

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E
INSTITUCIONAL

Julio Caetano Costa

CINEMA E MORADOR DE RUA:
buscando estratégias de resistência

Porto Alegre

2006

Julio Caetano Costa

**CINEMA E MORADOR DE RUA:
buscando estratégias de resistência**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional. Instituto de Psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora Dra. Liliâne Seide Froemming

Porto Alegre

2006

Julio Caetano Costa

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação *Cinema e morador de rua: buscando estratégias de resistências*, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Comissão Examinadora:

Dra. Liliane Seide Froemming (orientadora) - UFRGS

Dra. Flávia Seligman- UNISINOS

Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti - UFRGS

Dr. Edison Luiz André de Sousa – UFRGS

Dedico este trabalho aos meus pais, Onofre e Mary,
aos meus irmãos Márcia, Sérgio e Fernando,
todos Caetanos Costas
à minha namorada Andréia,
à minha família
aos meus amigos
Eduardo, Felipe, Glauco,
Rogério, Luis e Lenara

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Dra. Liliane Seide Froemming.

Aos meus pais, Onofre e Mary.

aos meus irmãos Márcia, Sérgio e Fernando.

à minha namorada Andréia Machado Oliveira.

às minhas colegas da UFRGS

Francilene Rainone, Márcia Ribeiro,

Vanessa Oliveira, Julia Dutra de Carvalho e Camila Bakes,

às minhas colegas da FASC Luziane Rocha e Maria Luiza Nascimento

Ao Luciano Camargo da Silva, Clóvis Camilo Lombardi, Paulo Gilberto Lopes da Rosa,

Adilson Borges, Evandro Nascimento, Sílvio e Vicente Tavares

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ao Programa de Mestrado do Instituto de Psicologia Social e Institucional,

e seus professores e funcionários.

Aos colegas de todas as turmas.

Ao pessoal da Antropologia Visual da UFRGS.

Ao Departamento de Difusão Cultural e à Sala Redenção da UFRGS.

À Prefeitura Municipal de Porto Alegre – FASC - Abrigo Municipal Bom Jesus

SUMÁRIO

RESUMO	07
ABSTRACT	08
APRESENTAÇÃO.....	09
CAPITULO I - CINEMA E REPRESENTAÇÃO	13
1.1 O Cinema como Narrativa	13
1.2 O Documentário em Cena	19
1.3 O Cinema como Arte de Representação	26
1.4 Um Cinema Híbrido	28
CAPITULO II - ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA	32
2.1 Morador de Rua	32
2.2 Aproximação	36
2.3 Identidade Social	38
2.4 Os Diversos Moradores de Rua	44
CAPITULO III - CINEMA E MORADOR DE RUA	50
3.1 Estratégia e Mendicância	51
3.2 Mímesis Ocultas	59
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
5 REFERÊNCIAS.....	69
5.1 ANEXO I – Filme	75
5.2 ANEXO II – Autorização de uso de Imagem e/ou Voz	76
5.3 ANEXO III – Filmografia	77

RESUMO

Este trabalho aborda dois temas das ciências sociais: cinema e morador de rua. O cinema, lugar de onde nascem grandes inquietações, espaço rico para reflexões e, em algumas oportunidades se torna um caminho de expressão. Morador de rua é um sujeito que, individual ou coletivamente, contamina a grande magia de sobreviver. Buscamos fazer uma fusão desses dois temas ao analisar o cinema que aborda as estratégias de sobrevivência a partir das transformações miméticas e das peculiaridades dos moradores de rua. Esse trabalho contou com a realização de um audiovisual com moradores de rua sobre estratégias de resistência e modos de sobrevivência, produção que também inclui cenas de outros filmes que abordam a mesma temática.

Palavras-Chave: Morador de rua, cinema documental, mimetismo, estratégias de resistência.

ABSTRACT

This work concerns two themes of social sciences: movies and the homeless. The movies is the place for the birth of restlessness, a rich ground for reflection, and sometimes a path for expression. The homeless is an individual who, alone or collectively, contaminates the magic of surviving. Intending to make a fusion of both themes, the movies that deal with survival strategies from the homeless' mimetic transformations and peculiarities were analyzed. A documentary feature was made with the participation of homeless people on the topic of resistance strategies and surviving styles. The production also comprises scenes of other films about the issue.

Key words: Homeless, documentary, mimetism, resistance strategy

Apresentação

O ponto de partida deste trabalho situa-se na confluência de dois temas que, embora não pareçam íntimos, se encontram nas encruzilhadas, de onde seguem juntos, como em um filme em que a montagem aproxima o som e a imagem, sincronizando as falas; um pode preceder o outro, criando assim uma sensação de que ambos se completam: cinema e morador de rua. Primeiro o cinema, lugar onde nascem grandes inquietações, espaço rico para reflexões e, em algumas oportunidades, um caminho de expressão. Já o morador de rua deriva de um trabalho institucional que, ao mesmo tempo, transcende a própria instituição por contaminar a grande magia de sobreviver. Ao fazer tal fusão, passamos a analisar o cinema que aborda estratégias de sobrevivência a partir das transformações miméticas e das peculiaridades dos moradores de rua.

“Cinema e Representação”, o capítulo que inicia essa dissertação, aborda as principais características do cinema desde sua invenção e a construção da narrativa cinematográfica. Houve, inicialmente, dois movimentos fundamentais: um na França, pelos irmãos Lumière, e outro nos Estados Unidos, por Thomas Edson. Eles influenciaram de modo decisivo o desenvolvimento das narrativas documentais e ficcionais.

Estudando as formas de representar a realidade encontramos inicialmente no documentário um gênero que resgata uma forma de se fazer cinema que conserva influências tanto das narrativas documentais como das ficcionais.

Em seguida procuramos imergir no gênero documentário, desde os filmes antropológicos de Levi-Strauss dos anos 30 do século XX, passando pelas diferentes escolas que surgiram posteriormente no Brasil - o “anti-documentário” criado por Arthur Omar, o “filme sociológico” defendido por Jean Claude Bernardet e a “auto-reflexividade”, que é argumentada por Sílvio Da-Rim - até chegarmos a um cinema híbrido, um cinema que agrega diferentes influências e tendências, metamorfoseando-se como a própria cultura brasileira, num sincretismo técnico-artístico-industrial, e apontando modelos para análise fílmica, aproximando as ciências sociais das produções audiovisuais.

Na segunda parte introduzimos o tema morador de rua, um histórico que remonta a mais de quatro mil anos. Essa cultura milenar está descrita em “Estratégias de Sobrevivência”, onde também se insere a referência sobre o mimetismo enquanto estratégia de sobrevivência, (GAGNEBIN, 1997), possivelmente a estratégia mais recorrente dos moradores de rua.

A subseção Identidade Social aborda o tema das identidades real e virtual, isto é, os atributos que uma pessoa tem e os que ela deveria ter, aquilo que dela se espera (GOFFMAN, 1988).

O terceiro capítulo discute os filmes que tratam das estratégias de sobrevivência, através de análise, decupagem de roteiro e transcrição, e também inclui trechos analisados e comentados das entrevistas com os moradores de rua.

A metodologia da presente dissertação consiste em construir conhecimento através de um estudo com moradores de rua, utilizando a técnica de entrevistas filmadas (VICTORA, 2000, BAUER, 2002). Este estudo busca detectar as estratégias

de sobrevivência e resistência às formas de dominação, formas estas que não podem ser completamente explícitas, sob pena de comprometer a própria sobrevivência. São os desidentificadores de identidade deteriorada, ou aquilo que Goffman (1988) conceitua como “pontos”.

Buscamos identificar sobre o quê os moradores de rua gostariam de falar para as câmeras. Não se trata apenas de dar voz aos excluídos, mas de encontrar também peculiaridades que possam beirar a subversão da identidade estabelecida (vida pregressa, lazer, educação, felicidade, saudades, preferências) e, se possível, dados relativos ao que possa ser, ou não, categorizado como identidade depreciada.

As entrevistas realizadas com os moradores de rua seguiram um roteiro previamente estabelecido: primeiramente, os respondentes foram solicitados a falar um pouco sobre si mesmos, depois a relatar algum episódio particularmente representativo de suas vidas e, finalmente, confiar à câmera algo sobre si mesmos ainda mantido em segredo e que não gostariam de revelar aos outros, mas que agora se sentem confortáveis em compartilhar com a câmera.

Nessas entrevistas, os dados qualitativos tiveram prioridade. Dos sete entrevistados, apenas quatro foram incluídos na edição do audiovisual, que conta ainda com cenas de outros filmes que abordam questões próximas ao tema. Esta edição audiovisual será finalizada para a apresentação deste trabalho. São pequenos fatos que somente fazem sentido ao serem resgatados, quando fogem do esquecimento e do que possa desaparecer (LINS, 2004).

O cinema tem esta qualidade: guardar fragmentos sensíveis da vida das pessoas. O mestre Eduardo Coutinho (LINS, 2004), e seu cinema de entrevistas,

alcança um ponto que inibe o fim da vida sem os pequenos regozijos, que consiste em encontrar um pouco de si mesmo nos outros.

As entrevistas iniciavam com uma breve explicação sobre o estudo e a proposta de fazer um audiovisual com pessoas que “transitam pela rua, ficam por aqui ou por ali” e, após o consentimento formal do entrevistado (anexo I), instalava-se os equipamentos: câmera digital com tripé, microfone ou aparelho gravador MP3 e máquina fotográfica.

Todo trabalho de aproximação foi delicado. O universo de pesquisa compunha-se de moradores de rua que não estivessem sob demasiado efeito de substância psicoativa - álcool ou drogas -, devido ao grau de instabilidade emocional que essas substâncias podem desencadear. Dos sete entrevistados, seis pareciam não estar sob tal efeito, e um, que se disse abstinente por mais de três horas, solicitou permissão para ingerir bebida alcoólica durante a entrevista. Apenas um dos informantes já era conhecido do pesquisador.

As entrevistas foram feitas durante o dia, dispensando o uso de iluminação artificial (dado importante quando se tem captação de imagem), mesmo que boa parte da população de rua tenha outra concepção de tempo, como, por exemplo, fazer uso da noite para transitar e do dia para dormir.

Portanto, pensar a identidade e os papéis sociais que um sujeito produz para si e seu meio, dentro de uma perspectiva de desvinculação com o ideário constituído e sobrecarregado de imagens que acumulam um entendimento que pode ser equivocado ou tendencioso, é que se institui o que poderíamos chamar de uma responsabilidade, um compromisso com as pessoas que foram objetos de pesquisa. O registro material, a

dissertação e o audiovisual, acrescidos dos registros imateriais, que são constituídos por tudo aquilo que se vivenciou, nos estudos, no trabalho de campo, nas discussões e orientações findam neste momento este trabalho mas não está reflexão.

Capítulo I

CINEMA E REPRESENTAÇÃO

*A narrativa verídica, seja ela verdadeira ou fictícia,
supõe sempre um acontecimento tomado no curso
empírico do tempo.*

André Parente¹

O cinema como narrativa

O cinema, como narrativa, apresenta-se carregado de uma tensão que oscila entre o verdadeiro acontecimento (a realidade) e sua representação, que se desdobra no que concerne ao próprio do mundo dos humanos, seu habitat, seus valores, crenças e cultos. Para se criar esse tensionamento, o cineasta parte de um tema que suscita interesse em determinadas pessoas, usando estratégias cinematográficas para ir além de contar uma história. A vocação do cinema é levar o espectador, ao mesmo tempo, para longe e para perto de si mesmo.

¹ Professor de ECO UFRJ, autor de Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. 1 São Paulo: SENAC, 2005.

Como arte, o cinema se diferencia consideravelmente de outros suportes pela característica industrial de sua produção. Ao contrário de outras formas de arte, como a pintura e a música, o cinema necessita de uma equipe especializada para sua realização. Fazer um filme exige um domínio de técnica e de equipamentos de grande complexidade, sendo a forma de arte que demanda maiores investimentos financeiros.

Essa indústria, responsável pelos diversos estágios que uma produção cinematográfica percorre até chegar ao público, acabou por estabelecer divisões que, prioritariamente, auxiliam na comercialização de seus produtos. Existem diversas maneiras de se dar identidade aos filmes; contudo, a mais conhecida do público se categorizou como 'gênero'. Esta categorização visa auxiliar nas estratégias de venda dos filmes, dividindo-os entre filme ficcional e filme documentário ou não ficcional.

Faz-se dispensável traçar uma definição cabal entre o que seria representação e verdade. Nesse sentido, torna-se mais pertinente dirigir o foco para a busca das potencialidades do cinema, quando ele produz uma rede de peculiaridades e significados que irão compor a trama cinematográfica.

O cinema, já no princípio, se obrigara a ser desenvolvido e apresentado como algo que fosse capaz de registrar a realidade como verdade. Amparado pela evolução das técnicas fotográficas e das novas tecnologias no final do século XIX, o cinema necessitou se apropriar do cotidiano para produzir cenas que marcaram seu princípio. Filmavam-se as pessoas em seu cotidiano e, logo que possível, era feita a exibição para que as mesmas pudessem ser reconhecidas na tela.

Dessa maneira, os cineastas se distanciaram das atribuições de caráter mágico e ilusionista de que gozavam as pessoas que trabalhavam com imagem no século XIX. Uma distinção que irá balizar o itinerário do cinema documentário em

diversos momentos é que, ao se aproximar da atualidade, ele irá alcançar um status de Cinema do Real, um cinema que nasce e se torna secular documentando essa civilização. (LABAKI & MOURÃO, 2005).

