

Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações

Aline Maia

Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora. Juiz de Fora. MG. Brasil.
Contato com a autora: ninemaia@hotmail.com

Resumo: Considerando a linguagem audiovisual como plataforma de representações e discursos, propomo-nos, neste artigo, a tecer um exercício de reflexão sobre mecanismos empregados na definição do que é visível e do que é invisível em produções fílmicas brasileiras que têm como foco jovens moradores de periferias e favelas. Para tanto, analisamos os documentários *A Ponte* (2008) e *A Batalha do Passinho – O Filme* (2012) a fim de explorar configurações estéticas de juventude e de periferia expressas nas obras, bem como possíveis interlocuções que podem contribuir para a configuração e reconfiguração do escopo da vida urbana. Articulando conceitos teóricos sobre representação e cinema, questionamos: as produções em análise alcançariam o espaço de desigualdade social sem reproduzir discriminações? Seriam capazes de driblar uma visualidade perversa meramente reprodutora de estereótipos?

Palavras-chave: Comunicação. Audiovisual. Representação. Periferia. Juventude.

Abstract: Looking over the suburbs: a ‘passinho’* over “A ponte”* in the “Batalha”* for disarticulating discriminations¹: Considering the audiovisual language as a platform of representations and discourses, we propose in this paper to weave a discussion exercise on mechanisms used in the definition of what is visible and what is invisible in Brazilian filmic productions that focus on youth living in suburbs and slums. Therefore, we analyzed the documentary *A Ponte* (2008) and *A Batalha do Passinho – O Filme* (2012) in order to explore aesthetic settings of youth and periphery expressed in the works as well as possible dialogue that can contribute to the configuration and reconfiguration scope of urban life. Articulating theoretical concepts of representation and film, we ask: the productions in question reach the social inequality space without discrimination play? Would be able to circumvent a purely reproductive perverse visual stereotypes?

Keywords: Communication. Audiovisual. Representation. Suburbs. Youth.

¹ These three words mean, respectively: a small step, the bridge and struggle.



Aline Maia

1 Introdução

Os espaços físicos ocupados pelos indivíduos nas cidades - como ruas e bairros, por onde circulam, passam, habitam e socializam - são também espaços imaginados, criados socialmente a partir de representações, construções coletivas, dinâmicas, compartilhadas pelos membros de um grupo ou sociedade. Este cenário físico e imaginado, real e subjetivo, pode ser produzido pelos próprios sujeitos, mas também terá nos processos de comunicação e nos conteúdos midiáticos um importante agente, pois acreditamos que, na atualidade, os meios de comunicação estão entre os principais difusores de representações sobre o mundo social – e assim atuando como instrumentos de materialização do imaginário contemporâneo. Desta forma, ao mesmo tempo em que colabora para a propagação de representações, a mídia atua como dispositivo apto a reforçar e legitimar tais construções.

Tomando, especificamente, a linguagem audiovisual como plataforma de representações e discursos, objetivamos, neste artigo, fazer um exercício de reflexão sobre mecanismos empregados na definição do que é visível e do que é invisível nos documentários *A Ponte* (2008) e *A Batalha do Passinho – O Filme* (2012). O primeiro foi produzido pelo Sindicato Paralelo Filmes e o Instituto Rukha, com direção de Roberto T. Oliveira e João Wainer. Lançado em 2008, tem duração de 42 minutos e visa mostrar a realidade de quem vive na periferia da zona sul de São Paulo. O nome faz alusão ao dispositivo que, contraditoriamente à sua função, separa as diferenças marcadamente expressas social, cultural e visualmente entre as duas margens do Rio Pinheiros: de um lado, a ostentação de prédios luxuosos, de outro, barracos que mal se sustentam em suas precárias bases. Através de depoimentos, o média-metragem retrata opiniões e horizontes almejados por quem vive no lugar e também se esmera em traçar caminhos alternativos àqueles aos quais as vítimas de desigualdades e exclusão sociais muitas vezes estão fadados. Neste contexto, ganha o centro da narrativa fílmica a atuação de uma instituição não-governamental, a Casa do Zezinho, localizada no Parque Santo Antônio, uma das regiões consideradas mais violentas na capital paulista na década de 1990. A produção, além de distribuída gratuitamente pelo Instituto Rukha, também foi exibida em canais de televisão aberta, como a TV Cultura.

O segundo documentário foi produzido pela Osrose Filmes e lançado em 2012. A produção independente tem direção e pesquisa de Emílio Domingos e mostra a origem e



Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações

evolução do estilo de dança que virou febre nas favelas cariocas, o passinho. Conforme nos relatou o próprio Domingos, o longa-metragem pauta-se pela premissa de dar voz aos sujeitos juvenis das periferias, traçando uma narrativa que também explicita características do lugar onde moram os jovens dançarinos de passinho. Eleito Melhor Filme na Mostra Novos Rumos da *Première Brasil – Festival do Rio 2012*, e Melhor filme de longa metragem pelo júri popular no 4º Festival de Cinema Curta Amazônia, *A Batalha do Passinho (2012)* chegou às salas de cinemas em agosto de 2013.

Para além da dramaticidade visual da diferenciação morro x asfalto, contexto delimitado nas cenas dos documentários, temos neste artigo a abordagem de periferia e favela no molde conceitual proposto por Regina Novaes (2006, p. 116): “periferia, aqui, não tem o sentido meramente geográfico. Trata-se da nomeação de uma identidade construída nos últimos anos e que tem efeitos nos estilos, estéticas, vínculos sociais e laços afetivos das trajetórias de uma parcela dos jovens de hoje”. Primando por uma análise corpo a corpo, concentramo-nos em explorar as configurações estéticas de juventude e de periferia expressas nas obras selecionadas.

