

***Rocinha 77 vs Vida Nova sem Favela:***  
*Uma leitura axiográfica dos “documentários de favela”*

Simplício Neto<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Simplício Neto é documentarista, roteirista e pesquisador de cinema. Diretor de "Coruja" (2001), "Onde a Coruja Dorme" (2012) e "Carioca era um Rio" (2013). É pesquisador e roteirista de programas de TV educativos, culturais e jornalísticos desde 1998, sendo hoje roteirista da TV Brasil. Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ, Doutor em Comunicação Social pela UFF, foi Professor Substituto em seu departamento de Cinema e Vídeo. Já ministrou oficinas de documentário para festivais e instituições diversas. Redator e co-curador de 2003 a 2011 do site de exibição de curtas-metragens brasileiros "Porta Curtas Petrobras". Organizador e Editor dos Livros-Catálogos das Mostras de Cinema do CCBB: "Os Múltiplos Lugares de Roberto Farias", em 2012 e "Cineastas e Imagens do Povo", em 2010, da qual foi também Curador.*

***e-mail: [simpla@gmail.com](mailto:simpla@gmail.com)***

## Resumo

Trata-se uma leitura axiográfica de dois documentários brasileiros de diferentes épocas, estilos e modos de produção. A Axiografia é uma disciplina proposta pelo teórico americano Bill Nichols, é uma comparação entre as escolhas estéticas, tais como o enquadramento, ou a narração, e suas implicações éticas. Analisaremos *Vida Nova na Favela* (1971), produção da Agência Nacional, escolhido como exemplo do filme institucional, associado a uma vertente clássica do documentário e um exemplo da ideologia "remocionista" em relação à favela, orientada à direita do espectro político de seu tempo. Em contraponto, teremos *Rocinha 77* (1977) de Sérgio Péo, exemplo de uma estética mais experimental, produção independente que assume uma ideologia totalmente contrária a remoção das favelas, orientada à esquerda, a favor da valorização estética urbanístico arquitetônica da favela. A questão principal é: que sistemas axiográficos estão contidos nesses dois filmes e como eles se contrapõem?

Palavras-chave: documentário; favela; axiografia; ética.

## Abstract

This is a close reading of two Brazilian documentary films from the seventies; a work based on Axiographics. For the American author Bill Nichols, "Axiographics is an attempt to explore the implantation of values in the configuration of space, in the constitution of a gaze, and in the relation of observer to observed". Here, we will analyze *Vida Nova na Favela* (1971), a production of the National Agency, the company responsible for the institutional and propaganda films during the Brazilian Military Dictatorship. It is a film that can be associated with a classic style of documentary and it is an example of the so-called "remocionista" ideology, which tends to a right-wing thinking in Brazil. By contrast, we will analyze *Rocinha 77* (1977) of the carioca auteur Sergio Peo. It is an example of a more experimental aesthetics, of an independent production that carries out a completely opposite ideology about the removal of slums. A film that shows a left-wing oriented thinking, which celebrates the aesthetic enhancement represented by the architectural achievements of the Rio de Janeiro "favelas". The main question is: which underlying axiographical systems are there within these two films and how they oppose each other?

Keywords: documentary; *favela*; axiographics; ethics.

Propomos com esse trabalho uma análise de dois documentários - que têm a favela como tema - na esperança tanto de contribuir para a historiografia do documentário brasileiro quanto de chamar a atenção para o fato de que nossas discussões a respeito estão inseridas num debate maior, o debate sobre o Realismo. Com relação a este debate, precisamos aqui atentar a duas grandes linhas, duas vozes que se sobressaem. Primeiro uma que nos fala da atitude moral do realismo estético – a relação com ativismo social, a influência do pensamento marxista, seu aspecto de crítica social, sua vontade propalada de mudança social, vontade de chocar valores conservadores. Esta postura que denominamos de *atitude moral do realismo*, avança pelo século XX, e perpassa outros campos artísticos, como a literatura, e depois o cinema. O neo-realismo italiano, por exemplo, foi um movimento de forte impacto. Na América Latina, em especial, a influência dos postulados técnicos e estéticos do neo-realismo levaria a sua adoção sistemática no Brasil e na Argentina, onde o cineasta Fernando Birri chegou a dizer que tal adoção não se tratava apenas “de repetir, de copiar” uma “acertada experiência italiana”. Mas sim de assumir uma universal “atitude neo-realista” que, para ele, mais “que um estilo cinematográfico, é uma *atitude moral*” (BIRRI Apud AVELLAR, 1995).

