis as an important vehicle for reading *Entre muros e favelas* (2005), a German Brazilian co-production (Tre-ver de Manguinhos, TV Tagarela da Rocinha, Rio de Janeiro, e AK Kraak, Berlin). Narrativity is not a specific aspect of fiction films, it presumes. Also it observes, that the shared direction by Marcio Jerônimo, Susanne Dzeik e Kirsten Wagenschein produces “hallucinations”, some not at all conventional images, and names it supernatural.

### **Key-words**

Documentary; Participant-observer; Narrativity; Supernatural images.