Inspirados em Jean-Claude Bernardet (2003, p. 210), procuramos identificar “mecanismos de composição, de organização, de significação, de ambiguidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre tais mecanismos”. Assim, questionamos: Poderiam estas produções referenciar um espaço de desigualdade social sem reproduzir discriminações? Um documentário que se propõe denunciar discrepâncias sociais e outro que visa dar visibilidade a um movimento nato da periferia seriam capazes de escapar a uma visualidade perversa que reproduz meros estereótipos? O exame das produções audiovisuais foi pautado por uma metodologia qualitativa, na qual buscamos relacionar conceitos teóricos sobre representação e cinema, principalmente.

2 Olhares para a periferia: impressões sobre desigualdades expressas

Há muitas décadas, as periferias e favelas fazem parte das cidades brasileiras, principalmente das maiores, inseridas nos processos de crescimento urbanístico. A



Aline Maia

representação deste lugar no cinema nacional – e, conseqüentemente, de seus sujeitos – perpassa diferentes tratamentos estéticos, como enfatiza Esther Hamburger:

Um romantismo simpático está presente nos filmes que inauguram o cinema moderno; o cinema novo enfatiza a violência, principalmente no campo, mas também em meio urbano, em chave alegórica, como forma de questionar ideologias hegemônicas, desenvolvimentistas e de convivência pacífica. Mais recentemente, o cinema da retomada associa violência e pobreza em chave documental (HAMBURGER, 2007, p. 118).

Entre meados dos anos 1960 e fim da década de 1980, observamos considerável lacuna, um esvaziamento de produções fílmicas em todas as temáticas; período este que coincide com a ditadura militar e também com a fase de consolidação da TV no país. No entanto, a partir dos anos 1990, percebemos que esta “ocultação” da periferia e de seus cidadãos converte-se na necessidade de “escancarar” o universo das favelas, principalmente em noticiários de TV que passam a investir na linha sensacionalista, como o *Aqui, Agora*, do SBT. Uma visibilidade perversa para um ambiente que era muito pouco visível, até então. Nesta época e caminhando para os anos 2000, a representação da pobreza, em geral associada à violência, voltou a obter mais espaço no cinema. Documentários e filmes como *Cidade de Deus* (2002), *Uma onda no ar* (2002), *O último da fila* (2003), *Ônibus 174* (2003), *Falcão, meninos do tráfico* (2006), *Antônia* (2006), *Cidade dos homens* (2007), *Tropa de Elite* (2007), *Linha de Passe* (2008) e *5 x Favela – Agora por nós mesmos* (2010), por exemplo, estão entre produções que realçaram nas telas a presença de cidadãos pobres, negros, moradores de regiões precárias, evidenciando também para a sociedade as representações possíveis de jovens da periferia, já que estes sujeitos são, em geral, os principais protagonistas destas obras. Esta movimentação terá conseqüências no campo social e simbólico, pois,

ao trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificaram e estimularam o que chamo de *disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde*, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea. Nessa periferia pouco acostumada à exposição, a visibilidade estimulou uma reação crítica contundente (HAMBURGER, 2007, p. 114).

Também observamos que, ao longo dos últimos anos, as experiências de representação da periferia e de seus cidadãos vêm sofrendo alterações em função dos próprios moradores



Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações das comunidades participarem como atores, produtores e/ou diretores. Assim, “não só a maneira de representar a favela mudou como as relações entre quem produz, quem é representado e quem processa a representação também”, segundo Esther Hamburger (2005, p. 209). Existe um repertório que antes era estritamente acadêmico e hoje está disseminado na sociedade. Portanto, há uma disputa política e também estética e visual sobre os mecanismos de representação. Na atualidade, são numerosas as organizações que vão trabalhar a produção audiovisual com membros da periferia. De alguma forma, estes produtores integrantes das comunidades são imbuídos da esperança de encontrar recursos capazes de desarticular discriminações.

Jean-Claude Bernardet (2003), na conclusão de cineastas e imagens do povo, ofereceu-nos uma diretriz pertinente para pensar a questão da representação e da auto-representação dos sujeitos da periferia. Interpretando o autor à luz da presente discussão, entendemos que a visibilidade da periferia estaria exatamente condicionada não apenas a deter os discursos, mas principalmente os meios de produção: “A possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção” (BERNARDET, 2003, p. 217).

Precisamos considerar também, conforme Ella Shohat e Robert Stam (2006), que a questão crucial em torno de estereótipos – imagens pré-concebidas e que se estabelecem como modelos no imaginário popular – diz respeito ao fato de que grupos historicamente marginalizados normalmente não têm controle sobre sua própria representação. Mesmo quando têm uma possibilidade de auto-representação, acabariam por ceder a imagens construídas em torno deles pelos “outros” e difundidas pelos meios de comunicação de um modo geral. O que estaria em jogo neste contexto não é a proposição apenas de fidelidade à uma verdade ou realidade preexistente, mas a “orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 265). Os estudiosos apontam para uma hipersensibilidade provocada pelo uso destas imagens previamente construídas, tendo origem nos fardos de representação. Assim, refletir sobre as representações de minorias, como a juventude da periferia, nos auxilia, entre outros, a “assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social (SHOHAT; STAM, 2006, p. 289).



Aline Maia

Shohat e Stam também nos oferecem importantes contribuições para entendermos que uma voz que ganha centralidade em uma narrativa fílmica dificilmente será somente uma voz. “Mesmo individual, uma voz é a soma de discursos, uma polifonia de vozes, que consiste na criação de um arranjo textual onde a sonoridade de determinado grupo pode ser ouvida com força e ressonância. Assim, a disputa que emerge neste panorama não se resume unicamente ao pluralismo, mas ao conjunto múltiplo de vozes, em uma abordagem que procura cultivar e colocar em relevo diferenças culturais enquanto suprime desigualdades sociais” (2006, p. 312).