Pensar em um cinema onde a representação da realidade está presente é talvez a característica mais forte dos filmes documentários (NICHOLS, 1991), sendo eles filmes de exposição, de observação, interativos ou reflexivos. Assim, o filme documentário consiste em um produto que, ao abordar algum assunto, necessita fazer uso de provas e argumentos suficientes para a construção de um ou mais pontos de vista. À medida que a narrativa avança, deve haver uma organização dos dados objetivos e subjetivos em busca de uma autonomia do que os responsáveis pelo filme pretendem.

Utilizando o suporte de imagens visuais e acústicas, o cinema se caracteriza por expressar sua narrativa através de uma combinação de estruturas físicas e pelo desenvolvimento de uma narrativa que segue a inter-relação dos fluxos de imagens verbal, visual e sonora (SANTAELLA, 1999). Essa composição entre o que se mostra, sonora ou visualmente - estímulos híbridos potencializados pela dimensão arcaica da senso-percepção -, demove o sujeito contemporâneo de seu estado primitivo, designando seu corpo ao contato com uma das formas mais efêmeras da evolução humana: o cinema.

A realidade, ao ser transposta para o cinema, costuma ser adaptada através de um “tratamento” que se apóia em alguns preceitos da narrativa cinematográfica. Estes preceitos são comuns a diversos gêneros do cinema, como comédias, dramas, musicais e filmes de ficção; são técnicas próprias do audiovisual (NOVAES, 2005), com recursos cinematográficos indispensáveis para a sua realização. Contudo, é a

qualidade da abordagem, do ponto de vista sob o qual o filme será narrado, do que estiver compondo a “diegese”² – o que comporta a construção da narrativa fílmica. Independentemente da abordagem, em geral, um filme se desenvolve pela seqüência de orientação: primeiramente da produção, do roteiro e do argumento, e após pela direção e montagem, que darão a forma final ao filme.

Desde sua origem, o cinema teve um desenvolvimento que esteve muito próximo da evolução de outras tecnologias. Embora houvesse inúmeras pesquisas simultâneas, dois modelos de se fazer cinema acabaram por se destacar: o modelo francês, difundido por Auguste e Louis Lumière e o modelo americano, de Thomas Edson. Seus desempenhos se deram mais em virtude do potencial tecnológico e comercial que cada modelo ampliou e da capacidade de proliferação em grande escala, de forma globalizada. Em ambos os modelos, criaram-se duas indústrias: uma responsável pela produção e outra pela comercialização dos filmes, pela sua distribuição.

Segundo Da-Rim (2004), os irmãos Lumière pretendiam se aproximar do campo técnico-científico dos pesquisadores do movimento. Buscavam em meios

² Diegese - Termo grego reaproveitado por Anne Sauriau a partir de 1950, dentro do grupo de pesquisas estéticas do instituto de Filmologia da Universidade de Paris, tendo por finalidade referir-se a uma narração e seu conteúdo, ou seja, ao mundo especificamente posto por uma obra de arte representativa. No caso do cinema e do teatro, há uma coincidência maior entre a forma da diegese e a realidade exterior, pois são figuras em carne e osso que fazem "aparecer" os personagens das cenas. Ainda assim, a diegese pode ir além do que está em cena, envolvendo o que sobre ela influi (um acontecimento passado, uma intenção ou paixão iniciais, uma paisagem apenas mencionada). Consideram-se diegéticos, portanto, os elementos não apenas expressos, "visíveis", mas também aqueles virtuais que pesam ou influenciam a dramatização e seu conteúdo.

intelectualizados, como a Sociedade para o Estímulo da Indústria Nacional com doutores na Sorbonne e a Associação Francesa de Fotografia, apoio para o desenvolvimento de seus projetos, que incluíam o domínio da técnica da fotografia colorida já em 1895. Estudiosos de artes difundiram pela França mais de quatrocentos aparelhos de lanterna mágica, cada um com um *kit* contendo mais de oito mil vistas.

Sua maior invenção foi o cinematógrafo, um equipamento (com manivela) capaz de registrar cenas em movimento, de pequenas dimensões e com grande mobilidade para a época, além de ser capaz de captar cenas ao ar livre. Por ser portátil, podiam captar cenas em diversos lugares, difundindo a idéia de ser possível fazer um filme praticamente em qualquer lugar.

Já o cinema de Thomas Edson não apresenta a mesma característica de mobilidade. Foi ele o inventor do quinetoscópio, um aparelho onde se colocava uma moeda para assistir a um filme individualmente. Ele acreditava que se fizesse sessões coletivas estaria perdendo dinheiro. Sua técnica de filmar foi influenciada por sua outra invenção, o fonógrafo, um aparelho que necessitava de total isolamento. Seu cinema é marcado pelo uso de equipamentos pesados, como o quinetógrafo (o cinematógrafo era cem vezes mais leve) e pelo total isolamento, um cinema de estúdio. “Edson foi o inventor do formato de 35mm, uma característica do cinema até hoje” (DA-RIM, 2004, p. 25).

Se o modelo francês influenciou um cinema de exploração, de viagens, de descoberta de outras culturas e distintas paisagens, o modelo americano de Edson influenciou um cinema de estúdio, de adaptação de obras da música, da literatura, da cultura popular. “Até 1906, metade da produção cinematográfica são filmes em um só

plano que mostram histórias curtas e excitantes, como um cinema de atrações” (DARIM, 2004, p. 31).

No início do “cinema de atualidades”, os filmes abordavam questões mais recentes, como notícias, viagens, eventos, ou mesmo adaptações literárias. Integravam tela e platéia, passando a construir uma primeira narrativa cinematográfica onde os planos eram elaborados com mais de uma tomada, exibindo alguns detalhes, organizados através da montagem do filme.

Com a montagem, o cinema passa a ter uma nova dimensão, podendo-se construir filmes de maior duração e com mais detalhes. Nasce aqui um novo cinema, onde o corte não mais liga uma cena à outra, mas intensifica a própria cena. Pode-se criar uma nova trajetória narrativa, apresentar dados que são específicos da própria situação, investindo na criação de uma narrativa cinematográfica propriamente dita. O cinema muda seus espaços tradicionais de exibição, sai de locais comuns como salões de entretenimento e cafés - que intercalam teatro, música, lutas e filmes -, passando a ocupar um espaço dedicado para sua exibição, de uso mais privativo: os “cines” ou as salas de cinema.

Ao ganhar salas específicas, o cinema adquire um caráter mais abrangente, o qual irá implicar algumas transformações: inaugura, em 1929, uma nova dimensão: o cinema sonoro. É importante registrar que apesar de até então o cinema ser mudo, suas exibições não eram silenciosas. Composições e acompanhamentos de músicos, conjuntos ou orquestras eram bastante freqüentes. Portanto, o cinema nasce, mesmo que não pareça, audiovisual.

A grande novidade do cinema, em 1929, é a banda sonora que irá acompanhar o filme. A partir desse momento irá se chamar de filme sonoro - o filme

fala, canta, tem sons e barulhos que estão impressos junto com as imagens no celulóide. Até a invenção da banda sonora, diversas tentativas de buscar uma tecnologia para acompanhar as exibições já haviam sido testadas, mas nenhuma conseguira melhor sincronização com as imagens.

Assim, as vozes dos personagens se tornam audíveis e o público pode apreciar uma nova tecnologia que irá agregar à imagem o som que participa daquela ação (MANZANO, 2003). É uma nova dimensão que trará para sala de cinema a possibilidade de uma nova narrativa, a narrativa audiovisual sincronizada. Um som que não só acompanha as imagens, mas que se beneficia do que já era particular das imagens de cinema, a montagem. O cinema, que fazia uma narrativa baseada na imagem, ganha então esta nova instância de ser áudio e visual simultaneamente.

Aqui cabe uma observação: o som parece ter sido o “calcanhar de Aquiles” do cinema brasileiro até o final do século passado, uma vez que era muito penoso para a cinematografia nacional, principalmente no caso de filmes com orçamentos menores, conseguir manter som e imagem em sincronia durante todo o filme. A fim de contornar situações embaraçosas em que a boca falava e a voz só aparecia um segundo mais tarde, evitava-se grandes “*closes*” de sincronia labial. O que foi avanço em 1930, passou a ser muitas vezes desconforto, fato que foi praticamente solucionado com o uso da tecnologia digital no final dos anos 90.

O Documentário em Cena

As programações de cinema não se compõem somente de filmes documentários. Já na primeira década do século XX, o cinema documentário começa a

compartilhar espaço com o gênero que irá se consagrar como absoluto, até os dias de hoje, em termos comerciais: o cinema de ficção. São filmes com adaptações de temas conhecidos da literatura, de mitos, nos quais os personagens são atores que interpretam papéis segundo um roteiro predeterminado. Há um declínio comercial do documentário, embora não suficiente para extingui-lo. Este gênero acabou por encontrar nichos relativamente diversificados, ainda que em espaços comerciais e alternativos. Ganhou espaço também em círculos intelectualizados com filmes de formação político-ideológica, em universidades com o filme didático, filme etnográfico (ACHUTTI, 2004), filmes de ciência e de curiosidades e filmes de propaganda, entre tantos outros. Depois do advento do som direto, tornaram-se bastante freqüentes os filmes de entrevistas faladas.

Alguns nomes foram precursores e influenciaram sobremaneira os filmes documentários (CAVALCANTI, 1977). Robert Flaherty representou, com o filme “Nanouk do Norte” de 1922, um divisor de águas para o gênero documentário ao abordar a vida dos esquimós no Alasca; John Grierson foi um grande articulador que influenciou os filmes de publicidade e institucionais fugindo da interpretação teatral e da poetização do exotismo (DA-RIM, 2004). Sergei Eisenstein foi pioneiro, com o filme “O Encorajado Potemkin” de 1926, pela exposição da nova teoria da montagem, criando um conceito próprio.

No Brasil, foi importante a filmografia do Major Luis Tomas Reis sobre as expedições do Marechal Candido Rondon, que se iniciou em 1914 e se estendeu até o ano de 1938. São documentários sobre os lugares, as pessoas e os costumes encontrados nos trajetos durante as implantações de linhas telegráficas no interior do

Brasil, incluindo estados como Mato Grosso e Amazonas e outras partes do Brasil (DE TACCA, 2004).

Nos anos seguintes, existem poucas referências de documentários; em sua maioria, são produções de estrangeiros que fizeram registros fotográficos e fílmicos em suas excursões pelo interior do Brasil.

O Português Silvino Santos, na Amazônia, realizou mais de oitenta filmes desde o início do século, além de inúmeros negativos em vidro. “No país do Amazonas”, de 1922 e “No rastro do Eldorado”, 1925 são alguns de seus títulos. (MONTE-MÓR, 2004, p.104).

A antropóloga Patricia Mont-Mór relata que nos anos 30, Claude Lévi-Strauss e Dina Lévi-Strauss – a qual, na época, estava à frente da Sociedade de Etnografia e Folclore -, realizaram alguns filmes. Entre eles podemos citar “Festa do Divino”, “Cerimônias funerárias entre os Bororós” e a “Aldeia Nalike”. Mont Mor coloca também que tanto os filmes do major Reis quanto os de Lévi-Strauss foram produzidos enquanto havia uma vinculação institucional. A autora acrescenta, ainda, que o alemão Harold Shultz tem uma produção com cerca de 36 filmes, nos quais registra “as formas de comportamento dos seres vivos em diversos grupos étnicos”, fruto de trinta anos de dedicado trabalho etnográfico (MONTE-MÓR, 2004).

No Brasil, uma expressiva produção teórica cresce a partir da década de 60, quando o cinema passa a ser visto como dispositivo de representação, momento em que se “inicia no cinema um processo de modificação ética e estética, com ascensão de um cinema crítico abordando questões da sociedade brasileira e da linguagem cinematográfica” (BERNARDET, 2003, p. 11). Nesse contexto de mudança das produções brasileiras, considera-se que três escolas principais se tornaram referenciais

teóricos: o filme sociológico, o anti-documentário e a auto-reflexividade (TEIXEIRA, 2004).

Artur Omar³ defende a possibilidade do documentário ser um cinema ficcional ou um espelho da ficção. Em seu filme “Congo” (1972), uma realização sobre a congada, as cenas mostram prioritariamente letrados com dizeres sobre a mediação de quem está fazendo o filme, e apresentam algumas imagens de livros com poucas tomadas de cenas. Trata-se de uma desconstrução do documentário, em seu rito narrativo, ao inserir a experimentação e o uso de recursos das artes plásticas: a palavra e o som são também imagem. “Ocorre uma mudança do uso da “montagem de atrações”, de Eisenstein, para produção de choques emocionais que submetem o espectador a ações sensoriais e psicológicas”. (RAMOS, 2004, p. 124).

Há um ritual ficcional na construção da representação da realidade e uma narrativa fílmica que se apropria de uma estética ficcional, de um adensamento das características dissimuladas e de uma combinação livre de seus elementos, evidenciando uma forte tendência da concepção autoral. Não aparecem cenas de pessoas congando, negando assim o acesso a uma narrativa formal relativa ao tema que dá título ao filme. Desse modo, cria-se um conceito, difundido através de um documento publicado em 1978, “O anti-documentário, provisoriamente”, onde Omar fez um manifesto sobre o experimentalismo em uma liberdade quase anárquica da atividade documental (OMAR, 1997)

O modelo sociológico está calcado na concepção de que o filme é um espelho do real. Essa concepção, inspirada no neo-realismo italiano, se inicia nos anos 50, seguindo uma tendência mundial que acaba desencadeando um movimento mais

³ Artista multimídia e cineasta, diretor de Congo, 1972.

expressivo chamado Cinema Novo. Usando poucos recursos financeiros, os filmes são construídos com a finalidade de esclarecer a população, evitando que ela se torne “alienada”⁴. Usando uma voz *over* e montagens paralelas, o modelo sociológico implementa a realidade como um dado concreto, como um saber superior que irá desmascarar o que está errado (BERNARDET, 2003), do ponto de vista do diretor e suas conseqüências.

