

DOCUMENTÁRIO LITERÁRIO DE CÁ E DE LÁ DO ATLÂNTICO: DA FAVELA DO RIO DE JANEIRO AOS BAIRROS DE LUANDA E HISTÓRIA(S) DE SUPERAÇÃO DA ADVERSIDADE

Literary documentary on both sides of the Atlantic: from the favelas of Rio de Janeiro to the neighbourhoods of Luanda and stories about overcoming adversity

Isabel Soares

CCAPP, CEAF, ISCSP, Universidade de Lisboa
(Portugal)

Partindo do documentário literário, o documentário elaborado com técnicas associadas ao jornalismo literário (pesquisa imersiva, uso da primeira pessoa, interpretação subjetiva), analisamos o modo como exemplos de superação da adversidade socioeconómica são representados tanto na maior favela do Rio de Janeiro, Complexo do Alemão, como nos bairros pobres de Luanda. Os documentários sob escrutínio são *Complexo: Universo Paralelo* (2011) e *I Love Kuduro* (2013) realizados pelos irmãos portugueses Pedro e Mário Patrocínio. O elemento transatlântico é apresentado sob um prisma triangular assente na realização portuguesa destes documentários baseados na pesquisa levada a cabo sobre realidades brasileiras e angolanas. A análise da informação transmitida em ambos os documentários conclui que o espírito de pertença cultural e comunitária promove a superação da adversidade da vida quotidiana tal como vivida em ambientes de periferia social e económica.

Palavras-chave

Jornalismo literário, documentário, favela, Brasil, Angola

Departing from literary documentary, the type of documentary put together with techniques commonly associated with literary journalism (immersion research, use of first person, subjective interpretation), we analyse how examples of overcoming socioeconomic adversity are portrayed both in the largest favela of Rio de Janeiro, Complexo do Alemão, and in the poor neighbourhoods of Luanda. The documentaries under scrutiny are *Complexo: Universo Paralelo* (2011) and *I Love Kuduro* (2013) directed by the Portuguese brothers Pedro and Mário Patrocínio. The transatlantic element is presented under a triangular prism encompassing the Portuguese direction of documentaries based on research of Brazilian and Angolan realities. Analysing the informative message of both documentaries, it is concluded that the spirit of cultural and communal belonging foster the overcoming of daily life adversity as lived in environments of social and economic periphery.

Keywords

Literary Journalism, Documentary, Favela, Brazil, Angola

Introdução

Sendo o jornalismo literário um género fluído e mutável que tenta espelhar a realidade (Hartsock, 2000, p. 49), é possível encontrar os seus traços em certo cinema documental que visa a apreensão, também fluída, da realidade filmada. É a fluidez e a mutabilidade deste género que nos permitem, mediante a aplicação de uma matriz teórica, verificar que os documentários sobre os quais assenta esta investigação recaem no âmbito do jornalismo literário ainda que o sejam sob um formato fílmico. Simultaneamente, sendo o jornalismo literário, um jornalismo de pesquisa e tendo as fronteiras do cinema documental vindo a alargar-se, é possível verificar nos documentários, e não exclusivamente naqueles em presente análise, a inclusão de recursos jornalístico-literários que lhes emprestam a «atmosfera e a personalidade» e que os tornam uma espécie de «ensaios exploratórios» (Kerrane, 1998, pp. 19-20).

Também através do jornalismo literário temos acesso à descoberta de realidades habitualmente fora da esfera noticiosa mais convencional, pois este tipo de jornalismo cede ao «impulso de descrever a qualidade da vida quotidiana, a consciência, a cultura, as sensações e sentimentos dos indivíduos» (Sims, 2007, p. VIII)¹. É a descrição de certos aspetos da vida quotidiana, bem como da cultura e envolvente emocional de indivíduos e/ou grupos particulares que podemos encontrar nos filmes portugueses realizados pelos irmãos Mário e Pedro Patrocínio sob escrutínio neste estudo, *Complexo: Universo Paralelo* (2011) e *I Love Kuduro* (2013). Não os abordamos pelas suas qualidades cinematográficas mas enquanto representativos de um género híbrido entre o jornalístico e o documental que se preocupa em retratar o que comumente chamamos sociedades marginais.