É preciso pontuar também que, do outro lado da tela, como espectador, o “que percebo no cinema não é apenas o que vejo, não é apenas o que me é mostrado no recorte do quadro, através da mediação da câmara”, como elucida Arlindo Machado (2007, p. 97). Enquanto arte de multiplicação do olhar e da audição, o cinema busca mobilizar de maneira múltipla o espectador, testemunha das cenas, álibi do olho frio da câmera que registra a ação na esperança de conquistar a simpatia do público. O que estará, então, em pauta agora, além da delegação de vozes, é também a maneira como se organizam os vários olhares que permitem ver o filme (MACHADO, 2007).

Vislumbramos, ainda, como fator pertinente a esta discussão, o caráter de espetáculo que reveste os tecidos sociais, tal como apresenta Guy Debord (1997). Conforme o estudioso francês, o espetáculo é uma “relação social entre pessoas, mediada por imagens [...]. É uma visão de mundo que se objetivou” (DEBORD, 1997, p. 14). Neste espetáculo definido pelo escritor, parte do mundo “*se representa* diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como o separado*²” (DEBORD, 1997, p.23). Assim, poderiam as produções selecionadas para a presente análise romper esta separação evidenciada por Debord na sua descrição do espetáculo? Cientes de que as questões envolvidas nesta indagação são simultaneamente éticas, estéticas e políticas, dedicamo-nos a buscar nos documentários analisados interlocuções e articulações potenciais para dissolução de dinâmicas espetaculares reprodutoras de discriminações.

3 Um “Passinho” de cada vez

² Grifo do autor



Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações

Esta é a cena: um jovem de camiseta, bermuda e chinelos em primeiro plano. Permanece em frente a uma casa, simples, que compõe o cenário de fundo. Ele fala e gesticula para a câmera, esta assume o olhar do outro em cena. Olhar que vai perpassar toda a narrativa. “Era um pé só. Você dançava assim ou então assim. E foi indo. Depois começou a jogar o pé, começou a rodar, começou a querer inventar, entendeu? Aí começou a mudar, aí começou a ir, foi mudando, mudando...” À explicação, sucede-se um *fade-out*³ e, na sequência, um clipe, de 55 segundos, onde acompanhamos jovens dançando e duelando no passinho.

As imagens bem encadeadas seguem o ritmo de A Batalha do Passinho (2012), de Vinimax e Phabyo DJ. É um dos poucos momentos em que a música foi inserida durante a edição do documentário, já que na maior parte do longa percebemos que foi utilizado o som ambiente, mesmo quando este recurso restringia-se a uma trilha de celular. A música, ambiente ou não, é importante elemento na narrativa deste filme que evidencia movimentos, criatividade e improvisos de jovens da periferia carioca. A música funcionará, ao longo da produção, como mecanismo de identificação para o espectador. Somada às imagens de batalhas e entrevistas, a batida do funk estabelece a continuidade narrativa.

O clipe de abertura é encerrado com imagens aéreas e noturnas do Rio de Janeiro. São enquadramentos desfocados, de forma a deixar em evidência as luzes em meio à escuridão. Não é possível identificar precisamente de que região da cidade carioca se trata. Vista do alto, a cena mostra o todo e o nada ao mesmo tempo. Surgem, então, as letras douradas com a identificação do documentário: A Batalha do Passinho - O Filme (2012).

Logo após a abertura, o telespectador é convidado a conhecer a história do passinho. Quem conta são os próprios jovens dançarinos e inventores da moda nos morros cariocas. Inicialmente, temos o depoimento de Gambá, apelido de Gualter, que ficou conhecido como o Rei do Passinho. Durante 17 segundos, sua voz em *off*⁴ é acompanhada por imagens de batalhas e duelos, competições nas quais os rapazes se desafiam e se enfrentam dançando. “Nós das comunidades do Rio de Janeiro encontramos um jeito de fazer uma cultura nossa”, relata o passista. Quando Gambá aparece no vídeo, está caminhando pelas ruas de uma

³ Desaparecimento gradual da imagem, por escurecimento da tela (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 296).

⁴ Diz-se de voz cujo emissor não está visível na cena apresentada (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 520).



Aline Maia

comunidade, como quem conversa com um colega ao lado: a câmera, o olhar do cineasta e, neste momento, também do espectador.

O enquadramento permite ver a simplicidade do lugar, das casas, do cotidiano. Enquanto Gambá se apresenta, explicando a origem de seu apelido, também temos apresentado o lugar de onde fala este jovem. A câmera acompanha o dançarino. Em seguida, temos seis segundos de imagens da comunidade, o ruído dos veículos que passam, o táxi parado no ponto, a criança com uniforme escolar atravessando a rua, outras brincando na praça. E é da praça que Brayan, também dançarino de passinho, inicia sua narrativa. Ele fala sobre o ritmo e também sobre sua iniciação no estilo que virou “febre” nas comunidades do Rio. E assim é produzida a narrativa documental: uma justaposição de falas e imagens de vários jovens-narradores: Cebolinha, Bolinho, Macumbinha e Camarão Preto são alguns dos personagens que descrevem o movimento e, ao contarem sobre a dança, falam de si, revelam seus sonhos, evidenciam sua realidade.

As locações são majoritariamente dentro das comunidades – no lugar que seria próprio destes jovens, onde o passinho nasceu. As falas foram captadas na praça, nas ruas das favelas, nos bastidores dos bailes, no salão de cabeleireiro, no quarto de um dos dançarinos, na sala da casa de outro, na *lan house*. São apenas oito as tomadas nas quais temos o depoimento de meninos com, ao fundo, imagens da cidade do Rio para além das fronteiras das comunidades. Nestes registros, que são rápidos, podemos ver prédios e, em alguns, o mar. O que temos em cada enquadramento é o recorte que mostra os limites onde estes jovens têm voz e visibilidade. O documentário concentrou-se no mundo destes jovens. Deixou a cidade carioca invisível para assim voltar os holofotes para os sujeitos da periferia. Conferiu-lhes a posição de narradores de seu próprio mundo, de seu movimento que é corporal e também cultural, em busca de uma mudança social.