No que tange à evolução tecnológica, há a introdução da bitola 16mm, uma tecnologia disseminada para registros da segunda guerra mundial e resgatada dos exércitos. Ela fora usada também para reportagens de uma outra invenção que começara a ganhar mercado: a televisão. De fácil manuseio, a 16mm não era tão pesada quanto as câmeras de 35mm e tinha maior qualidade que as câmeras 8mm, consideradas de uso doméstico. O 16mm acabou por se tornar um ícone do cinema a partir dos anos 50, quando outra tecnologia se tornou viável: o “som direto”, uma forma de captar som e imagem simultaneamente.

Influenciados pelo Cinema Verdade de Jean Rouch (FRANCE, 2000), uma resistência ao sistema dominante da indústria cinematográfica, os filmes poderiam ser feitos com um volume menor de recursos (menos dinheiro, equipe reduzida). Essa foi uma nova maneira de se fazer cinema que influenciou o Cinema Novo e uma geração de cineastas brasileiros, como João Batista de Andrade, Glauber Rocha e Luis Carlos Barreto, entre tantos outros.

Com o intuito de contribuir para a formação política e ideológica e de buscar um posicionamento ativo do público, principalmente em oposição ao sistema

⁴ Termo de uso da medicina e da jurisprudência que fora adaptado designando pessoas que não tinham posição crítica aos governos autoritários e servis do terceiro mundo.

dominante, esse movimento tem como ícone o filme “Viramundo” de Geraldo Sarno, 1965, sobre retirantes nordestinos que migram para São Paulo em busca de emprego.

Com os documentários produzidos sobre questões políticas e com o avanço da tecnologia que possibilitou tal propagação do cinema, teve início um movimento de exibição alternativa de filmes com equipamentos portáteis e de fácil manuseio, que permitiam exibições em diferentes locais como salas de aula, salões paroquiais, praças públicas ou qualquer local onde houvesse razoável isolamento de luz e de som. Estes locais eram chamados de clubes de cinema ou cineclubismo.

A praticidade de filmar em bitola 16mm e, ao mesmo tempo, fazer a captação do “som direto” proporcionaram aos novos cineastas a oportunidade de realizar seus filmes e promover debates após suas exibições. Tais debates foram um dos principais instrumentos ou “aparelhos de resistência” de movimentos sociais como o CPC - Centro Popular de Cultura – da UNE contra a ditadura militar que governou o Brasil de 1964 a 1985.

Um filme precursor do modelo sociológico, mesmo antes de “Viramundo”, que acabou por ser interrompido pela ditadura militar, tendo parte de seu material destruído, foi “Cabra Marcado Para Morrer”, de Eduardo Coutinho, 1964-84. Trata-se de um filme que reconstituiria a morte de um líder camponês do interior de Pernambuco. Contando com personagens da própria família do líder, o filme foi interrompido em 31 de março de 1964. Seus materiais foram apreendidos e destruídos, seus atores e produtores presos e torturados - era a ditadura militar que comunicava sua nova maneira de governar o Brasil. O filme começara sua produção com apoio do CPC (LINS, 2004, p 35).

Entretanto, parte do copião e dos negativos foram clandestinamente guardados na Cinemateca do MAM sob outro título (LINS, 2004). O filme foi concluído

com modificações que incluíram uma reconstituição da história do próprio filme, abordando não só a trajetória do sindicalista como também o que acontecera com as pessoas depois da ação militar. O resultado é um filme que amplia sua abrangência, ao pensar questões que têm como referência o que um filme pode acarretar nas vidas das pessoas que nele estavam atuando.

Ao abordar questões do cinema dentro do cinema, evoca-se um processo de auto-reflexividade (DA-RIM, 1997), um cinema capaz ser visto pelo próprio cinema, fato que irá influenciar uma geração de cineastas a partir da década de 80. Este processo transporta o filme “Cabra Marcado Para Morrer” de um modelo sociológico para um modelo auto-reflexivo, ao tornar claro como o filme foi feito e mais ainda, explicitar que o filme, na sua primeira fase, fora capaz de desencadear um metacinema.

Mostrar as estruturas internas do cinema já fora uma escola que teve Dziga Vertov em 1928, com o filme “O Homem da Câmera”, como precursor. Sua intenção é desvendar o caráter ilusionista construído nas produções cinematográficas, estimulando uma leitura didática e crítica. Esta busca antiilusionista ampliou-se também ao agregar elementos da literatura, do teatro, da televisão e da publicidade que explicitam os exageros usando a paródia, os clichês, o humor e outros artifícios que possam fortalecer esta vertente auto-reflexiva. O filme passa a ser feito para provocar seu público, exercitar sua “inteligência”. Um cinema que fala de si e que coloca algumas dúvidas sobre si, como se fosse feito para gerar estranhamento.

O Cinema como arte de representação

Quando se pensa no cinema, parece impossível que no período de sua invenção tenha enfrentado sérias dificuldades para ser reconhecido, sendo inclusive, por diversos momentos, comparado a bruxarias e ilusionismos de baixa qualidade; e que tenha sido preciso filmar pessoas nas ruas, nas suas atividades comuns, como caminhar pela cidade, para que pudesse obter aceitação.

Esta é uma das primeiras características do cinema que nos envolve: a busca no real, no cotidiano, para conseguir um status de cinema. Outro aspecto consiste na simbologia de que o cinema enfrentou, na sua concepção, uma recusa que hoje aparenta não fazer sentido. O cinema nasce de uma relação muito próxima com a realidade e seu êxito inicial pode ser atribuído a sua capacidade de reproduzir esta realidade. Como se observa, é no documentário que encontramos dados que parecem ser do mundo ficcional. O que acaba por seduzir é esta capacidade de estar colada ao real e ser uma representação do mesmo. Nesse sentido, o que poderia ser mais importante que a realidade, senão a própria realidade?

Os filmes de ficção se encarregaram de nos aproximar do real. Assistir a um filme é comprar um bilhete de imersão em uma arte que desloca o espectador para uma dimensão inexplicável. O cinema, que tem recebido influências da literatura (principalmente a de não ficção), da música, do teatro, da poesia, da dança, da fantasia, agora recebe uma especial atenção do que possa ser a mais profunda realidade. A

história que acabamos de assistir não termina ao sairmos do cinema; ela irá acompanhar o espectador até que outra realidade se sobressaia.

Este tem sido o percurso do audiovisual nas grandes instituições de representação, com a importância de estabelecer um novo modelo de se comunicar, capaz de influenciar multidões que contribuíram para enriquecê-lo. Um modelo que se desprende cada vez mais da sua origem complexa para agregar o que a tecnologia tem possibilitado, como outras formas de comunicação em escala industrial.

O sujeito transita nesse momento em um espaço de destacada importância, se for produtivo, gerador de riquezas para si e outros. Caso contrário, um caminho que amplia com igual ou superior habilidade transcende o moderno em salões niilistas, uma indiferença que desencadeia uma angústia, um porta-voz institucional (coletivo) de emoções alheias, todas externamente coordenadas.

Em suma, o que interessa ao cinema é poder levar uma história que possa causar emoções, que instaure no espectador um desejo mínimo para que ele não desista dessa viagem. Este é o interesse da indústria da cultura de comunicação de massa, sem perder de vista a referência de que uma produção cinematográfica é apenas uma seleta com hora para chegar, mas sem hora para terminar.

Muitos dos filmes atuais tendem a preencher todas as fissuras que são de responsabilidade do espectador. São excursões para buscar o sentido do que nos é apresentado. São espaços da interlocução, do diálogo que se estabelece diante da performance audiovisual, como nas sessões da lanterna mágica (BERGMAN, 1987) onde existiam lugares repletos de buracos para serem preenchidos com a imaginação de cada um. Ao disfarçar seu vazio, o cinema busca desesperadamente preencher estes espaços que não lhe pertencem: preenche, ele mesmo, o espaço que havia entre

uma imagem e o espectador. Numa busca frenética de expressar quase todas as peculiaridades, o cinema talvez possa perder um espaço clássico da civilização: o contato com o mundo imaginário (BARTUCCI, 2000), o que já fora simbólico e que ainda não tenha sido engolido pelo real.

Um Cinema Híbrido

No século XXI, e também no final do século XX, as produções cinematográficas brasileiras usam o que já se havia praticado em alguns momentos anteriores, porém agora com maior destaque: um cinema híbrido. Os filmes comportam características de diferentes tendências, incluindo uma maior participação de entrevistas, de reconstituições, bem como o uso de filmes antigos ou “recine”, uso de áudio e de fotografias de forma criativa, de efeitos especiais que vão além da tradicional trucagem, ilustrações, desenhos animados, animações em 3D e digitais com bonecos animados.

Um fator que torna o cinema um produto tão cativante, característica presente também em outras formas de arte, é a identificação com o que é de interesse do ser humano. Em última instância, um filme aborda justamente algo que prenda a atenção das pessoas, suficiente para que o público não venha desistir do filme, a menos que esta seja sua proposta. Em não se tratando de expulsar o público do cinema, o que um filme pretende é instigar uma reação positiva, de modo que as pessoas saiam satisfeitas com o tempo e dinheiro investidos. O mesmo vale para locações de fitas VHS ou DVDs ou para filmes que passam na televisão.

Há uma inquietude que afeta a freqüente atribuição da denominação “cinema social” a filmes que tratam de questões sociais. Fato esse que merece uma ressalva pela própria natureza do cinema: todo filme parece ser social, pois sempre irá tratar de assuntos que encontram um paralelo nas questões de interesse de alguns ou de uma maioria, e isto já o torna social. Ao fazer uma proposta audiovisual, necessariamente usa-se o que é do social, mesmo em ficções, animações, em filmes experimentais ou em filmes como suporte de arte.

Ao exibir um personagem, um filme aborda maneiras de viver, de se relacionar com objetos, ambientes e pessoas. Mostra os valores e crenças dessas pessoas, suas decisões e o que delas decorre. Não se pode atribuir um caráter social maior a um filme que trata questões de pobreza e miséria do que a outro que trata de questões pertinentes aos ricos e famosos. Talvez o que possa pender para um certo domínio do campo social é a denominação de filme de “temática de classe social”, no sentido marxista do termo.

Encontramos no cinema narrativas que são mais diretas e simples, onde a história se passa de forma relativamente linear. Todavia, existem narrativas mais complexas, com relações intrincadas entre os personagens e suas histórias, onde a narrativa pode se tornar confusa, necessitando muitas vezes de uma superinterpretação, ou seja, as possibilidades de interpretação em relação à obra, da intenção do autor, do leitor e do texto. (ECO, 1997). Atividade assaz elaborada, já que o público interessado em análises complexas é restrito.

Como é pertinente aos meios de comunicação de massa, o grande público adere às narrativas diretas, abordagens de questões onde o conteúdo fica próximo, quase colado nas representações contidas em uma fita. Entretanto, independente de

ser uma narrativa simples ou complexa, ao pesquisador concerne a busca de um entendimento mais aprofundado do filme, “a compreensão do investimento ideológico e estético que ele comporta, principalmente, sobre a forma. E, também, a rede temática expressada pelos conteúdos e assuntos que nele possam estar problematizados ou do que dele se possa problematizar” (BERNARDET, 2003, p. 13).

Um filme que exhibe uma narrativa direta é “Rio 40 Graus” de Nelson Pereira dos Santos, 1955. Este filme faz uma crônica sobre o contexto social carioca dos anos 50, problematizando as dificuldades de quem vive no morro, cuja condição de pobreza já era expressada pelo ícone da favela, em contraste com a cidade urbanizada e suas belezas naturais, onde a vida prospera em ritmo de festa e comemoração.

A trama cinematográfica que encontramos neste filme cinquentenário exhibe personagens que hoje são caricaturas da vida pública e privada no Brasil: a mulher favelada, pobre e afro-descendente, com um subemprego braçal e que luta com dificuldades para educar o filho; a solidariedade entre vizinhos; o pobre ser prejudicado por uma pessoa com maiores posses. Esta forma de abordar situações onde o pobre é vítima de sofrimento e de injustiças aparece de modo recorrente.

Na narrativa fílmica, mostrar determinada situação decorre de um posicionamento da câmera e do microfone frente o fato ou a ação. Para que o filme seja convincente, não basta ser filmada toda a ação, mas também todos os detalhes importantes, necessários para a montagem do filme. São pedaços de ações, filmados em geral por mais de um ângulo e com diferentes enquadramentos, que vão disponibilizar um número de cenas que sejam satisfatórias para elaborar essa narrativa.

Para estabelecer uma análise, deve-se observar o que o cineasta considera como sendo típico para uma narrativa, descobrir de onde vêm os documentos e, assim,

propor uma interpretação, considerando a visão do cineasta e a maneira pela qual os filmes são produzidos (SORLIN, 1992). São entendimentos que se criam nos ensaios sobre as narrativas, sejam elas ficcionais ou documentárias. As análises fílmicas (VANOYE, 1994), são fundamentadas na cultura, com destaques para algumas áreas de conhecimento como a antropologia visual, a psicanálise, o pós-estruturalismo ou a filosofia analítica. A teoria do cinema se amplia quando compartilha suas idéias com os filmes.