No século XX, graças a artistas e pensadores ligados ao modernismo, surge uma crítica ao realismo estético. Na mesma medida em que este se institucionaliza, graças ao sucesso do romance social, escrito ao estilo de Balzac, Flaubert e Dickens; e à subsequente absorção de seus códigos e convenções pelo cinema clássico narrativo. Nasce a ideia de que obras feitas com maior pretensão mimética, na verdade, guardam uma *atitude sensorial*. Elas vendem o prazer do ilusionismo, essa capacidade de nos convencer de que estamos diante da realidade como ela é. Realidade que é, na verdade, fragmentada, infinita, múltipla, impossível de se registrar em sua totalidade. Uma exigência ética de compromisso maior com a verdade, condenaria o realismo tradicional, portanto.

Seguindo essa linha, críticas de cunho mais psicanalítico vão vigorar na teoria cinematográfica, a partir dos anos 60, nos textos de um Christian Metz. Estes nos falam de um voyeurismo do espectador, que se deleita e se aliena com a capacidade mimética própria do cinema (METZ, 1972). Essa *atitude sensorial*

portanto desautorizaria, em parte, a *atitude moral* realista. Ainda mais nos casos em que podemos perceber que o prazer visual, inerente a narrativa cinematográfica, implica numa identificação do espectador com convenções de representação associáveis a preconceitos de gênero. Que permitem ao público investimentos afetivos e psicológicos de cunho sádico e dominador. Essa tese impactante foi proposta por Laura Mulvey nos anos 70, com seu texto *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. Obra que colocou praticamente todo cinéfilo no lugar de um *voyeur* pervertido (MULVEY, 1983). Paula Rabinowitz, teórica feminista na linha de Mulvey, mais recentemente tentará levar suas teorias para o domínio do cinema documentário (RABINOWITZ, 1994). No que encontrará a reprovação de teóricos consagrados da área, como Bill Nichols. Como veremos a seguir, alguns autores tentam colocar esse dilema ético do realismo cinematográfico em outras bases.

### **O documentário e seu índice de realidade**

Philippe Dubois fala dessa contradição, entre o sensorial e o moral, como a “angustia do ilusionismo”. Em relação a imagem fotográfica e cinematográfica essa angustia gerou três tipos de discursos: Ou se assume que as imagens captadas mecanicamente são um “espelho do real” - e se cria um “discurso da mimese”, que acredita na capacidade do discurso realista ser análogo à realidade -, ou se acusa tais imagens de serem um “transformação do real”. Proferindo assim um “discurso da desconstrução”, que vê tudo como pura impressão, simples efeito de codificação. Ou vamos ao meio termo. Podemos, sim, identificar um “traço de um real”. Este é o “discurso do índice”. A imagem guarda detalhes indicativos da presença de quem a registrou e do que foi registrado, por maiores que sejam as transformações nesse processo. É aí que entra uma possível análise da relação entre ética e estética no documentário, do choque eventual entre sua atitude moral e sua atitude sensorial. (DUBOIS, 2004).

Para Bill Nichols, apesar da *convencionalidade* de toda a representação realista, e mesmo de sua *sensorialidade*; no documentário, sim, existe esse índice do real. Posto que existe um referente básico, o mundo histórico. Essa lógica

indiciária permite, e garante, a análise ética do documentário. Assim descartando a possibilidade de *desconstrução* deste gênero, pelas teorias anti-ilusionistas aplicáveis à ficção. Ou seja, a princípio Nichols julga tal questão pertinente, porém marginal, em relação ao documentário. Porque, para ele:

No filme de ficção, o realismo se alinha com uma escopofilia, um prazer em olhar que frequentemente estabelece uma posição masculina para o espectador. Onde o prazer de ver personagens masculinos vem do reconhecimento e identificação com um potencial ego-ideal e o prazer de ver personagens femininas vem da ativação de desejos sexuais, voyeuristas ou fetichistas. O realismo histórico ou documental pode muito bem conservar algumas destas características, mas elas são raramente tão dominantes como na ficção, onde uma maior atenção à subjetividade coloca em um primeiro plano relações libidinosas e centradas no ego. O realismo provavelmente reafirma – além da identificação, do voyeurismo e do fetichismo – uma modalidade ilusionista de recepção na qual o estilo vivifica a textura física e a complexidade social do próprio mundo (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

Ao contrário de Rabinowitz, que junta *escopofilia*, prazer de ver e *epistemofilia*, prazer de conhecer, em um mesmo processo de representação, para Nichols a última sobrepuja a primeira, quando se trata da produção documentária. A diferença primordial entre as duas, seria a de que a *epistemofilia* indica uma forma de compromisso social. Este compromisso deriva da força retórica de uma argumentação acerca do mundo em que habitamos, que nos leva a enfrentarmos um tema, questão, situação, ou evento, com a marca do real. Ao prender nosso interesse, um documentário tem "um efeito menos incendiário sobre nossas fantasias eróticas e nosso sentido de identidade cultural". Tal compromisso social retoma a *atitude moral* realista num outro nível, que não o da ficção. Portanto, "a preocupação de Mulvey com a erotização do olhar, e a hierarquia de gêneros que a narrativa clássica impõe", inequivocamente, não se traduz "nos termos e condições da produção documentária" (NICHOLS, 1991, pp. 76-103). Prova disso é que "o discurso institucional do documentário não a apóia, a estrutura dos textos documentais não a recompensa, e as expectativas do público não giram em torno dela". Segundo Bill Nichols, "voyeurismo, fetichismo e narcisismo estão presentes,

mas raramente ocupam o lugar central que desfrutam na narrativa clássica” (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