É interessante observar que a câmera parada, focando um jovem enquanto fala, é alternada, em alguns momentos, com a lente que se desloca, em um simples e curto movimento lateral. Este “deslize” do olhar do cineasta para a direita ou para a esquerda permite ao espectador reforçar as características do lugar de onde falam estes jovens: precário, estreito, com piso irregular e um emaranhado de fios no ar, de paredes cinzas, concreto e tijolos à mostra nas casas sem acabamento, vulnerável. Um lugar onde não figura o azul do mar, nem o Cristo de braços abertos, nem as vivas cores da cidade maravilhosa dos cartões



Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações postais. Mas é também neste cenário que surgem o imprevisto e a criatividade daquela juventude recorrentemente associada à violência e ao banditismo. A linguagem e a edição seguidas no documentário reforçam a autonomia (e necessidade) dos sujeitos em transformar qualquer lugar em palco para suas batalhas: simbólicas, culturais, sociais.

Chama nossa atenção que as duas únicas meninas entrevistadas no longa-metragem, Leandra Perfects e Lellêzinha, falam a partir de uma mesma locação. Enquanto os meninos estão em diferentes pontos dentro das comunidades, elas estão em um espaço fixo: uma praça pública. É interessante porque esta situação reforça o que os próprios jovens narradores contam sobre o passinho: um universo que ainda congrega poucas mulheres. São os meninos que reinam nos bailes. Lellêzinha é a única dançarina a dar seu depoimento. Fala de si, das batalhas e mostra alguns passos ao som do funk de um celular, tendo como palco a grama e a terra do chão da praça.

Leandra apresenta-se no documentário como a voz da especialista: no filme ela não dança, mas analisa, opina, faz considerações sobre o passinho e seus dançarinos, explica particularidades do movimento. Está sentada em uma mesa de xadrez como quem analisa o jogo e, enquanto fala, percebemos preencher o segundo plano o morro e seus amontoados de casas, deixando claro que a praça está em uma região mais plana e central do bairro. Leandra é uma das três pessoas que recebem qualificação extra nos créditos. Enquanto os dançarinos são identificados apenas pelo nome ou apelido, Leandra, Rafael Nike e Júlio Ludemir ganham complemento: ela, como moderadora da Comunidade do Passinho na rede social *Orkut* à época; eles, como idealizadores das Batalhas.

Quando Júlio e Rafael aparecem em cena, temos uma diferenciação evidente quanto à posição que ocupam em relação aos demais jovens narradores do documentário. Ambos estão em um cômodo com uma estante cheia de livros e CD’s ao fundo. Um ambiente de paredes claras, com artigos e objetos de decoração que ajudam a marcar uma diferença em relação ao lugar de onde falam os jovens das favelas, uma imagem que certamente recorre a negociações estereotípicas. Júlio e Rafael criaram as batalhas, realizadas pela primeira vez em 2011 e que motivaram a realização do documentário. Não por acaso, o longa-metragem conta com registros das competições no Borel, no Andaraí, no Salgueiro e da final na Tijuca. Antes das tomadas das batalhas povoarem a tela, temos sempre um passeio aéreo da câmera pela



Aline Maia

comunidade, apresentando o território da batalha. Cenas que permitem ver casas populares incrustadas nos morros, enquanto pairam bem abaixo e ao fundo os prédios luxuosos do asfalto.

Ganha a tela uma sucessão de imagens das batalhas, deixando vaziar apenas o áudio das competições, seja dos momentos onde são explicadas as regras do jogo, seja da música enquanto os jovens duelam na pista, seja do som ambiente das torcidas e de murmúrios entre os jurados. Os registros documentais acompanhados pelo espectador não têm, necessariamente, a preocupação de produções fílmicas comerciais. Em alguns momentos, a luz é precária, a imagem é escura, uma parede suja ou pichada se destaca no centro da tela. Em meio às performances juvenis, cujos corpos deslizam, saltam, são arrastados e erguidos com facilidade, a câmera registra crianças descalças brincando de bola, ou um cachorro que descansa no cenário da dança, ignorando a movimentação ao redor. Os dançarinos são enquadrados de frente, como se a câmera fosse também um jurado.

A própria narrativa fílmica permite compreender o momento em que estes jovens começam a sair dos enquadramentos da periferia para ganhar visibilidade para além das favelas. As competições, inicialmente realizadas de maneira improvisada, no meio da rua, com uma caixa de som ligada e o povo em volta, evoluem e passam a ter como cenário a quadra de piso liso e arquibancada. A quadra ainda está dentro da comunidade. Mas, ali estão, também, equipes de programas de TV e o patrocínio de grandes empresas.

“Meu sonho é ser reconhecido. Reconhecido, mas não só pelo mundo funk. Reconhecido lá fora”. A confissão de um dos dançarinos dita o tom do encerramento do documentário. Do alto do morro avistamos os prédios de áreas nobres, a Baía de Guanabara, a praia, o aeroporto. Preenche a tela o contraste morro e asfalto, o precário e o estruturado. O improvisado das casas amontoadas em primeiro plano e, ao fundo, a cidade maravilhosa urbanizada. É o único momento em que explicitamente temos uma ampla e clara vista do Rio de Janeiro a partir da favela. Sobre o espaço físico, os caracteres indicam o espaço temporal: 28/08/2012.