O fato de a produção poder contar com o uso do simulacro, do mimetismo e das estruturas da comunicação e do imaginário no decorrer da elaboração de um filme tornou o cinema um dos marcos da era contemporânea; ele atravessa a história e chega ao século XXI categorizado possivelmente como a forma mais nobre da produção audiovisual.

O filme é uma ferramenta que vamos utilizar para captar de forma técnica argumentos da subjetividade e da singularidade do morador de rua, criando personagem (LINS, 2004) e materializando fragmentos do imaterial, dando imagem e voz ao invisível e ao silêncio. O filme documentário tem a peculiaridade de não ser completamente planejado, ou seja, é constituído de partes imprevisíveis que acontecem no momento da filmagem. A esse respeito vale resgatar o que o diretor Eduardo Coutinho atribui como fundamental para uma entrevista se tornar um filme, ou não: “o que é dito se estrutura no encontro com o diretor, na situação de filmagem” (LINS, 2004, p. 109). O audiovisual que segue no Anexo I é o resultado destes encontros.

CAPÍTULO II

ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA

Quando uma pessoa de aparência pobre e suja se aproxima pedindo ajuda - em geral, dinheiro trocado, alimento, ou mesmo uma roupa - já se deduz, corriqueiramente, que deva ser alguém bastante necessitado e, provavelmente, um morador de rua. Entretanto, se a mesma pessoa pudesse ser pensada em uma situação em que a necessidade não fosse sua principal característica, que espaço existiria para uma caracterização outra que não a de 'necessitado'? Como o morador de rua pode ser pensado para além desse estigma?

Morador de Rua

A mendicância está presente na consolidação do imaginário sobre os moradores de rua desde um passado remoto. Nossa intenção é apresentar alguns elementos que possam ser agregados ao que já se sabe sobre esta população. Uma questão que deve preceder nossa exposição é que não há uma identidade homogênea do morador de rua; existem diversas formas de habitar a rua, dela e nela sobreviver. No entanto, são as particularidades mais especificamente que vão estar sendo evidenciadas em detrimento das generalizações, que serão usadas na impossibilidade de exposição de situações particulares.

De fato, o que tentamos abordar neste trabalho são particularidades de pessoas que habitam locais que não foram planejados para a habitação ou permanente

convívio humano. São pessoas que usam o espaço público como moradia, por opção ou por necessidade, como se observa no filme *Brás Cubas*⁵, onde o personagem Quincas Borba, agora mendigo, refere morar numa escada da Cidade do Rio de Janeiro, onde a brisa e o vento amenizam o calor que o clima tropical proporciona.

Na Roma Antiga, as vítimas da guerra, dos despejos rurais, dos exércitos dissolvidos foram, entre tantos outros motivos, a razão de um crescente número de moradores de rua. A maioria deles, sem ofício ou mutilados, buscava na mendicância, na vadiagem ou em atividades consideradas marginais uma alternativa para garantir sua sobrevivência na cidade (SIMÕES JUNIOR, 1992).

Durante a Idade Média, a organização da mendicância profissional passa a ocorrer nas cidades, não apenas como modo de subsistência direta, mas como forma de acúmulo de bens ou poupança. A Igreja teve importante e diferentes papéis nesta época. Primeiro, apoiando a fundação das Ordens Mendicantes do séc. XII, que foram corporações onde se desenvolveu a profissionalização da mendicância com locais de reunião, linguagem e técnicas específicas ao ofício, incluindo taxas para proteção divina e policial (HUBERMAN, 1986).

No séc. XV uma organização chamada “gueux”, na França, institucionalizava uma confederação de mendigos profissionais urbanos; seus locais de domicílio eram “casebres de bairros imundos chamados de “pateos de milagres”, seja porque nestes lugares desapareciam as enfermidades simuladas durante o trabalho ou pela proteção do clero: era entre os pedintes que os monges recrutavam pessoal para seus milagres” (SIMÕES JUNIOR, 1992, p. 19-21).

⁵ *Brás Cubas*, filme de Julio Bressane realizado em 1995, uma adaptação de Machado de Assis, em que o personagem Quincas Borba explica sua atual filosofia de vida. ‘Filosofia’, música de Noel Rosa, interpretada por Paulinho da Viola, acompanha o final da cena.

Ao que parece, havia um simulacro de grande parte destas pessoas, que não viviam permanentemente na rua, habitando-a apenas nos momentos em que necessitavam captar bens e dinheiro; não poderíamos categorizá-las como moradores ou habitantes de rua. As pessoas que realmente viviam na rua eram possivelmente menos organizadas e ocupavam os espaços menos institucionalizados, com menor chance de ganhos, enfrentando maiores dificuldades de sobrevivência.

Já no séc. XVI a Igreja passa a condenar a mendicância profissional e o uso da farsa e da simulação como subterfúgios para conseguir esmolas, momento em que outras práticas, como o furto e o roubo, se tornam mais presentes e ocorrem não somente em locais públicos, mas também privados, fazendo com que o Clero as considerassem condenáveis.

Condenáveis, ou não, a mendicância e a prática de habitar a rua tiveram espaço mais restrito no início da Idade Moderna, mesmo com o contínuo crescimento e desenvolvimento das cidades. Nos mesmos espaços onde houve a repressão aos “falsos pobres”, teve início uma “política dos pobres”, visando amparar os “verdadeiramente necessitados”, principalmente em hospitais (também funcionavam como asilos e casas de caridade) mantidos pela Igreja, pois doença e pobreza eram percebidas como indissociáveis. Estes hospitais recebiam crianças abandonadas, jovens delinqüentes, criminosos, vagabundos, mendigos, loucos, doentes, os inválidos. (MAGNI, 1994)

Já na era industrial, com a especialização da atividade médica, os hospitais começam a barrar os não doentes ou não deficientes (físicos ou mentais). As prisões passam a abrigar muitas das pessoas que eram alvo das repressões à vagabundagem

e à mendicância, principalmente quando havia a escassez de mão-de-obra, tão cara à Revolução Industrial no século XVIII.

No século XIX, com o crescimento da indústria e das máquinas, que desprezam o capital humano em favor do capital tecnológico, forma-se um exército de mão-de-obra de reserva, o lumpemproletariado, constituído por pessoas que não foram absorvidas pelo mercado de trabalho. Nele reside um fator intrigante da Revolução Industrial e da consolidação dos avanços da cultura capitalista: a competitividade produtiva. São pessoas que acabaram sendo excluídas do processo de produção de bens e serviços e entraram na categoria de consumidores ou beneficiários dos bens e serviços das políticas sociais.

No século XX, as ruas se tornaram um espaço a ser conquistado e as autoridades governamentais e entidades de cunho social ampliaram suas atuações, que foram desde a filantropia, que já era praticada anteriormente, passando pela assistência e, até mesmo, programas de resgate de cidadania. O morador de rua passa a ser um personagem do cotidiano que a sociedade não entende, mas acolhe de diversas formas, seja por influências humanistas de agregar o diferente ou pela relação democrática de cidadania. Um espaço que deve ser celebrado mais como opulento simulacro de desenvolvimento social, pelos momentos (em geral pequenos) em que se reserva atenção a esta população.

O século XXI já inicia vivenciando o que se chama de radicalização da democracia ou ampliação do Estado de participação de poucos, já que a situação de competitividade não foi suficiente para criar um ambiente de desenvolvimento para todos, como previa o Estado democrático de direito que, desde sua invenção, reservava apenas aos cidadãos de Atenas o direito de gozar dos benefícios deste regime político.

O que se pode concluir de todo este histórico é que viver na rua consiste em um modo de vida que atravessa a história da civilização. Hoje, ou mesmo no passado, ser 'da rua' é uma questão que gera incômodo e desconforto maior para quem não é da rua do que, propriamente, para quem o é.

Se ainda hoje em dia percebe-se que a exclusão social aumentou, que as diferenças entre “os que possuem mais e os que possuem menos” estão crescendo e que desconhecemos como resolver tal situação, é sinal de que tudo isso é típico do ser humano e próprio da condição humana. Não há na natureza outro animal que, como o homem, costume agir à distância sobre outros grupos, seja mudando sua cultura, seu modo de vida, seus valores e sua forma de lidar com o seu meio. O uso do controle e do abuso de poder são características demasiadamente humanas.

Aproximação

“Morador de Rua” parece ser uma denominação arbitrária para identificar pessoas que estão ou são da rua. Seria interessante pensar, desde já, que fosse trocada por outra que não esta, uma vez que não se usa a expressão “morador de casa ou apartamento, ou habitante de cobertura”. Então, por que esta denominação “morador de rua” tem sido empregada? Embora haja outras denominações, devido à pobreza e ao limite de se pensar de uma forma mais sofisticada, não se consegue ainda atribuir outra identidade para estas pessoas que possuem características demasiadamente humanas.

Quando se fica próximo das pessoas que estão em situação de rua, é possível observar que o espaço para as mesmas poderia ser amplo, pois existem

diversas identidades e papéis sociais que os moradores de rua assumem e vivenciam cotidianamente. Dentre as diversas maneiras de se interagir com as pessoas mais necessitadas, destacamos duas que são mais freqüentes: uma próxima e outra distanciada. A próxima se caracteriza por ser aquela em que as pessoas se conhecem, sabem um do outro, podendo cada um ser identificado e diferenciado de acordo com suas particularidades; neste caso, os bens e serviços são executados por pessoas que mantêm contato direto com o povo da rua. É o caso da distribuição de sopa noturna, feita pelos abrigos e instituições.

A forma distanciada ocorre quando não se conhece especificamente quem é o nosso interlocutor. Sabe-se genérica ou, até, particularmente de suas necessidades e potencialidades através da utilização de artifícios e técnicas ao fornecer bens e serviços, como a prática do “macaquinho”⁶. O “macaquinho” atende a dois interesses simultâneos – a quem doa e a quem recebe: o doador, pela sua caridade, disponibiliza o excedente de comida que seria descartado para o lixo, seja por ideologia religiosa, pela otimização de recursos materiais ecologicamente ou por altruísmo; por outro lado, o necessitado pode conseguir a comida sem ter que esmolar, de tal modo não importunando as pessoas que lhe fornecem comida, fazendo com que se evite um contato direto, o que é sempre desgastante para quem é importunado. Assim, as pessoas não querem saber quem pega seu alimento, nem de onde vêm, configurando uma relação distanciada.

Para os que estabelecem uma relação distanciada com os necessitados, a tendência é associá-los a um modelo comum do imaginário social de pobreza, de

⁶ Sacola com restos de comida, que são colocadas em árvores, grades de residências ou edifícios em altura razoável para que necessitados possam aproveitá-los para sua alimentação.

miserabilidade – como a do catador de lixo. Para outros, no entanto, essas pessoas passam despercebidas, seja pela velocidade com que a paisagem se modifica, redesenhando o mosaico urbano em figuras abstratas, ou pela falta de atenção e concentração para observar alguém que mexe em alguma coisa, pode ser até no lixo. Outros, ainda, nem mesmo os consideram, em função da limitada representação social para gerar signos que se tornem referências – como se não houvesse nem morador de rua, nem lixo.

Identidade Social

Quando há um contato realmente próximo, pode-se observar as identidades que se criam em função das experiências que se concretizam no dia-a-dia a partir do desempenho de papéis sociais e características pessoais que se manifestam na relação do sujeito com seu meio ambiente, no ambiente social (se é que existe um ambiente que não seja social). Essa identidade se aproxima da que Goffman (1988) categorizou como “identidade social”, que pode se desdobrar em duas: a “real”, aquilo que a pessoa é; e a “virtual”, aquilo que se espera que a pessoa seja.

Ambas categorias dizem respeito ao sujeito de maneira geral. A virtual consiste naquilo que os outros pensam, desejam ou atribuem como esperável, e a real considera também os outros, mas, principalmente, na relação consigo, o que, naturalmente ou com muito empenho, se consegue ser. Então, o que se espera de um morador de rua, quais os atributos desejáveis para quem não habita uma residência, o que ele deveria ser no ambiente social ou o que ele deve fazer para ter honrado sua condição, isto é, ser um típico morador de rua?

Quando o indivíduo mostra os atributos que possui é possível dimensionar se ele alcança o que dele é exigido. Caso haja diferença entre a identidade social real e virtual, pode se criar um estigma, ou a diferença que pode depreciar ou desequilibrar uma relação, atribuindo ao sujeito um conjunto de características que fogem do que possa ser considerado próprio do ser humano. Para Goffman (1988), o estigma da exclusão social poderá se dar de duas formas: o desacreditável – onde a pessoa não demonstra seu estigma vivendo em uma relação de constante tensão; e o desacreditado – onde o estigma tem visibilidade e é perceptível, vivenciando o ônus da crítica e do nível de exigência e tolerância naquele ambiente.

Há uma tensão nessa relação entre “o real e o virtual” que visa aproximar um do outro. O real está nas capacidades individuais e sociais que o indivíduo desempenha - seria um verbo conjugado no presente, com o vigor e energia pertinentes àquela pessoa, o que ela faz para ser conhecida. O virtual está nos valores que o grupo circundante acredita que devem ser seguidos e o que a pessoa faz para ser reconhecida. A pessoa então é fruto deste real-virtual, que no fundo se parece mais com um personagem que será composto no decorrer da sua existência.