A diferença a este respeito entre a ficção e o documentário é parecida com a diferença entre a erótica e a ética, uma diferença que segue marcando o movimento do ideológico através do estético. A dissecação feminista e psicanalítica da erótica hollywoodiana levada a cabo por Mulvey – o custo do prazer estético dentro da economia de tal sistema – podia ter seu paralelo em uma dissecação da ética do documentário – o custo da epistemofilia, ou ânsia de conhecimento, dentro da economia deste sistema (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

Assim, tal discussão inspira Nichols a propor uma espécie de subdisciplina da axiologia - o estudo dos valores éticos - a ser aplicada no cinema documental, a *Axiografia*. Uma leitura axiográfica é uma leitura dos valores presentes na configuração visual do espaço-tempo no filme, nas escolhas estéticas do cineasta. Conforme Nichols: “Existe um nexo indicativo entre a imagem e a ética que a produz. A imagem não só oferece provas em benefício de uma argumentação, mas também oferece um testemunho da política e da ética de seu realizador” (NICHOLS, 1991).

Para tornar essa leitura possível, ele sugere instrumentalizar conceitos de Vivian Sobchack sobre o espaço ético do documentário, presentes no texto *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*. Sobchack, neste ensaio, dissecou as posturas éticas do realizador, tais como podem ser percebidas pelo espectador. Posturas tomadas frente a eventuais situações, que contenham algum embaraço ético mais grave, cada uma delas consolidando um determinado tipo de olhar. No caso do texto aludido, a situação exemplo é a morte. Já que, para Sobchack, "diante do evento de uma morte não simulada", o "próprio ato de olhar", está "repleto de ética", sendo "ele próprio, o objeto de julgamento ético quando observado", em contrapartida (SOBCHACK, 2005, p. 144).

Numa breve exposição esquemática desses tipos de olhar<sup>2</sup>, teríamos primeiro o “acidental”, que ocorre quando, diante de qualquer acidente ou surpresa, o cineasta decide continuar filmando e, por fim, usa tal material na montagem, incorporando assim o acaso trágico, fora de seu controle. Por outro lado, quando o documentarista resolve registrar eventos que também aconteceram à sua revelia, mas que eram esperados, não acidentais, demonstrando que, apesar da previsibilidade, também estava fora de seu alcance mudar o curso das coisas, ele exerce um olhar “impotente”. Já um olhar “ameaçado” surge quando o filme mostra o próprio realizador correndo um risco pessoal, com o intuito de continuar a filmagem, o que é particularmente comum em documentários de guerra (SOBCHACK, 2005).

O olhar “interventivo”, para Sobchack, é justamente aquele presente no documentário que registra a intervenção do diretor, da equipe, nos fatos sociais. Aquele em que a câmera abandona a condição prévia de distância e registra uma interação do realizador com as pessoas e situações. No entanto, quando um filme registra apenas uma resposta subjetiva, uma reação apenas afetiva do diretor frente ao processo que retrata, ele está empenhado em um olhar “humanitário”. Tal olhar é compassivo, mas nenhuma intervenção pode ser vista, na prática. É o caso de filmes sobre pacientes terminais, por exemplo. Por fim, Vivian nos fala do olhar “profissional” que se instaura quando o cineasta se assume pautado por códigos de conduta profissional institucionalizados, que pregam o distanciamento e a objetividade, como no caso dos códigos de ética científica, ou nos preceitos de conduta jornalística previstos nos manuais de redação (SOBCHACK, 2005).

Agora falemos da subsequente leitura ética feita por Bill Nichols a respeito desses olhares detectados por Sobchack. Para o autor, uma “ética da curiosidade” justificaria, por baixo, o olhar “acidental”. Para não ser confundida com uma mera morbidez patológica ou mesmo um sadismo voyeurista pelo espectador mais crítico, tal ética pressupõe a curiosidade como necessária para a obtenção de conhecimento. Em contraparte, a legitimidade obtida pelo olhar “impotente” se dá por conta de uma “ética da simpatia”, ou da solidariedade. Esta independe da