O som ambiente é rompido por falas e brincadeiras dos jovens. A composição cênica logo nos permite identificar que eles estão na área de embarque internacional de um aeroporto. A câmera mostra a “farra” enquanto as falas reforçam a novidade daquele momento: “O passinho trouxe várias oportunidades”; “A gente ‘tá’ em uma luta e uma batalha



Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações mesmo”; “Vai parar no mundo todo, vai se espalhar”; “Quem define nosso limite é a gente”. A esta afirmação, sucede-se uma cena cujo enquadramento foca as pernas e os pés dos meninos, já de costas, caminhando, simulando o efeito *slow motion*⁵ e empurrando os carrinhos de bagagem. Dando passos, passinho a passinho, traçando novos caminhos, buscando rotas alternativas àquelas as quais estariam fadados. O grupo balança as passagens para Londres, se abraça, confraterniza, posa para fotos, brinca ansioso pela apresentação na abertura dos jogos paraolímpicos. Acena e encena como se despedissem de uma grande multidão. Seguem para o embarque. Após o *fade-out*, segue-se um clipe de encerramento, novamente ao som da música de Vinimax e Phabyo DJ.

À parte as cenas no aeroporto, os jovens protagonistas do filme só são filmados fora de suas comunidades durante um ato em homenagem à memória de Gambá, assassinado na saída de um baile no Réveillon de 2012, quando o documentário ainda era finalizado. É somente neste momento que os jovens “saem” do morro e vão para a praia, para o Arpoador. Na nobre zona sul carioca, entre Ipanema e Copacabana, eles lamentam a morte do Rei do Passinho, choram, rezam e dançam em memória ao amigo, que chegou a ser enterrado como indigente.

4 Estamos sobre “A Ponte”

Cenas noturnas, de pontos e ônibus cheios, silhuetas de quem embarca no coletivo, pessoas se arriscando nas portas ainda abertas dos veículos que dão partida. Como na abertura do filme sobre o passinho, *A Ponte* (2008) coloca em destaque as luzes em meio à escuridão. Faróis e letreiros luminosos preenchem a tela acompanhados pelo som ambiente de trânsito e um burburinho de vozes. Um ônibus passa e deixa como rastro o nome do documentário: *A Ponte*, em letras brancas, sobre as imagens que se aceleram passando da noite ao amanhecer. Entra, então, uma trilha de cordas, nostálgica. Na metade inferior da tela reconhecemos a periferia na zona sul de São Paulo, enquanto na parte superior figura o céu azul tomado por nuvens brancas. Logo na sequência, a voz *em off* de uma mulher começa a contar: “Uma menina, de 10, 11 anos, estava se prostituindo no Parque Santo Antônio. Quanto é que ‘ce’

⁵ Câmera lenta (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 686).



Aline Maia

ganha? ‘Dez real, por transa!’ Ah, tá. Quanto fica com você? ‘Cinco Real.’ Hum. Ela virou pra mim e falou assim: ‘Por que, Tia Dag? Cê nunca pensou em ser puta, não?’”

Acompanhando o relato inicial, a câmera passeia por um emaranhado de casas maltrapilhas, descortinando um lugar sem infraestrutura, revelando a imensidão que pode alcançar a desigualdade social do outro lado da ponte sobre o Rio Pinheiros. Do geral, a câmera parte para situações particulares, detalhes que ajudam o espectador a conhecer o lugar de onde fala a voz em *off*: a pipa presa na rede elétrica, as roupas estendidas no precário varal de uma laje, o close no par de meias brancas encardidas. A câmera revela, então, a mulher que fala. É a educadora Dagmar Garroux, conhecida como Tia Dag, que continua seu relato: olha, se eu pensasse em ser puta, eu ia ser puta em Brasília, e não aqui. ‘Como assim puta em Brasília?’ Três mil reais por transa. Em dois anos você tem um senhor apartamento. Você escolhe e, se resolver, casa com um conde italiano e tá resolvida a vida. Se é isso que cê qué, tá? Agora, no Parque Santo Antônio, não dou quatro anos e você tá morta por doenças, por apanhar, por ter filhos, tá? Mas, cada um escolhe o que quer. Pronto. Eu olhei para cima e falei: Ah, patrão, cê me perdoa. Tem que ser muito rápido, muito esperto. Eu não posso ter um discurso de moral. Dali a três dias ela me procurou. ‘Tia Dag, ah, quero ser puta em Brasília’. Eu falei: Opa! Para de dar, primeira coisa. Vamos estudar! E hoje ela é dentista”. A interlocutora sorri. A câmera parte, então, para um novo passeio por São Paulo. Atravessa a ponte e mostra, em uma panorâmica aérea, a cidade urbanizada, tomada por prédios, confrontando com cenas da periferia, onde gritam as ausências. São 50 segundos de imagens que fazem o trajeto do centro à periferia. O caminho de arranha céus e viadutos leva à concentração de casebres sem acabamento. Na água do rio, contrastam os reflexos dos prédios de um lado e do nada de outro. A batida do *hip hop*, sem letra, acompanha o trajeto da câmera, que terá fim com o corte para a imagem novamente da educadora. “Essa ponte do Rio Pinheiros virou um muro de Berlim, gente. Pra mim é isso. Agora, o meu jovem não pode atravessar, porque tá cada vez mais rotulado como bandido”. Encadeado ao depoimento de Dagmar, é apresentado outro importante interlocutor do média-metragem: Mano Brown. “É mais louco que o muro, né?! O muro de Berlim dividia a Alemanha oriental da ocidental. E o Rio Pinheiros divide o pobre do rico”.

Os relatos de Dagmar compõem considerável parte do documentário. Fundadora da Casa do Zezinho, ela conta a história da instituição. Ao falar sobre a trajetória da entidade e



Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações seus assistidos, também evidencia como é a vida nesta área pobre da cidade paulistana: os conflitos, as misérias e o caminho alternativo que pode ser buscado via educação, na opinião da educadora. Além de Tia Dag e do rapper Mano Brown, também constroem a narrativa do documentário o escritor Ferréz e o Secretário de Desenvolvimento Social de São Paulo à época, Floriano Pesaro. Há ainda outras falas – como a de um padre, de um sociólogo, de outros educadores e de um empresário –, mas são estas quatro vozes que delimitam a história contada.