A composição do personagem morador de rua se dá na medida em que haja disponibilidade e interesse, uma crença na viabilidade da sobrevivência na rua ser apropriada, pelo menos naquele momento. Há nessa composição do personagem da rua a elaboração de um discurso visual e verbal que possa auxiliar nas estratégias de sobrevivência, como se alimentar e repousar. Quando a pessoa sobrevive sem ter que mendigar, seu discurso pode ser simples e sua identidade pode passar desapercibida. Quando vira um achacador, a presença desta pessoa começa a ser notada e seu

discurso, tanto visual quanto verbal, tende a buscar uma justificativa material para sobrevivência: sinais de pobreza, da miséria e da necessidade devem ser expostos.

A elaboração desse discurso consiste em residir na esfera da leitura imediata, de uma interpretação planejada pelo emissor, de tal forma que o conteúdo transmitido seja fruto de intenções diretas ao processo de composição das estratégias de sobrevivência, e o lugar apropriado da ilusão é na realidade (ZIZEK, 1992, 2003).

É através da execução de sua performance, criada na representação pela constante referência dos caracteres do infortúnio (uso de imagem e das solicitações), elaborados a partir do corpo que exhibe e explicita, que os moradores de rua reforçam tal interpretação ligeira, colaborando para a organização e a manutenção da vida na rua.

Neste mesmo sentido, a organização voltada para a vivência na rua é executada em vista de uma diversidade de situações que as pessoas em desabrigo tenham passado. Mesmo em casos onde não há doença mental explícita e uso ou abuso de substâncias psicoativas, há um plano de vida mínimo, com estratégias próprias de sobrevivência que se enquadram de forma ambígua como o simulacro, o mimetismo, os valores de uso e de culto (ZIZEK, 1992). Uma cultura baseada em valores que não são o do trabalho, da moradia, das relações familiares (VIEIRA, 2003).

À medida que a rua se torna o local de permanência prolongada, cada situação vivenciada deve ter/criar alguma estratégia para garantir seu êxito. São habilidades necessárias para quem geralmente pode contar apenas com o corpo e o que ele possa transportar. “Desprovido de casa, o homem de rua concentra sua expressão no corpo, carregando consigo numa sacola seus pertences, que se resumem a algumas roupas, objetos de uso pessoal e substâncias psicoativas” (VIEIRA, 2003, p 99).

Algumas pessoas permanecem mais tempo em um local, outras se deslocam com facilidade para pequenas distâncias, mas poucas se deslocam por grandes itinerários como atravessar a cidade ou mesmo viajar para outras cidades ou estados - característica de pessoas mais jovens ou doentes mentais com transtorno bipolar em crise maníaca ou hipomaníaca.

Estão associadas ao morador de rua características de incapacidades, fraquezas, desonestidade e doenças, do necessitado ou do perigoso, de quem tem um “defeito” que impossibilita a vida autônoma, o que torna justo o “ser ajudado”. Essas características são as informações que uma pessoa fornece ao exibir ou ocultar seu “defeito”, que auxiliam numa leitura preliminar da sua identidade.

Essas informações são indícios, aparentes ou não, a partir dos quais uma pessoa demonstra sua identidade, o modo como lida com pessoas e objetos, como cuida, que uso faz, onde guarda seus objetos e outras peculiaridades. São partes indissociáveis do dia-a-dia, na composição das estratégias de sobrevivência, e podem ser naturalmente apresentadas ou manipuladas para alterar essa leitura e potencializar os benefícios.

Há também a possibilidade de agregar outras informações, que irão reforçar e ampliar o estigma, ou ainda outras que irão torná-lo mais brando numa escala de valores depreciativos. Essas informações que alteram a identidade social são chamadas de desidentificadores, que podem ser de dois tipos: erros, quando reforçam a identidade depreciada e pontos, quando atenuam, disfarçam ou descolam o que há de depreciado nessa identidade (GOFFMAN, 1988).

Os pontos são informações adicionais que não se espera de determinada pessoa, visto que sua imagem é quebrada, colocando em dúvida sua identidade social virtual e resgatando, mesmo que parcialmente, redefinições de exigências e valores. Essa é uma busca de exceções dentro das regras e normas, das variáveis que compõem as constantes. Na rotina diária, são usadas como reveladoras de grande fidelidade das identidades dos indivíduos.

Talvez os desidentificadores constituam uma questão importante a ser destacada: onde reside o espaço para as diferenças que não são da ordem do necessitado, da miséria e do infortúnio dos moradores de rua senão nas informações que contradizem a tendência da imagem estigmatizada? Nas entrevistas executadas foram presenciados alguns exemplos do que poderia parecer impossível, algo que possivelmente não seria típico de morador de rua. Seus gostos e preferências podem não ser tão exóticos ou precários como se costuma pensar, mesmo para quem se aproxima dessas pessoas.

Nesse momento, a identidade pessoal enquanto aquilo que a pessoa traz como bagagem, fruto de suas histórias de vida, de experiências e influências do seu meio-ambiente, carrega uma dimensão que tende a penetrar na singularidade e na subjetividade do indivíduo. É parte do que escapa ao arcabouço da representação das identidades totalitárias e que é necessário para a sobrevivência. Este arcabouço é uma padronização de comportamentos, de imagens e de discursos próprios para quem está na rua e faz parte de uma cultura da rua.

Considerar uma identidade pessoal de excluído social como sendo depreciada é uma avaliação equivocada. Não há subsídios concretos que possam legitimar essa avaliação, pelo menos no âmbito das relações sociais de convivência. Ao

associar a condição da miséria, do infortúnio, da doença, da incapacidade produtiva, e, conseqüentemente, da falta de autonomia financeira é que se justifica o auxílio como supridor de necessidades básicas. Aqui se constitui a construção do excluído social, quando a satisfação de suas necessidades básicas não está de acordo com o mínimo para a sobrevivência.

Existe uma mística de que o morador de rua não tem voz ou visibilidade. Nesse ponto, parece haver uma certa fantasia de que a exclusão se dá de forma capital. Pode-se afirmar que existe um espaço, mesmo que diferenciado, destinado para esta população. Seja em instituições ou em espaços sociais, a visibilidade do morador de rua ganha, no decorrer do tempo, espaços diferentes. No ambiente de circulação, que é um espaço onde o morador de rua se relaciona por natureza, sua visibilidade se dá pela presença física ou moral.

Os meios de comunicação de massa, como os jornais, são veículos de visibilidade e voz; existe uma Associação Internacional de jornais de moradores de rua, bem como a televisão, onde a imagem do morador de rua tem sido evocada. Interessa saber se a imagem do morador de rua exibida é a que ele gostaria de exibir ou se as representações estão de acordo com seus ideais.

Como se observa, boa parte da população conhece e sabe como usar seus direitos. A radicalização da democracia vivida com ardor no início desse século, através do conceito de cidadania, disponibilizou este acesso. A identidade do morador de rua pode até, algumas vezes, estar vinculada a uma imagem depreciada, contudo é possível que esteja muito colada na sua realidade, onde o real é sua própria reprodução (ZIZEK, 1992).

Talvez como estratégia, as oportunidades para exposição não devam ser tão realistas. Os espaços conquistados ou disponibilizados não foram suficientes para que se pudesse construir outra identidade das pessoas que moram na rua. Há um esforço (bastante institucional) que parece buscar um outro caminho, uma nova maneira de se referir, mas que em geral esbarra em dispositivos que reforçam a velha identidade, apesar de se familiarizar com os meios de comunicação.

Os Diversos Moradores de Rua

O tema morador de rua tem sido investigado com crescente freqüência em estudos na área das ciências sociais. Sua relevância parece decorrer de um processo progressivo de exclusão que assola principalmente as classes mais pobres da população. É um fenômeno também observado em outras classes de populações ocorrendo em diversos países, pois os relatos da presença de moradores de rua atravessam historicamente a convivência social em diversos pontos do planeta em praticamente todas as épocas.

Considerando o que Platão menciona em O Banquete, de 428 a.C, quando discursa sobre a Pobreza - que, ao final do festim do nascimento de Afrodite, veio esmolar os restos e, ao encontrar Recurso (filho da Prudência), acabou por conceber o Amor (MAGNI, 1994) -, é possível pensarmos, em um primeiro momento, que esta condição entre a pobreza e miserabilidade seja capaz de, ainda que em condições precárias, gerar e fazer a manutenção da vida, muito provavelmente pela presença do amor.

Se for na pobreza que nasce o amor, é na consolidação da propriedade privada com a expropriação das terras comuns, em detrimento do que se chamou de sociedade arcaica na Grécia Antiga, que se estabeleceu um ambiente propício para a criação dos espaços urbanos. Local este permissivo para uma crescente concentração de pessoas sem posses, que darão origem aos primeiros mendicantes e vacantes urbanos. Esta é uma das origens dos modos de sobrevivência das pessoas com poucas ou nenhuma posse. Todavia não é a única, pois existiram e continuam existindo outras formas de sobrevivência em lugares precários.

Habitar locais precários não é, como muitos atribuem, uma característica apenas das populações mais pobres do terceiro mundo. Encontramos em diversos países pessoas vivendo massivamente em espaços que não foram concebidos, originalmente, para habitação, inclusive em nações com melhor nível de desenvolvimento econômico e social. Jack London⁷, por exemplo, em 1902, já havia feito um estudo detalhado sobre esta população na Inglaterra.

Se considerarmos que na década de 80 do século passado o canadense Ward fez uma estimativa de mais de cem milhões de pessoas vivendo na rua, sendo que vinte milhões estavam na América Latina, o Brasil tem uma contribuição importante para esta aferição, que incluiu como *homeless* pessoas que estão em habitações precárias como cortiços e favelas (WARD 1988, apud VIEIRA, 2004, p. 48).

Morador de rua é um dos termos mais utilizados para designar as pessoas ou grupos que vivem na rua. No entanto, alguns autores utilizam outras denominações para nomear ou se referir a essa população. Dois autores importantes que realizaram

⁷ O Povo do Abismo. Fome e miséria no coração do império britânico. Uma reportagem onde o autor se disfarça de morador de rua e realiza um estudo sobre o submundo do país da revolução industrial.

seus trabalhos em cultura anglo-saxônica relatam suas experiências com esta população: Michael Snow e Jack London. Jack London fez uma reportagem no começo de 1900, na Inglaterra, justamente no início de sua carreira como jornalista. Ele denominou “o povo do abismo” uma população que vivia no East End de Londres. Na década de 80, David Snow fez um estudo sobre os nos Estados Unidos com o povo da rua, na cidade de Austin, Texas, “num exame em profundidade e possível desmascaramento ou refinamento de pressupostos tradicionais e teóricos existentes sobre o estilo de vida, subcultura” (Snow, 1984, p. 64) chamando-os “os desafortunados”.

No Brasil, é crescente o número de trabalhos que abordam essa população, executados, em sua maioria, em grandes centros urbanos. Destacamos quatro estudos, relativamente recentes, que utilizam diferentes denominações para essa população. O primeiro é um trabalho realizado em 1991 para a SEBES – Secretaria de Bem-Estar Social do Município de São Paulo -, onde Maria Antonieta da Costa Vieira organiza um excelente material sobre o que denomina “a população de rua” em três aspectos: quem é, como vive e como é vista. É um panorama descritivo da população de rua de São Paulo, com dados quantitativos e qualitativos. Outro estudo, realizado por Claudia Turra Magni (1994) nos anos 90 em Porto Alegre, utilizou o termo “os habitantes da rua ou nômades urbanos”. Ela traça uma evolução da cidade e as peculiaridades da vivência dos moradores de rua, diversas vezes já exploradas neste trabalho.

Outros dois estudos foram conduzidos da cidade de São Paulo. Jorge Bróide (1993), em trabalho de mestrado no início da década de 90, utiliza a rua como espaço terapêutico, para a qual designou “as populações marginalizadas”. Em seu trabalho há

uma abordagem psicanalítica calcada nos processos de socialização do Grupo Terapêutico de Pichon-Rivière.

Um pouco antes, no início da década de 80, José Geraldo Simões Junior executa um estudo para a Polis, uma organização sediada em São Paulo que atua com projetos de desenvolvimento urbano. Produz, com apoios de instituições internacionais, um material para “circulação interna” que faz uma aproximação mais sistemática com o tema. Também apresenta uma revisão histórica da vida na rua, além resgatar questões do cotidiano da vida e as estratégias de sobrevivência, bem como experiências de auto-gestão em projetos com auxílio do governo e de entidades.

Em seu trabalho, Simões usa a denominação “moradores de rua”, também empregada por outros autores que, coincidentemente, é aplicada como identificação pelos entrevistados desta pesquisa. Portanto, morador de rua será a principal denominação adotada neste trabalho, sem, no entanto, ser exclusiva, já que outros termos podem e devem estar associados ao conceito, bastante flexível, que se aplica às pessoas que estão ou são da rua.

Uma característica comum aos trabalhos referidos anteriormente, é que são feitos sobre ou com a população de rua. São investigações sobre situações envolvendo os que vivem na rua e como solucionam seus problemas. No entanto, não há um detalhamento mais específico de histórias de vida pregressas ao “morar na rua”. Quase todos os trabalhos fazem uma breve trajetória dos momentos que antecedem ou motivam a opção de se viver na rua, mas não investigam com detalhamento como era a vida destas pessoas antes da rua. Exceto as pessoas que já nasceram na rua, todos têm uma história que precede tal situação, temporária ou permanente, mas que existe.

Encontramos pouco espaço para estes momentos que, na maioria das vezes, não fazem parte da cultura investigativa dos trabalhos sobre moradores de rua.