---

<sup>2</sup> Ou gaze, no original em inglês

declarada incapacidade do realizador de agir. Já o que "legitima seguir filmando apesar do perigo" evidente registrado em um filme, no que Sobchack chama de olhar "ameaçado", é uma "ética da coragem", pois "uma prioridade superior à segurança pessoal autoriza ao câmera correr riscos". Quanto ao olhar "interventivo", seria "uma ética da responsabilidade", o que "legitima a continuidade da filmagem durante o processo de intervenção", na visão de Nichols (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

Para o autor, o olhar "humanitário", no fundo, "ênfatisa uma forma de nexos afetivo", e carrega a mesma "ética da responsabilidade" do olhar "interventivo". Porém, agora "canalizada primordialmente através da empatia, mais do que da intervenção". Dado que, tal intervenção é impossível, como também se dá no caso do olhar "impotente". Por fim, segundo Nichols, o olhar "profissional" de Sobchack se distancia tanto da empatia quando da impotência. É a ética da atuação disciplinada, da imparcialidade fundada na impessoalidade da lei, que "está supostamente a serviço de um fim superior", no caso, "o direito à informação do espectador", que "tem a aprovação da garantia constitucional da liberdade de imprensa" (NICHOLS, 1991, pp. 76-103).

Agora veremos como esses *sistemas axiográficos*, de olhares diferenciados e éticas correspondentes, podem ser instrumentalizados em nossa investigação. Para Nichols, o mais importante é notar quando uma tomada ou cena vai contra a essência de uma convenção preestabelecida pelo próprio filme. Ou contra a de outro filme em particular. Tal conflito delinea a postura ética dos realizadores em sua complexidade. Assim poderemos comparar nossos objetos entre si e tentar conformar o padrão ético do realizador, percebendo a diferenciação axiográfica eventual. Esta pode mesmo ocorrer internamente, dentro de um filme seu específico.

### **Axiografia de um documentário "de favela": *Vida Nova sem Favela*, 1971**



Propomos agora então uma rápida leitura *axiográfica* de dois documentários brasileiros de diferentes épocas, estilos e modos de realização. Vale lembrar que análise não é julgamento moral. A questão é: que sistemas axiográficos estão presentes e como se contrapõem? Existem diferenciadas unidades de enunciação fílmica, ao nível da configuração espacial, de enquadramento e movimento de câmera presentes nestes filmes. Unidades que podem configurar sistemas axiográficos contrastantes ou semelhantes.

Esses dois filmes escolhidos, portanto, têm a favela carioca como referente histórico e apresentam: 1) diferentes estilos e momentos do cinema brasileiro, especificamente o documental; 2) diferentes momentos históricos da própria favela carioca; 3) diferentes eixos axiográficos, olhares, dilemas éticos, diferentes graus de diálogo com a sensorialidade do realismo estético e 4) Ambos têm, como debate sócioeconômico de fundo, a questão da política de *remocionismo*.

Em *Vida Nova Sem Favela*, filme de 1971 produzido pela Agência Nacional, órgão oficial de propaganda do regime militar, vemos um choque entre o discurso de sobriedade, de realidade, presente na parte inicial do filme, e um final que se alinha ao discurso de cunho mais publicitário. A análise desta peça institucional quer contribuir para a história dos documentários oficiais estatais, no Brasil, e de seus discursos. Pudemos notar que a montagem e a narração de *Vida Nova Sem Favela* concentram toda a perspectiva do *remocionismo*, do pensamento considerado conservador, e elitista, a respeito das favelas. Um filme que, em resumo, faz um elogio e um levantamento rápido das ações da CHISAM. Trata-se da Coordenação da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio, criada em 1968 com o objetivo de ditar uma política única para as favelas dos estados da Guanabara e do Rio. Política baseada na remoção destas para conjuntos habitacionais afastados da Zona Sul. Segundo Marcelo Penna Burgos, apesar das reclamações e resistências dos favelados ao longo do século XX, “com o golpe de 64, criam-se as condições necessárias à aventura *remocionista*” (BURGOS, 1998, p. 34). Era preciso, urgentemente, tirar os favelados da vista da elite.

No filme, depois da sequência inicial, em que se estabelecem - através de planos muito gerais, através de tomadas aéreas - contrastes entre a beleza da

paisagem natural carioca e a ameaça quase *tumorosa* representada pelas favelas, corta-se para uma edição de planos gerais e próximos, filmados do chão, da movimentação cotidiana de uma favela, em nenhum momento identificada. Terminada a sequência que representa a mudança, os caminhões agora aparecem chegando em um conjunto habitacional, novinho em folha. A marca da arquitetura moderna genérica dos conjuntos é vista agora como cenário para a movimentação dos caminhões, e vemos as famílias desembarcando, em cenas que vão perdendo um pouco da *sujeira* imagética da favela e ganhando a ordem e o equilíbrio tanto ao nível do que é representado quanto ao nível da representação. O aspecto *clean* das imagens e o registro de pessoas saindo dos caminhões de forma ordenada, ensaiada, contrasta com as representações anteriores, que pareciam mais espontâneas. Sobre as imagens do processo de mudança, tipificado visualmente através da movimentação dos caminhões, o locutor continua a apresentar dados a serem comemorados:

Mais de cinquenta novos conjuntos residenciais foram erguidos para trinta e cinco mil famílias antes marginalizadas e vivendo em condições inumanas. Agora vida nova sem favela!<sup>3</sup>

A última frase, o título do filme, é *exclamada* pelo locutor em sincronia com o corte para a próxima cena. A montagem corta, das cenas dos caminhões, para a sequência com maiores evidências de encenação do filme. Na medida em que o *exclamar* do título se desenvolve, uma porta é rapidamente aberta por um senhor engravatado, sorridente, que dá passagem para a entrada de uma família de brasileiros afrodescendentes de baixa renda. As crianças são puxadas pela mão, por uma senhora com uma expressão de surpresa, constrangimento misturado com felicidade. Há a referência imediata que o espectador atual pode fazer, a dos programas televisivos popularescos, onde há sorteios e entrega de prêmios como carros ou casas. A diferença é que o senhor engravatado, aqui em sua rápida, mas marcante aparição, não representa um apresentador de TV. Ele representa o

---

<sup>3</sup> *Vida nova sem favela*, 1971, A.N.

Estado, é a *corporificação* do tecnocrata do regime militar e a própria agência narrativa deste documentário. Hoje nos perguntamos o quanto era considerável crível, pelos espectadores de então, a representação - à *la Baú da Felicidade*, programa de TV clássico de Silvio Santos - desse momento de chegada nos conjuntos habitacionais. Aqui, a representação se afasta dos padrões documentais - e de referencialização no real - e se aproxima perigosamente - no sentido de perda do estatuto documental almejado, ao menos por um filme institucional - daqueles da publicidade. O que faria ele perder seu aspecto de discurso cientificamente embasado em pesquisas, preñado de dados levantados, aspecto próprio de um relatório de ações positivas do governo ou, ao menos, de uma reportagem sobre eles.

Aqui podemos situar, por exemplo, o choque entre dois sistemas axiográficos diferentes, que se contradizem, a princípio. Há, aparentemente, um embate entre dois olhares, no sentido dado por Sobchack. O olhar *profissional* da primeira parte do filme, olhar do relatório científico, ou do jornalismo investigativo - que pressuporia uma ética codificada, respeitadora das leis que regem uma amostragem de fontes documentais sobre a vida da favela -, choca-se com um olhar *interventivo* no final, coroado com a entrada do autor-estado, representado pelo homem de terno e gravata, que muda tudo. É uma participação efetiva e, dentro do contexto sócio-político da época, autoritária.

Podemos tentar entender melhor esse confronto, recorrendo também às categorias que o teórico brasileiro Fernão Ramos elaborou em sua leitura dos teóricos americanos citados. No artigo *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, Ramos retoma esta que chama a "tipologia Nichols/Sobchack", mas, ao mesmo tempo, resume toda "a questão ética no documentário" em "três grandes constelações, ou sistemas, em sua evolução histórica": a "ética da missão educativa", a "ética do recuo", e a "ética-participativo-reflexiva" (RAMOS, 2005).

Para Ramos, dos seis olhares de Sobchack, três se ligariam de fato a uma ética geral do "recuo", da não interação, e os outros três a uma ética da "participação". Tanto o olhar "acidental", quanto o "impotente", para além de uma ética da "curiosidade" ou da "simpatia", consolidariam ambos, na verdade, uma posição de recuo por parte do realizador, e não de participação. De tal ética do

recuo, também participa o olhar "ameaçado". Porque mesmo quando este "oferece a própria integridade física como ponte para a figuração desafiadora de sua presença", isto não configura um intervenção, ou uma interação propriamente dita do realizador, nos acontecimentos. Contudo, não deixa de ser "um primeiro degrau para o estabelecimento" dos outros olhares: "intervencionista", "humanitário" e "profissional". Estes últimos configuram uma ética geral de intervenção interativa, de participação, de uma forma ou de outra. Resta o terceiro elemento, uma ética didática, a "ética da missão educativa", que nasce com o documentarismo inglês do *Empire Marketing Board* de John Grierson, a forma clássica que inaugura esse gênero cinematográfico de não ficção nos anos 1920 e 1930 (RAMOS, 2005).

Em *Vida Nova*, vemos exatamente o discurso "exaltativo", próprio da ética educativa que, na tradição do documentário clássico brasileiro, foi consolidada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas. Tal discurso vai "valorizar o Estado brasileiro como esforço conjunto e uníssono dos cidadãos". Trata-se de uma ética documental em que "a cidadania expressa-se de modo autoritário na adequação a esse tom de congruência de esforços", empreendidos por cidadãos e governo (RAMOS, 2005, p.172).