A gravação com Dagmar foi feita na periferia. Ora a educadora está na ONG; ora está perto de uma janela, onde ao fundo é possível ver um recorte da periferia, como em um quadro; ora está caminhando pelas ruas da favela. Mano gravou enquanto dirigia, à noite. Assim, está sempre de lado, conversando com a câmera como quem fala com o carona no banco do carro. Dirige o veículo e se dirige ao olhar do cinegrafista, que neste momento é também o olhar do espectador, mesmo recurso utilizado na gravação com o jovem Gambá, na Batalha do Passinho (2012). Mas, Brown passa por ruas que não podem ser precisamente identificadas porque é noite e fora do veículo está muito escuro. Ele fala na escuridão sobre a escuridão de muitos destinos na periferia. Os depoimentos do escritor Ferréz foram colhidos também nas ruas da favela, ao lado de Dagmar.

Mas é a fala de Floriano Pesaro que contorna as diferenças e a separação em A Ponte (2008). O então Secretário está sentado próximo a uma janela, de cuja sacada é possível ver uma área central de São Paulo. Ele não fala da periferia, na periferia. Ele fala sobre a periferia a partir do centro paulistano. A própria locação da gravação de sua entrevista nos revela a demarcação de limites, a controvérsia de perspectiva e de olhar de quem está dentro e de quem está fora. Contudo, é exatamente a ausência da favela no enquadramento da entrevista do secretário que torna a periferia e as desigualdades que a compõem ainda mais visíveis. Alguns trechos do depoimento do Secretário são cobertos por imagens da região sobre a qual ele fala, assim como ocorre durante as demais entrevistas: enquanto os personagens narram as histórias daquela pobre zona sul, são utilizadas imagens atuais, de arquivos e de acervos fotográficos como ilustração.



Aline Maia

Aos dez minutos do documentário, vislumbramos a utilização do recurso do locutor: fala alguém que não veremos. A voz explica a ação do PCC⁶ em São Paulo, em maio de 2006. A narração é acompanhada por imagens de violência, ônibus queimados, protestos nas ruas, bandidos e policiais fortemente armados em vias públicas. Os quadros de pobreza e de banditismo são suprimidos quando o filme retoma, especificamente, o trabalho realizado na Casa do Zezinho. É quando temos a miséria amenizada no vídeo por cenas de crianças e adolescentes em atividades esportivas, artísticas e culturais, sorrindo, confraternizando.

A produção nos mostra ainda o depoimento de Zezinhos e Zezinhas (denominação dada a quem é assistido/assistida pela Casa), mas é encerrada com a fala de um empresário - apoiador da ONG retratada no documentário -, ressaltando a importância de pessoas como ele incentivarem trabalhos sociais como o realizado na Casa do Zezinho. Junto à sua fala, a tela é dividida ao meio e permite ver, em uma das metades, imagens da periferia, acompanhadas pela mesma trilha de cordas nostálgica que iniciou o documentário.

5 Intersecções filmicas possíveis: um Passinho rumo à Ponte?

O documentário, segundo Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa, é baseado em situações verídicas, aspectos da vida humana. “É o mais antigo gênero cinematográfico e não se limita simplesmente ao registro dos fatos, ambientes ou situações que lhes servem de tema; pode também comentar, opinar, propor interpretações sociológicas, psicológicas, políticas, etc.” (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 239). Tanto em *A Ponte* (2008) como em *A Batalha do Passinho - O Filme* (2012), temos em cena a proposta de registro de realidades vividas na periferia. Uma em São Paulo, outra no Rio de Janeiro, ambas guardando em comum a possibilidade de uma terceira via, seja pela educação, seja por uma manifestação artística, como a dança.

Analisando os documentários corpo a corpo, procuramos intimidade com os mesmos, buscamos observar os sentidos flutuantes e desconfiar de significações abrangentes, conforme sugere Jean-Claude Bernardet (2003). Assim, de imediato, logo notamos em *A Ponte* (2008) a

⁶ Primeiro Comando da Capital, organização criminosa que comanda rebeliões, assaltos, sequestros, assassinatos e o narcotráfico.



Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações preocupação em deixar claro, desde o início, de quem é a produção. Os créditos indicando realização e direção aparecem logo nas primeiras cenas, antes mesmo do nome do documentário. O que não ocorre em *A Batalha do Passinho - O Filme* (2012). Neste, os créditos de produção e direção surgem apenas no fim. Para nós, este detalhe sutil marca uma diferença que será pontuada ao longo de ambos os filmes: no documentário sobre o passinho, os jovens são, aparentemente, os protagonistas e narradores de toda a história. Não há locutor, não há intermediários visíveis. A narrativa é concentrada neles, com raras inserções de contribuições dos idealizadores das batalhas. Os dançarinos falam, dançam, aparecem. Já na produção paulistana, as falas dos jovens surgem como exemplos de vida, pequenas histórias a fim de ilustrar a história principal contada por Tia Dag e os outros interlocutores.

Há ainda a utilização de um locutor em determinado trecho de *A Ponte* (2008). “A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta” (BERNARDET, 2003, p. 16). Este narrador privilegiado não pode ser visto na imagem. Não simplesmente por falar em *off*. Isso ocorre com alguns entrevistados ao longo do documentário, também. Porém, o locutor “pertence a outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica” (BERNARDET, 2003, p. 16).

Percebemos um ponto tangencial nas abordagens de Leandra Perfects, no “Passinho” e de Tia Dag, na “Ponte”, no que diz respeito às múltiplas vozes que ressoam nos filmes. Ambas parecem falar como “especialistas” no assunto que tratam. Seus depoimentos revelam que estão inseridas na comunidade, fazem algo por ela, mas também conseguem interpretá-la como alguém de fora, com olhar analítico. Elas contam uma história, mas também a avaliam, fazem considerações e projeções sobre os jovens da periferia carioca e paulistana, respectivamente. São vozes de dentro e, por isso, gabaritadas para avaliar o que está dentro, abandonando estereótipos e preconceitos que uma voz de fora corre o risco de reproduzir. Inclusive, são elas que emitem uma instigante avaliação sobre as relações de poder nas favelas e a posição juvenil neste contexto. “Quando é que você tem autoridade? Quando você tem ou um saber, ou poder”, ensina Dagmar, dialogando com Leandra, que enfatiza: “No morro, quem tem poder é traficante ou dançarino de passinho”.