Em geral, o morador de rua participa de uma classe de população que habita cidades, de grande e médio porte principalmente, mas que, atualmente, também começa a aparecer nos pequenos municípios. Sua questão vai além de ter um espaço onde possa viver que não seja uma morada/casa, já que são necessárias algumas características para sobreviver sem os benefícios que um domicílio/morada possa prover. Estar na rua exige um domínio de técnicas que se adquirem através da experiência própria ou pela orientação de outros que já dominam esta forma de habitar o urbano.

Tais técnicas são desenvolvidas em uma relação entre os espaços, o corpo e as coisas (MAGNI 1994). Em um estudo antropológico realizado em Porto Alegre no início da década de 90, chamado Nomadismo Urbano, distintos universos dos habitantes de rua são narrados e descritos. São contribuições valiosas para se entender a cultura de rua e suas peculiaridades, os valores individuais e de grupo, questões como gênero e, principalmente, de sobrevivência em situações de vulnerabilidade social.

Para esta autora, o “nômade” tem se tornado personagem cada vez mais comum nos espaços urbanos contemporâneos. Sua presença predominantemente indesejada é marcada por um “*gap*”⁸ que representa uma ameaça à sociedade estabelecida, ou seja, ao bom funcionamento da cidade: o sedentarismo e o desenvolvimento tecnológico. Ele consiste em uma presença que incomoda, mas que,

⁸ Expressão inglesa usada para designar a diferença entre filhos e pais que não compartilham de mesmos valores, cultos e cotidianos, apesar de serem responsáveis por sua formação, estarem fisicamente próximos, inclusive morando na mesma casa, e conviverem diariamente.

não obstante, encontra interlocutores – por vezes involuntários - com quem interage diretamente. Outros recorrem a uma relação indireta, utilizando-se de técnicas e ações distanciadas. Por fim, existe uma parcela da população que evita interagir com os moradores de rua, seja pelo distanciamento físico, pela prática de ignorar sua presença ou por outros motivos.

Se, ao andar pela cidade, deparamo-nos com um número crescente desta população que resiste aos modos de sobrevivência dominantes, isso por si só torna-se intrigante e desperta uma questão importante a ser estudada.

CAPITULO III

O CINEMA DAS ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA

Este capítulo tem por objetivo fazer algumas observações sobre filmes que abordam estratégias de sobrevivência de pessoas que estão em situação de vulnerabilidade social ou que resistem aos processos de exploração e dominação, bem como uma correlação com um audiovisual realizado por mim desde 2004 em um trabalho de campo com pessoas que são moradores de rua. Essas observações são como ensaios reflexivos sobre a potencialidade do cinema de representar pessoas que sobrevivem usando essas estratégias, pelas particularidades que possam expressar os momentos, onde não necessariamente se explore as situações de pobreza, apenas as dificuldades da vida dessas pessoas.

Existem imagens clássicas dessas pessoas e, em geral, estão associadas a um ideal de pobreza, sujeira, de situação mendicante ou de pedinte. Essas imagens construídas em função de uma visibilidade social. No caso de moradores de rua, em virtude de vivências onde se possa estar presente, mesmo que distantes ao se apresentarem pedindo, esmolando, estando sujos ou desarrumados, são observações de quem partilha, por pequenos ou mínimos momentos, um espaço comum.

Estratégia e Mendicância

No filme “Brás Cubas” de Julio Bressane, 1985, adaptação para o cinema do livro Memórias Póstumas de Brás Cubas, o personagem Quincas Borba reaparece na forma de um morador de rua. Nesta cena, Brás está em uma praça sentado sob uma árvore, aparentemente descansando do calor, quando chega um sujeito perguntando se ele não o está reconhecendo. O sujeito se identifica como Quincas Borba, aquele que “em outras épocas reinava por ali” e que agora não comia há algum tempo, uma vez que tudo estava muito caro e difícil de conseguir. Brás oferece ajuda e Quincas responde: *“Não és o primeiro que me oferece ajuda e nem serás o último que não fará nada por mim”*. Mas acaba solicitando um dinheiro, e Brás lhe faz uma doação generosa de cinquenta contos.

Há um incremento que podemos chamar de mímese do personagem Quincas, pelo seu atravessamento na narrativa, o que Sorlin considera “los modelos miméticos”: “Llamaré ‘miméticos’ a los modelos de análisis construídos sobre la idea de que una imagen es siempre una copia, una reproducción del universo sensible”. Refere ainda que a visão é o mais agudo dos sentidos e que não se duvida do que se vê. Um filme deve se organizar para mostrar a realidade física das coisas e dos seres (KRACAUER apud SORLIN, 1977, pág 219),.

O que é importante ressaltar como característica do mimetismo é o movimento de transformação que ele comporta, mesmo quando se situa em uma não transformação (GAGNENBIN, 1997, VAZ, 2001). A transformação de Quincas é um

processo mimético; sua habitação é super ventilada, e ele não precisa pagar aluguel ou assumir outros compromissos. O aparecimento do personagem em situação de miséria, impossível de ser reconhecido espontaneamente, retrata histórias e folclores de pessoas que já prosperaram financeiramente e acabam por se tornar mendigos e pedintes. Mas se há no personagem uma alusão de que já fora rico e independente, hoje sua situação é de miséria. Uma miséria que o impossibilita de se alimentar – uma atividade imprescindível para a manutenção da vida.

A dificuldade de satisfazer seu ciclo fisiológico de alimentação, necessidade básica para sobrevivência de qualquer sujeito, parece justificar algo que é comum às estratégias de sobrevivência das pessoas que moram na rua, mas que não é exclusivo delas: achacar⁹.

O achaque é uma estratégia de sobrevivência onde se pede algo específico: pode ser cigarro, um pedaço de comida ou bebida, sendo o mais comum, dinheiro. Ao achacar por dinheiro, o sujeito pode investir em um argumento suficientemente convincente para que a ajuda seja dada especificamente em dinheiro. Quincas não aceita que as pessoas lhe ajudem, senão com dinheiro; seu argumento é a fome: relata que não havia comido ainda nada naquele dia. Com este argumento, não se duvida que ele esteja necessitando de algo valioso para a vida, assim a solicitação parece ser justa.

“Habitantes da Rua”, o documentário de Claudia Turra Magni é um filme de 1994 com pessoas que moram nas ruas de Porto Alegre. Neste documentário há um personagem chamado Dante, que fala da situação de pedir. Ele diz o seguinte: “essa sopa é boa, é sopa dos pobres, amanhã é sábado e não tem, só na segunda-feira,

⁹ Pedir dinheiro, comida ou outra coisa

amanhã não tem sopa, amanhã eu vou fazer o quê, vou pedir, vou ter que apertar a campainha, vou pedir nas casas” (MAGNI, 1994, 30’05”). O costume de pedir e a cultura da mendicância, não só no Brasil como em diversos lugares, continua sendo uma estratégia eficaz na busca da sobrevivência.

Usar a fome como forma de sensibilização para obter doações de comida, dinheiro ou objetos que possam ser usados ou trocados é uma estratégia válida atualmente. Nesse filme a cena se potencializa quando o personagem primeiro elogia a qualidade da comida e, em seguida, afirma que no dia seguinte não haverá comida para os “pobres”. Nesse momento cria-se no espectador a expectativa de que essa pessoa possivelmente passará fome novamente e sugere-se que sua estratégia será pedir nas casas por onde possa passar. Ele investe em uma responsabilização ao outro, e talvez seja esta uma das questões que viabilizaram a mendicância no decorrer da história: o sujeito delega para o “outro” a responsabilidade de suprir o que acredita ser importante para sua sobrevivência.

Assim como o personagem Quincas, a lógica do trabalho é refutada de uma forma sofisticada. Não há uma identificação de que o trabalho (no sentido formal de mão-de-obra) possa ser suficientemente sedutor para que se empreenda uma sistemática laborativa. Parece que para quem vive mendigando, esse é o trabalho formal e, assim como outras formas de sobrevivência - prestação de serviço ou transformação de bens -, demandam energia no sentido de que deve haver um investimento, ainda que mínimo, para que tenha efeito positivo.

Como estratégia, a atividade de pedir nem sempre parece ser uma situação fácil de ser executada. No filme “Rio 40 Graus” de Nelson Pereira dos Santos, 1955, o personagem Jorge vive em uma favela junto com sua mãe, que é empregada

doméstica. Ela está acamada e pede para Jorge trazer “oitenta cruzeiro” para comprar remédio. Jorge, apesar de não ser adulto, trabalha vendendo amendoim torrado na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Jorge acaba por ficar sem dinheiro, quando um rapaz que freqüenta a praia derruba seu produto e não lhe ressarce. Nesse momento Jorge sai da calçada da praia e dirige-se para o outro lado da rua, na seguinte decupagem:

Externa, em um bar de frente para a praia, duas mulheres estrangeiras bem vestidas estão sentadas a uma mesa. O rapaz se aproxima delas e segue a transcrição do diálogo:

Mulher 1: So wonderful country, isn't it?

Mulher 2: It's but so primitive

Mulher 1: yes, ... It's another one coming

Jorge: Moça, me dá um dinheiro?

Mulher 1: yes, ... give him something

Mulher 2: I have nothing but dollar

Mulher 1: Não tem nada (com sotaque de estrangeiro)

A cena continua com o rapaz se distanciando e ele continua a solicitar em outra rua onde pessoas caminham:

Jorge: Moço, me dá um dinheiro?

Sujeito 1: Vá trabalhar!

Jorge então pede para outro, que nem lhe responde. Nesse momento aparece um menino pequeno com um cigarro na mão, que fica rindo e zomba de Jorge:

Jorge: Que que houve?

Menino: Você não sabe pedir esmola!

Jorge: Eu não preciso pedir esmola, não. Eu só pedi um dinheiro para mim voltar para casa.

Menino: Tu qué ver como que se arranca dinheiro dessa gente?

O menino segue, com seu olhar jocosos, em direção a uma pessoa que caminha. Rapidamente, ele coloca um dos braços para trás, escondendo o cigarro que está fumando, e o outro para frente, esticando a mão aberta com a palma para cima, pronta para receber uma doação. Ao mesmo tempo em que estende o braço, sua feição muda, seu rosto demonstra uma humildade e então ele pede com uma voz manhosa.

Menino: Me dá um dinheiro para minha mãe que tá doente?

O sujeito coloca uma moeda na mão da criança e ela agradece. O menino volta ao encontro de Jorge, agora mostrando a mão que escondia, tragando o cigarro.

Menino: Ta vendo só! Pedir dinheiro pra gente mesmo não “gruda”, tu tem que pedir dinheiro é pra tua mãe, que é só dizer que ela está doente que não falha!

Nessa cena, não é um morador de rua que está sendo representado, mas um favelado que está passando por uma situação difícil em virtude da doença na família, e vender amendoim parece ser a estratégia de Jorge para auxiliar no orçamento doméstico. Ao se deparar com um imprevisto que o impossibilitou de trabalhar vendendo amendoim, Jorge tem um primeiro contato onde presencia uma estratégia de como arranjar dinheiro sem ter que trabalhar, uma substituição da atividade laboral para outra onde não há prestação de serviço e nem mesmo comércio.

A característica desse primeiro contato é de frustração; as mulheres fazem um comentário enquanto ele se aproxima: “aí vem mais um!” Certamente outras pessoas já haviam passado por elas e solicitado alguma coisa. Seguem-se mais tentativas frustradas quando o menino zomba de Jorge, como se fosse um mestre

naquilo em Jorge fraquejou. E o menino é realmente um mestre na arte de achacar, ele domina a técnica de abordagem e usa uma justificativa que sensibiliza seu interlocutor.

Nesse sentido, uma lógica está sendo quebrada. Jorge ganha dinheiro através do trabalho com a venda de amendoim para pessoas que estão na praia em momento de lazer. Ele, ao contrário, frequenta a praia para trabalhar; para Jorge a praia é um lugar de trabalho, onde, através do empenho, pode ter bom rendimento. Jorge acredita que é pela recompensa do trabalho que irá ajudar sua mãe que está doente e necessitando de remédio.

A facilidade com que o outro menino consegue dinheiro, mesmo que uma quantia pequena, não demorou mais que cinco segundos. Ao solicitar essa quantia o menino tem uma performance que demonstra que ele sabe pedir, uma performance semelhante ao personagem Dante, que afirma buscar alternativas nos dias em que não há doação de sopa para os pobres. Em menos de trinta e cinco segundos, um garoto ensina uma profissão que se perpetua por mais de quarenta séculos.

A dificuldade que Jorge apresenta no filme é também relatada em uma entrevista realizada no início deste trabalho. No “piloto” realizado em 2004, a primeira entrevista de campo já explicita a diversidade das estratégias de sobrevivência. Evandro, um morador de rua de Porto Alegre, abrigado em instituição municipal, coloca o seguinte: “a rua pra mim foi horrível, saí de Viamão e vim direto, nunca gostei de pedir, não sabia pedir; o cara para pedir tem que saber, eu ficava sem comer” (Evandro, 2004). Parece que as estratégias de sobrevivência não são as mesmas para todos. Para exercer uma atividade com êxito é necessário ter domínio ou uma noção básica da técnica que esta atividade exige.

Talvez, entrando um pouco na história de vida de Evandro, se possa compreender algo das diferenças que mantêm oscilante as estratégias de sobrevivência. Evandro relata a seguinte história: “Eu me criei em Porto Alegre, por uma mãe de criação, depois uma tia de criação, que me deu para minha mãe verdadeira, que me deu para uma família que me deu para várias famílias e aí comecei a fugir....” (EVANDRO, 2004).