Desta forma, em *Vida Nova*, tanto o recuo ético do olhar profissional jornalístico num eixo axiográfico quanto a ética participativa da estância autoral, do representante interventor do governo em outro eixo - que adentra o quadro para entregar a chave do apartamento do condomínio e inaugurar uma "vida nova sem favela" no Brasil - na verdade mascaram uma outra ética geral do filme. Ou melhor, configuram uma completa associação à "ética da missão educativa", tal como pensada por Fernão Ramos.

### **Axiografia de um documentário "de favela": *Rocinha 77*, 1977**

Agora falemos de *Rocinha 77*, Esse curta-metragem documental em termos políticos, se colocado ao lado oposto do filme anterior. Péo é arquiteto de formação. Para começarmos a entender os termos éticos desta disputa, é

interessante falarmos de como os arquitetos passaram a ser a vanguarda da valorização institucional da favela, desempenhando um papel contrário àquele que seus colegas engenheiros haviam representado nas reformas urbanas do início do século XX. Muito por conta do ofício, e não só por simpatia com ideias *esquerdizantes*, vários profissionais da arquitetura carioca não deixaram de se impressionar com as habilidosas soluções de construção e urbanismo propostas pela inventiva popular, no caso das favelas. Por esse aspecto é fácil entender porque, já nos anos 60, em projetos institucionais de arquitetos figura a ideia de incentivar a participação dos favelados *nos desenhos e construção das próprias casas* (BURGOS, 1998). Um reconhecimento de uma necessidade, a de não perder de vista a contribuição cultural e estética da arquitetura *vernacular*<sup>4</sup>.

Para enriquecer nossa análise de *Rocinha*, recorramos justamente a uma arquiteta, Paola Berenstein Jacques, que, num trabalho sobre a arquitetura das favelas, cunhou conceitos como o de *estética da ginga*. Ao nosso ver, uma chave de interpretação do filme do arquiteto Péo. Como explica Jacques, os barracos da favela, mesmo de alvenaria, são *fragmentados formalmente*. A aglomeração desses barracos numa organização não cartesiana, não baseada em eixos coordenados de ruas, que estabeleçam entre si ângulos formalmente planejados, acarreta a formação de verdadeiros labirintos. O conceito de *labirinto* é um dos componentes básicos dessa *estética da ginga*. Na nossa leitura, o recurso à representação realista historiográfica, em um documentário brasileiro como *Rocinha 77*, foi justamente feito de forma a compactar, num belo ensaio poético-visual, a estética da ginga, a representar o todo social dinâmico de uma favela, tendo por base e fio condutor sua arquitetura, seu traçado urbano (JACQUES, 2001).

A mesma favela que despertou o interesse de tantos arquitetos como Berenstein Jacques, também despertou o interesse do jovem estudante de arquitetura da FAO-UFRJ, Sergio Péo. Para além da análise racional e isenta da contribuição artística e urbanística da favela, pesa a empatia com os mais

---

<sup>4</sup>O termo dos arquitetos para a arquitetura realizada por pessoas sem formação específica na área, geralmente usado numa contraposição similar a que existe entre popular e erudito.

desfavorecidos, a fomentar o ingresso numa agenda política e estética de defesa da favela. Como já sabemos, Péo lança seu curta *Rocinha 77* no ano aludido no título. O filme conquista prêmios importantes no Brasil, uma Menção Honrosa no Festival de Oberhausen, e o elogio de críticos de outra geração, como José Carlos Avellar. Além da representação *in loco*, documental da favela, a causa da boa recepção também estava na linguagem adotada. É um plano-sequência, o que primordialmente chama atenção do espectador em seu primeiro contato, um plano que toma a maior parte do filme. Vemos uma *caminhada* espetacular, de alguém carregando uma câmera 16 milímetros por 10 minutos, basicamente o tempo todo possível de um chassi de película desse formato, sem cair, escorregar, etc. Registrando momentos casuais da vida cotidiana da favela, a medida que passeia pelas intrincadas vielas e corredores apertados desta forma única de urbanidade.

Tudo isto indica o quanto o plano-sequência de *Rocinha 77*, o plano da *caminhada* é uma representação – de forte impacto sensorial - dos "espaços em movimento" da favela, o que pode satisfazer o desejo de quem assiste o filme em apenas vivenciá-los, e apreciá-los no nível apenas ótico-sensório.

As favelas são espaços em movimento. A ideia de espaço em movimento não estaria mais ligada apenas ao próprio espaço físico mas sobretudo ao movimento do percurso, à experiência do percorrê-lo e ao mesmo tempo, ao movimento do próprio corpo em transformação. O espaço em movimento é diretamente ligado a seus atores (...) que são tanto aqueles que percorrem esses espaços no cotidiano quanto os que os constroem e os transformam sem cessar (JACQUES, 2002, pp. 13-65).