Aline Maia

Na ponta oposta a Leandra e Tia Dag, estão Júlio Ludemir e Rafael Nike, idealizadores das batalhas do passinho, e Floriano Pesaro, Secretário à época de gravação de *A Ponte* (2008). Eles são vozes externas, mas precisam ter o olhar para dentro das comunidades. Falam de fora sobre o que está dentro. A própria locação de suas entrevistas deixa claro que eles não pertencem à favela. Eles não estão na comunidade, como Leandra e Dagmar. Mas precisam se inserir, seja por um desejo próprio, como os realizadores das competições de dança, seja por uma intimação imputada por um cargo político, como ocorre com o secretário. A esta observação somos levados a refletir sobre como são tratados os entrevistados para que o sistema particular / geral funcione. Conforme Bernardet (2003), podemos identificar três etapas:

Primeiro temos uma pessoa: é com ela que o documentarista vai se encontrar inicialmente. Dependendo do que essa pessoa tem a dizer, da sua expressividade, da sua disponibilidade, ele se resolverá a filmá-la, ou não. [...] A segunda fase é a do ator natural: a pessoa que o cineasta escolheu e que se dispôs a ser filmada e entrevistada age em função da filmagem. Vai repetir o que foi mais ou menos combinado na fase anterior e início desta, vai aceitar certas condições que o cineasta e sua equipe estabeleceram para a filmagem: onde sentar, refazer a cena se necessário, etc., Agora, a pessoa representa a si mesma em função da filmagem, faz o papel de si mesma. [...] A terceira fase diz respeito à montagem e finalização do filme. O material assim obtido é coordenado em função das necessidades expressivas e das ideias do filme (BERNARDET, 2003, p. 22-23).

A este tópico consideramos, ainda, conforme Arlindo Machado (2007), que “toda a paisagem do filme se organiza em função do seu lugar”, lugar este que é tratado como “o elemento que costura e dá uma forma orgânica a essa sucessão de estilhaços a que chamamos planos. Esse lugar pode ser privilegiado, divino, dotado de ubiquidade” (MACHADO, 2007, p. 103). Sob essa perspectiva, vislumbramos na “Ponte” uma alternância significativa de imagens centro x periferia. O contraste social foi levado a cabo para o documentário, que parece tentar evidenciar, sem deixar dúvidas, a discrepância, a acentuada desigualdade social explícita na dramaticidade visual do percurso aéreo que várias vezes a câmera faz entre a região central e a zona sul paulistana. Imagens e sonoras põem em relevo a delimitação de fronteiras estéticas na narrativa fílmica, como ilustra um dos depoimentos do Secretário: as pessoas saem do Grajaú que é um dos territórios mais pobres, mais miseráveis da cidade de São Paulo, e em 20 minutos estão na [Avenida Engenheiro Luis Carlos] Berrini, estão na Faria Lima. O contraste social de consumo, de equipamentos, de roupas, de tudo o que você



Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações pode imaginar, é algo que não tem outra forma de dizer se não provocante de uma violência insuportável.

No “Passinho”, as imagens estão muito mais concentradas dentro da favela. Temos em destaque as comunidades e suas ruas, os dançarinos e seus deslocamentos dentro do próprio bairro. O contraste morro x asfalto só aparece claramente em poucos enquadramentos, como durante a entrevista de um adolescente, ou quando um grupo de jovens vai para o Aeroporto e, neste momento, a narrativa precisa pontuar a saída da favela para o mundo. A concentração de imagens dentro das comunidades pode ser compreendida como ênfase na trajetória do próprio movimento do passinho: uma manifestação artística interna, nascida e ampliada nas periferias.

Refletindo sobre os olhares múltiplos presentes nas duas produções, chama nossa atenção um tipo de enquadramento que se repetiu em ambos os documentários: a câmera que acompanha o entrevistado ao seu lado. Enquanto o interlocutor realiza uma ação, como caminhar ou dirigir por uma rua, também conversa com a lente do cineasta. Gambá, no “Passinho”, e Mano Brown, na “Ponte”, são interpelados desta maneira. Ali, está presente, também, o espectador, ainda que seu olhar seja necessariamente mediado pelo enquadramento da câmera e sua presença se faça em transparência, pois em materialidade está excluída do quadro. O espectador se faz presente em cena porque é “em função de seu lugar que as personagens entram e saem do campo. Todo o material perceptivo vem se depositar no espectador, como se ele fosse uma segunda tela, e é aí, na tela do eu excluído, que a sequência vai se compor e ganhar sentido” (MACHADO, 2007, p. 102-103).

As duas produções intersectam-se também no campo simbólico de elaboração e emissão de imagens e discursos que buscam sedimentar outras vias possíveis de vida dentro da periferia, seja por manifestações artísticas, seja pela educação, seja pelo passinho, seja pelo hip hop. O deslocamento real e significativo de jovens na “Batalha” (mostrados rumo a Londres nas cenas finais do documentário) e o depoimento⁷ de um rapaz que “venceu na vida” na “Ponte” são exemplos deste encontro de sentidos explorados em ambos os filmes. A

⁷ Trecho do depoimento: “Me formei em educação física, ‘tô’ trabalhando em uma academia bem legal, comecei minha pós, agora, em fisiologia do exercício, ‘tô’ meio que encaminhado, né? Não é porque é pobre que não consegue nada, não pode sonhar, não pode pensar lá na frente. Mas, ao contrário, porque a gente é pobre a gente tem que ter uma outra visão e passar isso para outro: você vai conseguir, você tem condições!”