O estudo destes dois documentários reveste-se, ademais, de uma particularidade plenamente transatlântica. Ocupando três vértices geográficos, trata-se da realização fílmica portuguesa que se detém sobre parcelas societárias de outros dois países luso-falantes de ambas as margens do Atlântico: o Brasil e Angola. Ou seja, triangulamos estes filmes entre Portugal (o exercício da observação/visão), o Brasil e Angola (a realidade apreendida e revelada). Com efeito, a estes três países ligam-nos laços linguísticos, permitidos por um passado que se intercecionou, a partir dos grandes movimentos transatlânticos dos séculos XV e XVI, e a participação paritária na Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), organização que fundaram, conjuntamente com outros países falantes de português, em

1996². Em *Complexo: Universo Paralelo*, o fulcro documental é a vida quotidiana na maior favela do rio de Janeiro, Complexo do Alemão. O documentário segue as vidas pessoais de alguns dos moradores deste bairro, a sua luta pela sobrevivência diária, a violência de gangues armados e tráfico de estupefacientes ou as incursões de forças policiais na favela. Por sua vez, em *I Love Kuduro* traça-se a história deste género tipicamente angolano de música e dança e a sua influência na cultura identitária de Angola e como este estilo musical se internacionalizou. Em comum, ambos os filmes mostram como situações de adversidade, advindas de pobreza e marginalização social, não são diminuidoras da valorização humana nem obstáculos inultrapassáveis à busca da felicidade e realização pessoal e profissional dos indivíduos. Em comum também, o método de observação fílmico-documental, sem narração de terceira pessoa, e de características imersivas em que os realizadores assumem um papel idêntico ao do jornalista literário, ou da grande reportagem, convencional.

Filmes-documentário: *Complexo e Kuduro*

Complexo: Universo Paralelo foi lançado para o circuito comercial das salas portuguesas a 11 de janeiro de 2011 e categorizado como documentário e drama. Ainda nesse ano, Ricardo Martins Pereira deu à estampa um livro homónimo cujo subtítulo *A História de Mário e Pedro Patrocínio* indicava tratar-se de uma obra que dava a conhecer o processo de realização do filme, os constrangimentos até à sua concretização e o que de mais haveria a contar sobre o filme e que não fora transposto para o grande público ou não passara no crivo do *director's cut*. Antes da estreia em Portugal, o filme percorreu os circuitos dos grandes festivais, sendo visualizado primeiramente no Brasil em setembro de 2010 e dando-se a conhecer em Portugal no festival sobre cinema documental *DocLisboa* em outubro de 2010. Nesse mesmo ano venceria um importante galardão internacional o *Artivist Film Festival & Awards* na categoria «Best Feature – International Human Rights». Este festival, com sede em Hollywood, é uma mostra de filmes que visa reconhecer e premiar esforços ativistas nos campos da proteção à infância, direitos humanos, ou ativismo ambiental. Ou seja, aquando da estreia em circuito comercial, este filme contava já com o reconhecimento da crítica. A intenção de conteúdos era, desde logo, visível no *header* promocio-

²A CPLP foi formalmente criada na Cimeira de Chefes de Estado e de Governo realizada em Lisboa a 17 de julho de 1996. Os membros fundadores foram Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe.

nal que referia: «Dois irmãos portugueses viveram durante três anos o dia-a-dia do maior aglomerado de favelas do Rio de Janeiro». Em subtítulo perguntava-se, a modo de aguçar curiosidades: «Como é viver nesta realidade?»³. Deste *header*, facilmente entendemos que o que *Complexo: Universo Paralelo* visa retratar é a vida no interior da maior favela do Rio de Janeiro e, por inferência suportada em conhecimentos genéricos que nos chegam através das notícias, depreendemos que o filme aborda as vivências difíceis das periferias socioeconómicas. Simultaneamente, ao referir-se que os realizadores portugueses viveram «três anos» na favela carioca, indica-se que foi a imersão no *locus* sócio-geográfico da filmagem, o método usado para recolha de informação. Ou seja, procedeu-se a observação direta sobre o objeto em apreço.

Quanto a *I Love Kuduro*, realizado em 2013, estreou-se nas salas de cinema portuguesas a 18 de setembro de 2014. O seu *header* promocional revela que: «O Kuduro mistura dança, música e *lifestyle*, as suas letras inspiram-se nas coisas simples do dia-a-dia, e a sua cultura está presente um pouco por todo o lado – seja numa esquina, numa escola, num táxi ou até num estádio de futebol»⁴. Tal como em *Complexo: Universo Paralelo*, ressalta que é o quotidiano, o dia-a-dia, o *leitmotif* condutor do documentário. O filme passou pelo *Festival de Cinema do Rio de Janeiro* em 2013 e também em 2013 ganhou o prémio de Melhor Fotografia Documentário no Cineport: *Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa* (Brasil). Além disto, foi também exibido no *Festival Internacional de Cine* em Guadalajara e no *HotDocs International Documentary Festival*, o primeiro um dos principais festivais de cinema de língua espanhola e o segundo o maior festival de cinema-documentário da América do Norte (Arsénio, 2014).