O plano de *Rocinha 77* é uma reconfiguração visual da favela-labirinto, que é o referente do filme no mundo histórico. Este plano-labirinto teria sido fruto de uma caminhada bêbada, captado por uma câmera que "ginga".

O espaço em movimento é, ao mesmo tempo, o espaço da ginga e a ginga do espaço. A ginga do espaço está diretamente relacionada à ginga corporal. Percorrer as ruelas e becos das favelas é uma experiência de percepção espacial singular, única: a partir das primeiras quebradas se descobre um ritmo de andar diferente, uma ginga sensual, que o próprio percurso impõe. A ginga seria a melhor representação

da experiência de se percorrer os meandros de uma favela, desse espaço gingado, que é oposto mesmo da experiência urbana modernista (JACQUES, 2002, pp. 13-65).

Ao nosso ver, o filme tem uma forma básica de evitar uma acusação crítica, a de que ele apenas proporciona ao espectador a fruição de um puro voyeurismo socialmente matizado. É o fato de que o registro visual desse plano é apenas a metade do composto fílmico. Ao registro visual está associado um registro sonoro que leva o espectador na direção contrária. E estabelece assim um parâmetro de reflexão e abstração. Pois em paralelismo – e não em sincronia - com o fluxo visual contínuo da pista de imagem, corre na pista de som, uma edição entrecortada de entrevistas de moradores da Rocinha, editadas sem a voz explicativa de um narrador, num efeito de entrechoque e confronto de opiniões, sem propostas imediatas e perceptíveis de interpretação. Fica claro um choque, uma dissolução, uma dissociação. Ao nosso ver tal choque já provoca no filme algum grau de *reflexividade* e distanciamento, uma abertura para a metalinguagem. Tal choque permite ao filme se assumir como um discurso, e não se apresentar como uma visão direta da realidade. O som irá aumentar a ideia de cumplicidade e solidariedade com as questões e problemas vividos pelos favelados.

Assim a *atitude moral realista* caminhará lado a lado com a *atitude sensorial realista*. Aqui percebemos, verbalizada, a clara agenda de esquerda, *antirremocionista* do filme, mas colocada pela confrontação de opiniões contrastantes dos próprios moradores: a radicalidade de *Rocinha 77* está em sua forma de representação, que pode tanto se alinhar ao domínio duboisiano do “espelho”, em termos ótico-visuais (plano-sequência da caminhada), como também se assumir “discurso”, ao armar esse choque incontornável em termos sonoro-auditivos (edição polifônica das vozes faveladas).

As experiências de entrechoque estético entre a pista sonora e a pista de imagens em *Rocinha* são realmente muito arrojadas e revelam um esforço experimental muito próprio da linha de documentários brasileiros que, desde a virada para os anos 1970, vêm se aproximando do anti-ilusionismo, do questionamento do próprio meio narrativo, como em *Indústria* (1968) de Ana Carolina ou *Congo* (1972), de Arthur Omar. Nestes filmes, ao lado do

experimentalismo, "a questão ética continua em primeiro plano, pois trata-se no caso de impedir que o espectador seja 'embriagado' pela narrativa fílmica", assim sendo "avisado da manipulação inevitável destes mesmos processos narrativos" (RAMOS, 1990, p.365).

Em termos políticos, *Vida Nova sem favela* é a favor da remoção, e *Rocinha 77* é abertamente contra. Em termos estéticos, podemos contrapor os planos fixos alternados de apresentação da favela no filme que faz a apologia da CHISAM, *Vida Nova*, com os *travellings* de câmera na mão tortuosos, que filmam a teia labiríntica arquitetônica, o tecido social da favela, em *Rocinha 77*. Em contraponto à *Rocinha*, que incorpora no áudio a fala dos moradores, *Vida nova sem favela* traz apenas a voz da autoridade governamental, constituída pela voz do narrador.

Por fim, apesar de toda sua complexidade estética, diferente de *Vida Nova*, podemos notar, em termos éticos, uma coerência axiográfica em *Rocinha*.

Pela parte da imagem, percebemos primeiramente um *olhar* que não é *acidental*, nos termos de Sobchack. O câmera e os demais membros da equipe chegaram à Favela da Rocinha em 1977, não por acidente, mas por determinação de fazer um filme. Se o processo contínuo de aparecimento e desaparecimento de moradores no quadro pode denotar alguma acidentalidade, esta se esvazia, frente à ideia maior de que a verdadeira intenção era registrar o próprio fluxo dos moradores. Registrar, como um todo, esse tráfego de pedestres, nesse contexto urbano específico. Tráfego que se constitui num fluxo literalmente canalizado, direcionado pela estrutura urbanístico arquitetônica da favela. Isso também afasta o *olhar ameaçado*, visto que a perspectiva de violência parece distante, nada do que vemos nos afasta de um cotidiano familiar, de gente cuidando de suas casas, ou bebendo com os amigos em biroskas vizinhas. Todo um ambiente agradável de vizinhança.