Existe uma experiência de transitar por diferentes lares no decorrer de sua infância. Evandro parece ter dificuldade, a princípio, de permanecer em um lugar por um tempo maior. A breve permanência em cada lar tem motivo preciso, o qual Evandro relata da seguinte forma:

Eu me criei com mais de 10 famílias quando era pequeno no interior. Eu rolei por todo interior bem dizer, do Rio Grande do Sul, naqueles lugares Palmeiras, Carazinho e ultimo lugar onde eu fui para foi Ibirubá. Fiquei mais tempo lá, foi onde eu acabei fugindo. Eu fugia muito quando era pequeno. Batiam em mim e eu fugia, eu era um fujão mesmo. Como era chamado mesmo por alguns... companheiros de criação: eu era o Fujão. Eu não ficava muito na rua – sempre tinha alguém que acabava me acolhendo ... (EVANDRO, 2004)

A troca de família parece ter sido a melhor solução que ele conseguiu encontrar para escapar de inúmeras situações indesejáveis, como ser surrado. O que se torna mais importante é que em cada fuga existe um destino que ele mesmo relata ser receptivo, e dessa maneira ele obtém segurança em cada partida. Há um processo que parece garantir o acolhimento a cada experiência de rua, mesmo a de pequena duração, mas não menos importante. Talvez o pouco tempo de permanência na rua não tenha deixado Evandro confortável para usar a estratégia da mendicância.

Em diversos filmes, quando existe algum morador de rua, mesmo que em figuração, a identidade costuma estar atrelada a um potencial fracasso, como se

estabelecesse na relação das identidades deterioradas. Há uma expectativa de incompatibilidade com histórias de sucesso. Talvez resida, nesse ponto, a questão principal desse trabalho – uma busca por algo que não seja comum nessa representação sobre o morador de rua. Algo como particularidades que não sejam conotações exóticas ou bizarras, que não sejam arremedos paralelos de identidades que buscam assemelhar o modo de vida das pessoas que moram na rua ao das que residem em casas ou apartamentos.

No filme “A Margem da Imagem” de Evaldo Mocarzel, 2003, há um depoimento de uma freira que fornece um dado significativo sobre o viver em uma grande metrópole:

....na cidade tem a questão do anonimato. O anonimato para a população de rua é um grande parceiro, o anonimato, porque você pode suar [sic]... você pode ser versátil, hoje você pode estar chegando, amanhã você pode ser roubado, você cada dia conta uma história para um, que ninguém te conhece, o que não pode acontecer numa cidade pequena. Então a cidade dá essa liberdade através do anonimato. Então hoje sou Ivete, amanhã sou Dalva, amanhã sou Maria.... (BERNARDET, 2004, p. 292)

Essas vantagens do anonimato podem garantir uma constante mutação, um mimetismo de identidades, uma criação constante de personagens a fim de sensibilizar e garantir a sobrevivência. O discurso é construído no sentido de uma sensibilização, para que possa comover “se não um transeunte, o cineasta ou o espectador....”, pois ao duvidar da veracidade da fala, e a fala é o ponto forte do filme, ele mostra a fragilidade do cinema, pratica um sistema que o solapa ao dar sinais de duvidar de si”. (BERNARDET, 2004, p. 292).

O mesmo acontece no filme “Edifício Master” de Eduardo Coutinho, 2002, quando uma personagem fala de sua vida, das dificuldades de sua profissão de prostituta, no futuro de sua filha. No final da entrevista, ela (a prostituta) revela que

costuma mentir, que é muito mentirosa, e que às vezes a mentira chega a ser tão intensa que ela acredita, então Eduardo Coutinho pergunta se ela mentiu na entrevista, e ela responde que não, apenas no dia anterior quando do primeiro contato, visto que não estava segura em concedê-la. Nesse momento, o diretor cria um clima de dúvida, de que algo possa não ser verdadeiro, cria-se uma tensão que coloca em cheque todos os outros personagens, uma tensão que fica delegada para o espectador resolver.

Mimeses ocultas

Pode-se pensar outra questão a partir do achaque. Se há uma possibilidade de não ser verdadeiro o argumento que justifica o achaque, ela consiste, justamente, na contrapartida de ser verdadeiro, já que pode residir em uma atividade mimética, no sentido de autopreservação ou uma reconciliação com a natureza (GAGNEMBIN, 1997). Ao lançar mão de um argumento concreto de necessidade como representação formal de uma estratégia de sobrevivência, estabelece um vínculo positivo através da mediação, que é o objeto solicitado. Como por exemplo, no filme “Rio 40 graus”, referido anteriormente: um dos meninos, ao mostrar como se consegue dinheiro pedindo - mesmo não necessitando do mesmo -, mimetiza a situação para supostamente garantir a sua sobrevivência.

Novamente entra em questão o que possa ou não ser realidade, e Zizek (2003) aponta nesse jogo um espaço preciso, pois o lugar da ilusão é na realidade. É na condição repetitiva de necessidade que alguns momentos miméticos são capazes de gerar conhecimento/sobrevivência; quando se domina uma estratégia exitosa, ela deve ser usada em momentos oportunos.

Ao se buscar particularidades de pessoas que vivem nas ruas, observa-se, de forma geral, que as histórias são muito parecidas, há uma semelhança nas narrativas da transição “casa –rua”. Conforme os próprios moradores de rua, houve um momento anterior à vivência na rua. Entretanto, o agravamento de certas situações levou à impossibilidade de continuar vivendo em um domicílio fixo. Em outros casos, houve uma perda significativa (emprego, parente) e então a rua se tornou o destino. Histórias de fracasso. Mas como poderia uma pessoa sobreviver vivenciando unicamente situações de fracasso? A sobrevivência em si já consiste, ou não, em uma situação considerada vitoriosa. Há um paradoxo que surge da simultaneidade de estados de resistência e de fragilidade: O indivíduo é forte porque sobrevive aos processos de exclusão, mas é justamente a fragilidade exposta que poderá lhe garantir a sobrevivência.

Se o acesso a bens básicos para a sobrevivência está diminuído ou negado, a exclusão social sujeita o indivíduo a ter que optar por outras formas de acesso a estes bens, e esta é uma capacidade de resistir aos processos de exclusão social; no entanto, é a fragilidade que irá legitimar e garantir, pelas redes de cooperação informais ou pelo viés institucional, a possibilidade de aquisição imediata ou provisória de bens que serão indispensáveis para a sobrevivência.

Independente do acesso, por exemplo, o que poderia se dizer de alguém que gosta de cavalos. Felipe é um nome que tem na sua origem uma composição a palavra Philos, que designa o que se poderia chamar de amigo e Hipus, que significa cavalo. Filipe seria o “amigo do cavalo”, aquele que gosta de cavalo. Esta deve ser a designação de Adilson. Seu nome poderia ser Filipe, pois ele gosta de cavalo.

A história de Adilson pode ser contada de várias maneiras. A mãe morreu quando ele tinha 7 ou 8 anos e aí começa a vida dura. Possivelmente, sua vida já não vinha sendo muito fácil até essa idade e com a morte da mãe, sua situação parece ter piorado. No entanto, aqui fora escolhida uma outra maneira de contar sua história, e assim é que será apresentada: o Adilson que gosta dos cavalos.

Adilson relata que seu interesse por cavalos surgiu quando começou a freqüentar a Hípica. Como jóquei, chegou a correr em competições. Ganhou e perdeu em corridas de cavalo, e destaca que é preciso saber perder. Sua linguagem inclui termos que são de uso próprio do hipismo, de quem entende do assunto.

Em seu discurso, não demonstra ambição em ter um cavalo ou ser proprietário de uma cabanha. Seu interesse é lidar com o animal, cuidar dele, correr nele. Adilson demonstra uma afetividade quando faz uma referência ao mundo hípico. Sua fala, inclusive, usa um léxico próprio de quem se preocupa com os animais, entende do ofício, da lida zôo-competitiva. Apesar do áudio da filmagem não estar muito claro, pode-se perceber que o mundo de Adilson está vinculado ao cavalo.

Isso fica mais evidente quando diz o que segue em relação ao momento em que tudo já está preparado para iniciar a corrida: “a porta que tava fechada, quando abria saía lotado, né!”. Na narrativa em que fala do momento da largada, Adilson se refere ao momento decisivo da competição. Todos ficam ansiosos e querem sair o mais depressa possível. O êxito de uma corrida de cavalos inclui uma boa largada, e como seus concorrentes, ao ser autorizado a iniciar a competição, ele quer sair o mais rápido possível.

O cavalo, para quem mora no interior, é usado principalmente como tração animal. Em geral, é nas áreas urbanas que existem lugares que preparam os animais

para essa outra utilidade que é a competição. Ele explica que desde cedo já tinha interesse em cavalos: “Com cavalo... com cavalo eu aprendi lá em Sobradinho... primeiro foi um doutor lá que me pagava um outro rapaz... Lá um baixinho pra me ensinar né... a corrê”.

Quando evoca a questão dos cavalos, não parece ser no mundo produtivo que Adilson acaba por se reportar. Em seu depoimento, seu vínculo parece estar colado às atividades especiais, um trabalho que une uma relação de cuidado com vistas às atividades competitivas. Ele revela que gosta de correr, mas não parece se importar com o universo extremamente competitivo dos prados, das hípicas ou de lugares de aposta. Adilson mostra encontrar um local apropriado para si, sendo este lugar junto aos cavalos: montando, cuidando, treinando, competindo, perdendo ou ganhando. Como ele próprio refere: “*Já ganhei um torneio da Pet Feijão... bah eu ganhei várias e perdi várias também... é por que o cara não adianta só ganha, só ganha que não vai ganha. Mas eu mais ganhei do que perdi né*”. (Adilson, 2005)

Há um momento em que a competitividade parece se aproximar do lúdico, e nesse ponto o que ele se refere ao falar em ‘cavalo’ são os cavalos de corrida, que recebem um treinamento para vencer em competições, mas não se trata necessariamente de uma obsessão pela vitória. Adilson demonstra que sabe e não se abala quando seu resultado seja outro do que o primeiro lugar. Não há indícios de que exista uma grande frustração em caso de derrota, e pode-se perceber que a derrota, perder, é uma situação que não deprecia sua relação com o hipismo.

Quando afirma que nas quintas-feiras vai até a Hípica de Porto Alegre, com seu jeito tímido e tranqüilo ele fala: “Eu sempre vou lá, porque tem um cara lá que eu cuido o cavalo pra ele. Eu gosto de lidar com bicho, mas eu não gosto de ser treinador

e coisa. O que eu gosto é de correr né?”, e mostra um cronômetro, próprio para marcar o tempo de corrida de cavalo.

Quando da aproximação de Paulo, ele se encontrava sentado à sombra de uma árvore num dia quente e ensolarado, distanciado do grupo de sua convivência naquele momento em virtude de não ter “se sentido muito bem” (sic). Ele responde a algumas perguntas e começa falando sobre a questão de morar na rua, pergunta se está gravando e então faz um resumo de sua vida:

Então grava...Eu tenho pouco o que falá, né cara, eu sou um cara que foi casa, divorciado, tenho duas filha, quatro neto, so avô de quatro neto. Só que o seguinte, por uma eventualidade eu caí na rua aí...caí na vida da da rua né...e comecei a gosta e fiquei. Morei com meu irmão, voltei; morei com minhas filha, voltei; gostei da rua. E aí...mas não porque eu gosto também de...também acho que isso é da vida eu sou...mas eu também não me queixo né ô Júlio. (PAULO, 2005)

Na realidade a entrevista foi extensa, e Paulo forneceu um dado precioso já de início: gostou de morar na rua. Esse é um dado difícil de encontrar. As pessoas dizem que não gostam da rua, que querem ter um emprego para construir uma casa e reerguer sua vida. Paulo é direto em apontar que sua situação está de acordo com seu prazer. Ao expressar “comecei, gostei e fiquei” demonstra como é forte seu vínculo com esta forma de viver. Paulo também refere cuidados em relação à bebida de álcool:

... mas eu não caio.. eles pode anda tudo maloquero aí, mas eu não ando cara, pior...eu ando sempre bem arrumado, Deus o livre. Eles até me chamam de riquinho aí...a o riquinho aí. Não é isso aí né...eu não deixo a peteca caí não. Tomo as cachacinha e tudo, mas eu me controlo. (PAULO, 2005)

O cuidado com a aparência é um fato que, se tem alguma importância para o achacador em geral, para Paulo não tem o mesmo significado. Existe satisfação em cuidar de si, pelo uso de roupas limpas e combinando. Paulo não só se distancia do modelo bizarro das vestimentas dos doentes mentais que estão na rua, como valoriza

sua apresentação como motivo de orgulho próprio. Sua aparência pode ser considerada uma mímese que reforça sua identidade de pessoa organizada.

Nessa pesquisa, as falas são importantes fontes de dados. Falar de si, sob a ótica de estar se expondo a uma câmera de vídeo, algo que ficasse registrado, tem uma implicação. Em um ou outro momento da entrevista, Paulo hesita quanto ao fato de que ele esteja falando possa ser divulgado, e em seguida reforça a autorização. Essa é uma fragilidade com a qual o pesquisador tem que saber lidar: mesmo autorizando o uso de sua imagem visual e sonora, o entrevistado pode solicitar em qualquer momento sua exclusão da pesquisa, o que deve ser acatado.