Similarmente a *Complexo*, foi a imersão, o método usado por Mário Patrocínio na filmagem do documentário. Interessando-se por música africana desde a década de 1990, nos tempos de faculdade em que ia a festas com essa música, Patrocínio fez um total de seis meses de filmagens durante dois anos a fim de «descobrir o que aquele movimento estava representando para a juventude angolana, mostrar ao mundo toda aquela cor, aquela mistura daquilo que é contemporâneo com o tradicional» (*Correio da Manhã*, 2016). Este filme é uma tentativa de pesquisa sobre um género musical e sua influência social que, de certo modo, colmata a «falta» de matéria escrita sobre o Kuduro (*Jornal i*, 2013).

Apesar de *Complexo* ser um filme diretamente relacionado com a vivência na favela e de *I Love Kuduro*

³*Header* promocional de «Complexo: Universo Paralelo».

⁴*Header* promocional de «I Love Kuduro».

ser sobre um género musical de raízes populares, a imersão dos realizadores em bairros desfavorecidos do Rio de Janeiro e de Luanda, o seu contacto com o os habitantes desses espaços e a observação de fenómenos sócio-culturais aí presentes, pode inscrever ambos estes documentários nos chamados «favela movies», um subgénero cinematográfico que reflete o interesse de muitos «cineastas em retratar as favelas» (Moreira, 2011, p. 68). Ainda que este tipo de filme sobressaia na realidade brasileira das favelas do Rio de Janeiro, a proximidade temática e sócio-espacial revelada por *I Love Kuduro* indicia tratar-se também de um «favela movie» do outro lado do Atlântico, investindo-se nesta afirmação o pendão transatlântico desta tipologia cinemática, cuja análise mais cabal se segue.

Filme documentário como jornalismo literário

Duas palavras-chave usadas na promoção do filme *Complexo: Universo Paralelo*, que acima referimos ocorrerem no *header* promocional, «Viver» e «realidade», são, em rigor, impulsionadoras de géneros cinematográfico-jornalísticos que tentam a apreensão e concomitante interpretação do real. Podemos falar de cinema documental, etnocinema, *cinéma vérité*, *direct cinema*, *non-fiction cinema*, *candid eye*, antropologia visual, entre outros. No entanto, o que nos interessa realçar é que, seja qual for a denominação adotada, estamos perante géneros que estabelecem o compromisso da exploração da realidade, nomeadamente, a realidade do Outro, o estrangeiro, o estranho, o diferente, o potencialmente agressor, em suma, o Outro capitalizado fora do universo familiar do Nós. Entramos, pois, dentro de um verdadeiro «Universo Paralelo» alojado nas franjas da sociedade, daí que, o título deste filme se adegue na perfeição ao que estudamos: o fenómeno perturbador das sociedades de risco, expressão canónica cunhada em 1986⁵ por Ulrich Beck para se referir aos riscos e perigos das sociedades modernas. Para Beck, risco, e a sua distribuição, é o que caracteriza a sociedade contemporânea:

In advanced modernity the social production of *wealth* is systematically accompanied by the social production of *risks*. Accordingly, the problems and conflicts relating to distribution in a society of scarcity overlap with the problems and conflicts that arise from the production, definition and distribution of techno-scientific produced risks (Beck, 1992, p. 19).

⁵É de 1986 a edição original em alemão da obra de Ulrich Beck, *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*.

¹Tradução do original pela autora deste artigo.

Neste desígnio, *Universo Paralelo* percorre e dá forma e imagem a uma sociedade de riscos e, simultaneamente, uma sociedade paralela de violência armada, conflitualidade entre gangues, tráfico de estupefacientes, o quotidiano difícil da pobreza extrema. Trata-se de realidades que nos chocam e inquietam enquanto divergentes e, paradoxalmente, paralelas à nossa e as quais nos incutem sentimentos de insegurança social. Estes exprimem, por exemplo, o receio de até que ponto esse Outro está contido e/ou confinado às fronteiras da sua segregação e do *ghetto* ou se, pelo contrário, as ultrapassa para a esfera do Nós. Em *I Love Kuduro*, o mesmo se poderá dizer pois o género musical filmado tem firme presença e impulsão no mundo composto pelos bairros pobres e degradados de Luanda, sociedades em que é visível o risco da pobreza e da marginalização social.