Ao nosso ver um *olhar humanitário* pode se sobressair, com sua ética de simpatia e solidariedade, na leitura de Nichols. Uma compaixão por determinados elementos que o quadro mostra. Como, por exemplo, a situação de falta de saneamento básico. Vemos o esforço de moradores de limpar calçadas, onde vigora o esgoto a céu aberto. Esse olhar é aguçado com a percepção da condição de humanidade desrespeitada, de cidadania precarizada do morador.



O áudio dissociado da imagem, se de um lado complexifica a experiência estética, do outro fortalece uma mesma configuração do espaço ético audiovisual. O som aumenta a ideia de cumplicidade e solidariedade com as questões e problemas vividos pelos favelados. Imagem e som em contraste revelam o esforço do realizador em adotar uma perceptível ética participativa, que, na leitura de Fernão Ramos é indissociável de uma dimensão reflexiva, anti-ilusionista. Sendo justamente chamada pelo autor de "ética-participativo-reflexiva", a sua "cartilha" nos "ensina" que: "é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a conformação dessa enunciação" (RAMOS, 2005, p. 178).

## Conclusão

Terminamos aqui nossa leitura axiográfica de dois documentários brasileiros de diferentes épocas, estilos e modos de produção. Graças a esta leitura, vimos afinal quais sistemas axiográficos estão contidos nesses filmes e como eles se contrapõem ou complementam. Julgamos que a divulgação desse métodos de análise contribui para os estudos do documentário brasileiro, atentando a sua dimensão ética, para além das suas dimensões estéticas, política, e mesmo econômicas.

Demonstramos com esta análise que, se em termos políticos, *Vida Nova sem favela* é a favor da remoção, e *Rocinha 77* é abertamente contra, essas visões são definidas em termos estéticos: o primeiro corroborando os elementos clássicos de um filme institucional e o segundo elaborando uma experimentação narrativa própria do documentário autoral de vanguarda. Para com isso, concluir que: paralelo a tais escolhas éticas e políticas, *Rocinha 77* se baseia coerentemente numa *ética participo-reflexiva* que, corroborada por um olhar *humanitário*, também incorre numa *ética da solidariedade*. Concluimos também que *Vida Nova sem favela*, obra mais conservadora em termos estéticos e políticos, apresenta, por outro lado, uma complexidade ética, apresentando dois sistemas axiográficos conflitantes, mas cujo entrechoque revela uma adesão mascarada a uma *ética da missão educativa*. Vimos como nesses dois documentários a *atitude moral realista*

ora se aproxima, ora se afasta da *atitude sensorial realista*, no paralelismo de som e imagem próprio do cinema e no encadeamento de fórmulas narrativas distintas. Terminamos nosso artigo tendo assim chamado a atenção para o fato de que nossas discussões a respeito do documentário brasileiro, e de sua história, podem ser inseridas num debate maior, o debate sobre o Realismo.

## Bibliografia

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.

BURGOS, Marcelo Baumann. "Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro", in ZALUAR e ALVITO (org.) *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ RIOARTE, 2001

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo", in XAVIER, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp. 437-454

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1991

RABINOWITZ, Paula. *They must be represented: the politics of documentary*. Londres / Nova York: Verso, 1994.

RAMOS, Fernão. "Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)". In. RAMOS, Fernão (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Ed. LTDA, 1990, pp. 299-398

\_\_\_\_\_ "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa". In. RAMOS, Fernão (org.). Teoria contemporânea do cinema:, vol.II. São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 159-226

SOBCHACK, Vivian. "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário". In RAMOS, Fernão (org.) Teoria Contemporânea do Cinema, vol II. São Paulo: Ed. SENAC, 2005, pp. 127-157

VICENTE, Tânia Aparecida de Souza. *Representação Rio de Janeiro pelo cinema carioca dos anos 70*, 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação). UFF. Niterói.

## Filmografia e Fichas Técnicas

*VIDA NOVA SEM FAVELA*

Duração: 2'

Ano: 1971

Direção: Equipe da A.N.

Texto: Hilson C. Waehneltd.

Voz: Alberto Curi

Fotografia: Amir Ribeiro e Paulo Brandão

Montagem: Pery Santos

Som: SOMIL

*ROCINHA 77*

Duração: 20'

Ano: 1977

Direção: Sérgio Péo

Fotografia: Ricardo Jochem

Montagem: Regina Machado