Muitos se interessam pelo Grêmio e pelo Internacional, pois esses são os times de futebol com o maior número de torcedores no estado. Mais que clubes, são ícones da identidade do gaúcho. O Clovis conheceu e trabalhou com dois jogadores que se tornaram ídolos da geração dos anos 80 no Rio Grande do Sul: Mazaropi e Taffarel. Um era do Grêmio e o outro do Internacional. Essa história é contada assim:

Eu trabalho...eu trabalhei na assembléia, trabalhei de estagiário, batia cartão...trabalhei na assembléia e servia café pros deputado, daí trabalhei em farmácia e agora tô na latinha, fui gandula do Inter, no tempo do Taffarel e do Grêmio no tempo do Mazaropi, nosso abrigo era da Arcal e da Paquetá. Depois eu comecei a junta latinha... única chance... servi o exército...Foi há muitos anos atrás, no tempo do Mazaropi, do Taffarel, gandula do Inter e do Grêmio né, nós treinava com bola de areia, ia dez gandula, muitos anos atrás... (Falha na gravação)... nosso abrigo era da Arcal vermelha e da Paquetá que treinava nós era o Seu Cláudio, nós treinava com bola de areia, por que ficava dez gandula, ficava três em cada lateral e eu ficava atrás da golera né. E era sempre o mesmo... nós ia aqui no Beira Rio e no Olímpico... que era o Antônio Mazaropi... era legal assim eu achava legal... entrava no vestuário. Jogava bola lá dentro, e na saída já ganhava o dinheiro na época né..(CLOVIS, 2004)

Clovis teve a oportunidade de trabalhar, entre outras coisas, como gandula. Uma profissão aprendida nos programas de assistência social que os clubes fazem, estimulando crianças pobres ou abandonadas a conviverem com o universo esportivo.

Tanto para um gremista, como para um colorado, conhecer um jogador se tornara um fato inesquecível, Clóvis guarda na memória o que foi e continua sendo o sonho de todo torcedor: conhecer o jogador do seu time e ficar perto dele, não só nos dias de treinamento como nos dias de jogo.

A memória que retém essa passagem, quando exibida no filme, adquire uma dimensão concreta da vivência, resgatada pela evocação da lembrança em testemunho histórico. “O filme faz coincidir memória e verdade histórica. Confia-se plenamente no fato de que a memória das pessoas que viveram uma ação a reproduz fielmente” (BERNARDET, 2003, p. 181).

Observamos na compleição física de Clóvis seu atributo para ser gandula. Não poderia ser muito pequeno, pois teria dificuldade para buscar a bola com rapidez, e nem muito alto, para não ser confundido com algum jogador ou atrapalhar a imprensa que fica registrando o evento.

Um fato importante de ser destacado é que houve dúvida ao avistar o Clovis caminhando pela rua. Estava um pouco frio, o dia nublado, poucas pessoas pela rua. À primeira vista não foi possível identificá-lo como morador de rua. Estava calçado e bem vestido, com roupas limpas, calça, jaqueta, mochila e boné muito bem cuidados, sem cicatrizes aparentes, enfim, nada que pudesse indicar uma procedência típica do que se imagina ser da rua. O que despertou atenção foi um saco plástico também bastante limpo que carregava segurando pela mão, ao contrário da maioria que caminha com ele apoiado nas costas.

Considerações Finais

Não é exatamente o que Voltaire (1985) atribuiu a Cândido, seu personagem que fica à deriva depois de uma ação mal sucedida e relativamente mal interpretada por seu preceptor, o que Adilson, Paulo e tantos outros têm em comum. O que interessa neste momento, e possivelmente poderemos encontrar em muitos casos que não fizeram parte desta amostragem, é uma resistência diante da impossibilidade de se ter algo incomum. Morar na rua é uma situação que pode se perpetuar até o fim de cada uma destas vidas e até mesmo acelerar este final, o que Agamben (2002) concebe como Homo Sacer, vida que não merece ser vivida.

Se existe um mal-estar na pós-modernidade (BAUMAN, 1998), uma insatisfação freqüente que zomba da capacidade humana de alteridade, uma condição que fraciona a noção de humildade, esta condição já pairava sobre nossas cidades no final do século XIX.

A velha humildade fazia com que um homem duvidasse dos seus esforços, e isso dava-lhe animo para trabalhar com mais afincos; a nova humildade faz com que o homem duvide de seus objetivos, e isso o obriga a parar com os seus trabalhos. (CHESTERTON, 2001, pág. 51)

Chesterton coloca esta falta de objetivo do homem, uma dificuldade de encontrar sentido que reflete numa abstração das formas de trabalho convencionais. Ainda é deste autor a noção pendente da vida: o grande poderia-ter-sido ou grande poderia-não-ter-sido. Parece não haver dúvida de que uma vida de sucesso não merece

reparos e que a do infortúnio, cheia de ponderações calcadas em erros, é passível de reconstituição das forças que convergem para a felicidade.

Ao pensar em felicidade, Schopenhauer (2001) atribuía três condições para o que chamou de Eudemonismo: o que uma pessoa é, o que ela tem, e o que ela representa. São características que, dependendo do ponto de vista, podem subestimar classes com menor “competitividade” como os párias (BAUMAN, 1998), casta inferior ou não-casta na cultura hindu, formando assim uma região moral (PARKS apud VELHO, 2000), local onde tendem a se concentrar pessoas de origens diversas, mas com características sócio-psicológicas semelhantes – o que ocorre nos bairros Cidade Baixa e Menino Deus, onde foi desenvolvida esta pesquisa.

Nestes locais, mas não exclusivamente ali, é possível encontrar algo que solapa a tradição de usos e costumes do cidadão - uma cultura marginal e ordinária (DE CERTEAU, 2003) que agrega valor no desenvolvimento sociocultural. São invenções de diferentes modos de viver, seja pelas novas práticas ou pelos diferentes usos de objetos, resultando em uma pluralização e uma multiplicidade de diferenças.

Ao categorizar um objeto pelo seu valor de uso ou de troca em detrimento de seu valor de culto, as pessoas que estão na rua subvertem a lógica sedentária capitalista de preservação e acúmulo de bens ou riquezas. É um exercício que pode se assemelhar aos comerciantes, que desenvolvem seu valor afetivo mais no culto ao dinheiro do que na mercadoria. São metamorfoses de usos e de práticas que subvertem a ordem social da propriedade privada.

Ao focar esta pesquisa nas situações intensas vivenciadas por pessoas comuns, objetivamos criar uma nova ética ou estética de reportar aqueles que não têm uma representatividade privilegiada na produção de bens e serviços, mas que carregam

singularidades e experiências tão intensas; pessoas que vivem numa constante mutação, mas cuja memória ainda guarda lembranças. Acredita-se, portanto, que o filme documentário possa ser um co-responsável nesta caminhada.

REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Ed., 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BAUER, Martin W. & GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- BARTUCCI, Giovana (Org). **Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago ed., 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- BRAS CUBAS. Direção de Julio Bressane [Brasil], 1985. 1 filme (92min), son., color., 35mm.
- BROIDE, Jorge. A rua enquanto instituição das populações marginalizadas: uma abordagem psicanalítica através de grupo operativo. Dissertação de Mestrado. PUC-Campinas, 1993.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade: história e estética do cinema**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1977.

CINEMAIS 36 – Objetivo Subjetivo. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora (Out-Dez), 2003.

CINEMAIS 8 – Poesia, dislexia, câmera na mão, câmera no chão. Editorial Cinemais (Nov-Dez 1997), 1997.

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

CHESTERTON, Gilbert Keith. **Ortodoxia**. São Paulo: LTr, 2001.

DA-RIM, Sílvio. **Espelho Partido** – tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue Ed., 2004.

_____, Sílvio. A autoreflexividade no documentário. In: **CINEMAIS 8** – Poesia, dislexia, câmera na mão, câmera no chão. Editorial Cinemais (Nov-Dez 1997), 1997.

ESPIÑO, Gabriel & FUDIN, Mônica. **Psicanálise y Cine** – Cuestiones clínicas em personagens de películas. Buenos Aires: Letra Viva Ed., 1998.

ECO, Humberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FARIÑA, Juan Jorge Michel & GUTIÉRREZ, Carlos (Org). **Ética y cine**. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires & JVE Editores, 2001.

FRANCE, Claudine. Org. **Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes ed., 1989.

GOFFMAN, Erving. **Estigma – Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

HABITANTES DA RUA. Direção de Claudia Turra Magni. [Brasil], 1994. 1 filme (52min), son., color., VHS.

HUBERMAN, Leo. História da riqueza do homem. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LONDON, Jack. **O povo do abismo: fome e miséria no coração do império britânico: uma reportagem do início do século**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

MAGNI, Cláudia Turra. **Nomadismo Urbano** – uma etnografia sobre moradores de rua de Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. PPGAS – UFRGS, 1994.

MANZANO, Luis Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Ed. Perpectiva : FAPESP, 2003.

METZ, Christian (Org). **Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global Editora, 1980.

MONTE-MOR, Patrícia. **Tendências do Documentário Etnográfico**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Org. Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

MOREAU, Pierre-François. **Spinoza**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Org). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Buenos Aires: Paidós, 1991.

NOVAES, Sylvia Caiuby (Org). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

OMAR, ARTHUR. O antidocumentário, provisoriamente. In: **CINEMAIS 8** – Poesia, dislexia, câmera na mão, câmera no chão. Editorial Cinemais (Nov-Dez 1997), 1997.

PARENTE, André. **Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica**. In: Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. 1 São Paulo: SENAC, 2005.

PARENTE, André (Org). **Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

PARENTE, André (Org). **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

QUANTO VALE OU É POR QUILO?. Direção de Sérgio Bianchi. [Brasil], 2005. 1 filme (109min), son., color., 35mm.

RAMOS, Guiomar. **O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Org. Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

RICOEUR, Paul: **Paul Ricoeur: único e singular**. São Paulo: UNESP / Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

RIO 40 Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. [Brasil], 1955. 1 filme (93min), P/B., 35mm.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A Arte de ser Feliz**. São Paulo: Martins Fontes 2001 (primeira edição em 1864).

SANTAELLA, Lucia & Noth, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SIMÕES JUNIOR, José Geraldo. **Moradores de Rua**. São Paulo: Polis, 1992.

SNOW, David & ANDERSON, Leon. **Desafortunados: um estudo sobre o povo da rua**. Petrópolis: Vozes, 1998.

SORLIN, Pierre. **Los modelos miméticos**. In: **Sociologia del Cine**. México: Editora Fondo de Cultura Económica. 1977.

SOUZA, Enéas Costa de. **Trajetórias do cinema moderno**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1974.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Org. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VAZ, Alexandre Fernandez. Dominar a natureza educar o corpo: notas conceituais a partir do tema Mímesis em Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. In: **A Desconstrução do Corpo**. GRANDO, Jose Carlos (org). Blumenau: Edifurb, 2001.

VELHO, Gilberto. Individualismo, anonimato e violência na metrópole. In: **Horizontes Antropológicos** / UFRGS IFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Ano 6, n 13 (2000). Porto Alegre: PPGAS, 2000.

VICTORA, Ceres Gomes, Knauth, Daniela Riva & HASSEN, Maria de Nazareth Agra (Org). **Pesquisa Qualitativa em Saúde: uma introdução ao tema**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.

VIEIRA, Maria Antonieta da Costa (Org). **População de Rua: Quem é como vive, como é vista.** São Paulo: Huitec, 2004.

VIRILIO, Paul. **A máquina da visão.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet de. **Candido ou o otimismo.** São Paulo: Scipione Editores, 1985.

WEIL, Pierre. **O Corpo Fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal.** Petrópolis: Vozes, 1986.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras : Circulo do Livro, 1989.

XAVIER, Ismail. **O sujeito (extra) ordinário.** In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Org). **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ZIZEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem – O sublime objeto da ideologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real!** Cinco ensaios sobre 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boi Tempo Editorial, 2003.

ANEXO I

Filme

TALENTO, eu tenho. Direção de Julio Caetano Costa. [Brasil], 2006. 1 vídeo (13 min), son., color., Mini DV.

ANEXO II**AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E/OU VOZ**

Eu, abaixo assinado, autorizo a **Júlio Caetano Costa** a gravar a minha voz e imagem para peças audiovisuais diversas que venham a ser produzidas sobre o projeto **Cinema e Morador de Rua** - do mestrado em Psicologia Social e Institucional da UFRGS. Declaro concordar e ter conhecimento de que estas peças serão veiculadas, exibidas, reproduzidas e transmitidas, sem limitação de tempo, no Brasil e no exterior, pelo autor ou por terceiros, com caráter comercial ou não, em cinemas, festivais, televisões, de canal aberto ou fechado, homevídeo (dvd, vhs, cd-rom, e outros), pela internet, telefones celulares, ou em aeronaves, embarcações e em outros meios de transporte. Essa autorização é gratuita e será válida pelo prazo de proteção do direito autoral sobre as peças, no Brasil e no exterior.

Nome:

RG: _____ CPF: _____

Endereço: _____

Telefones: _____

Assinatura

ANEXO III

FILMOGRAFIA

BRAS CUBAS. Direção de Julio Bressane [Brasil], 1985. 1 filme (92min), son., color., 35mm.

HABITANTES DA RUA. Direção de Claudia Turra Magni. [Brasil], 1994. 1 filme (52min), son., color., VHS.

QUANTO VALE OU É POR QUILO?. Direção de Sérgio Bianchi. [Brasil], 2005. 1 filme (109min), son., color., 35mm.

RIO 40 Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. [Brasil], 1955. 1 filme (93min), P/B., 35mm.