Aline Maia

criatividade é outro fator que perpassa imagens e discursos nas duas obras. No “Passinho”, ela é expressa pela dança. Na “Ponte”, por uma ação, pela educação. “*Ter criatividade de sobreviver no dia a dia faz você mais forte. Faz você mais inteligente, mais ligeiro, mais rápido*”, diz o rapper Mano Brown.

6 Considerações finais

Uma crítica comum a muitos documentários é o fato de o documentarista manter-se em um pedestal, impossibilitando a real evidência do outro (BERNARDET, 2003). No entanto, percebemos que as duas produções analisadas (cada uma ao seu modo) permitem que os sujeitos da periferia emirjam. Esta possibilidade é ainda mais evidente em *A Batalha do Passinho – O Filme* (2012), já que em momento algum o longa-metragem utiliza o recurso do locutor (que chega a ser empregado uma vez em *A Ponte* (2008), como citamos), deixando as falas partirem dos jovens personagens, que aqui optamos por chamar de jovens narradores. Mesmo que em cena esteja presente o cineasta - pois é ele que, em última instância, seleciona e ordena os planos, determina a duração das cenas, decide a faixa sonora, etc. -, o fato de os próprios jovens contarem a própria história legitima seu lugar de fala, tornando este, acreditamos, um mecanismo de definição da visibilidade deste jovem da periferia na tela.

Percebemos que, em ambas as produções, os documentaristas tentam deixar o filme à disposição de seus interlocutores, como concluiu Bernardet (2003) na análise de *Tarumã*, em *Cineastas e Imagens do Povo*. Assim, as obras por nós analisadas não veiculariam a mensagem do cineasta. Este tentaria fazer com que seus personagens se apoderassem do filme para torná-lo seu próprio veículo de expressão. Mesmo sendo o olhar do autor sobre uma realidade, acreditamos que os dois documentários conseguiram apagar o documentarista “em favor da voz do outro de classe, que se torna sujeito do filme” (BERNARDET, 2003, p. 127).

Identificamos, ainda, em comum, entre ambas as obras, o caráter de discurso descrito por Bernardet (2003). Pois, os dois documentários funcionam como “um conjunto de células significantes que se sucedem ou são simultâneas (imagem-som, sons mixados), escolhidas dentro de um universo temático” (BERNARDET, 2003, p. 89), o universo da periferia e seus sujeitos, suas relações, conflitos e busca por caminhos alternativos tanto no campo real – em



Olhares sobre a periferia: um ‘passinho’ sobre “A ponte” na “Batalha” por desarticulação de discriminações contraposição a um fardo de exclusão social - como no simbólico - em uma fuga a estereótipos que primam apenas por “revelar padrões opressivos de preconceito e [...] enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos de suas vítimas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 289).

As estratégias utilizadas pelos cineastas para permitir que os personagens contassem suas histórias, bem como as músicas que pontuam as narrativas e os enquadramentos selecionados, apreendem e exercem a experiência vivida pelos sujeitos da periferia de Rio e São Paulo, emoldurando configurações estéticas que traçam interessantes interlocuções, como buscamos demonstrar neste artigo. As expressões audiovisuais permitem ao espectador seguir um caminho potencial de desarticulação de discriminações, mesmo sendo necessário, em alguns momentos, evidenciar na tela o horizonte social tão marcado pela diferença e imputações do mundo rico x pobre.

Alertados por Bernardet (2003), temos ciência de que o exame dos filmes é praticamente sem fim. “Até mesmo quando a análise se restringe a uns poucos aspectos do filme, é sempre possível acrescentar mais alguma coisa, há sempre elementos, detalhes, que podem ser vinculados à análise” (BERNARDET, 2003, p. 207). Por isso mesmo, destacamos que elegemos determinados elementos para nossa avaliação corpo a corpo, o que não significa que estão esgotadas as possibilidades de estabelecer outras relações e vislumbrar interlocuções entre as obras. Tanto a “Batalha” como a “Ponte” nos direcionam para a discussão sobre produções que tratam da favela e de seus moradores, das relações estabelecidas neste lugar.

Mesmo escancarando as mazelas da periferia, como muito o fez “A Ponte”, acreditamos que as duas obras conseguiram driblar uma visualidade perversa meramente reprodutora de estereótipos em favor da transformação de um outro da periferia em “fonte de um discurso, centro do mundo ou centro de um mundo” (BERNARDET, 2003, p. 213). Afinal, a articulação social de diferenças é sempre uma negociação complexa, em andamento. Por isso torna-se justificada a necessidade de pensarmos esses espaços de interrelação e interlocução, onde se localiza todo o fardo das representações culturais influenciadas pelo processo de dominação econômica e política.



Aline Maia

Referências

BATALHA do Passinho, A – O Filme. Direção: Emílio Domingos. Rio de Janeiro: Osmose Filmes, 2012. 1 DVD. (75 min.).

BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. 2ª Edição. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

DOMINGOS, Emílio. **Desarticulando discriminações: o ‘passinho’ do Brasil para o mundo**. Portal ACESSA.com, 2014. Disponível em:

<<http://www.acesa.com/direitoshumanos/arquivo/cidadania/2014/07/07-desarticulando-discriminacoes-o-passinho-do-brasil-para-o-mundo/>>. Acesso em: 8 jul. 2014.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.196-215.

_____. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia do espetáculo. **Novos Estudos**, 2007. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/nec/n78/11.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2012.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

NOVAES, Regina. Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGÊNIO, Fernanda (orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 105-120.

OLIVEIRA, Roberto T.; WAINER João. **A Ponte**. São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rs0mbQBddag>>. Acesso em: 02 jan. de 2015.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Artigo recebido em março de 2015 e
aprovado em março de 2015.