É interessante notar que, desde o século XIX, estas temáticas da marginalidade do Outro têm captado a atenção de jornalistas, escritores ou cineastas e se têm tornado produtos de consumo cultural bastante apetecíveis à sociedade exterior às fronteiras do universo do Outro. *Bestsellers* como o livro *The People of the Abyss* (1903) sobre a incursão do jornalista e escritor norte-americano Jack London nos bairros degradados do *East End* Londrino em 1902, os recentes livros de jornalismo imersivo de Gabriel Thompson, nomeadamente *Working in the Shadows* (2010), sobre as suas experiências ao lado dos imigrantes Mexicanos ilegais nos Estados Unidos ou as reportagens que o repórter português Pedro Coelho realizou para a SIC sobre a vida dos reclusos nas cadeias portuguesas ou o quotidiano da vida na ilha do Corvo (2007) até ao filme de Rui Simões, *a Ilha da Cova da Moura*, estreado em 2010 sobre a ghettoização da comunidade Cabo-Verdiana na periferia urbana de Lisboa até estes *Complexo: Universo Paralelo* sobre as favelas do Rio de Janeiro e *I Love Kuduro* sobre um género musical de massas em Angola, permitem ao público a tomada de consciência para realidades Outras nem sempre entendidas ou apercebidas. Em todos os casos, bem em sintonia com um tema intitulado «Do Atlântico do Norte ao Atlântico do Sul: Perceções e Representações», interessa verificar o fluxo informativo de realidades paralelas/outras e como problemáticas de realidades aparentemente negativas são positivadas na construção narrativa destas obras jornalístico-literárias e cinematográficas. Interessa, pois, analisar como é apercebida a vivência dessas realidades pelo jornalismo literário.

Uma das características primordiais destes géneros híbridos algures entre o jornalístico, o literário, o fílmico e o documental é a necessidade de imersão no tópico a apresentar ou a relatar. Com efeito, e, nos casos vertentes acima elencados, tanto o repórter Pedro Coelho como os realizadores Rui Simões ou os irmãos Patrocínio vivenciaram de perto os seus

temas durante vários anos. A experiência do encontro em primeira mão permitiu-lhes o estabelecimento de um elo comunicativo extraordinariamente forte entre o sujeito apreendido, o jornalista/cineasta e o público. Todavia, a realidade sobre a qual recai o foco de atenção é, apesar de tudo, uma realidade filtrada pelo Olhar do jornalista/cineasta. Porque é que se escolhem uns sujeitos em detrimento de outros ou porque é que se prefere a abordagem de uns assuntos e não de outros são questões que, só por si, determinam o modo como o público vai interpretar a realidade que é mostrada. Simultaneamente, a experiência da proximidade com o Outro gera sinergias de empatia que nos permitem conhecê-lo melhor e aqui começa a, chamemos-lhe, «desnegativação» do Outro.

Ocorre que longe de se proceder à demonização do Outro, tão recorrente no retrato da imprensa denominada convencional, estas obras procedem à descompressão do medo do Outro. Como podemos ler no livro *Complexo: Universo Paralelo: A História de Mário e Pedro Patrocínio* dado à estampa por Ricardo Martins Pereira: «*Complexo* [...] mostra não só a realidade do tráfico dentro das favelas mas sobretudo o que aos noticiários das televisões e aos jornais nunca interessou: como dizem Mário e Pedro, “a vida de gente boa que vive no Complexo do Alemão”» (Pereira, 2011, p. 17). Não é que não seja dada ênfase à violência, à criminalidade e aos seus agentes, às cenas de tiros, de confrontos com a polícia, o dar voz aos traficantes que vemos no filme, mas é, sobretudo, o olhar para uma realidade paralela, essa da «gente boa», dentro da realidade paralela que é o universo do Outro face ao do Nós.

Nas sociedades modernas temos vivido em permanente receio da multidão, «fear of the mob» como pronunciam os anglo-saxónicos ao tomarem de empréstimo a expressão latina *mobile vulgus* (multidão excitável)⁶, que se alberga nos bairros carenciados das periferias urbanas ou dos centros das cidades cada vez mais degradados. Associamo-lo, como já Dickens retratava no século XIX, a possíveis insurreições e ruturas no *status quo* social, vemo-lo sob o prisma da perigosidade e da nossa insegurança e damos-lhe os contornos de um submundo. No entanto, estes locais convocam, paradoxalmente, imagens do exotismo associado à diferença e tornam-se lugares onde se vai na atitude do explorador a *terrae incognitae*. Trata-se da metáfora do desbravar de um território periférico e, como Rob Shields elucida, o seu estatuto marginal deriva do facto de serem

⁶A expressão *mob*, no sentido de multidão perigosa, foi usada pela primeira vez em 1688 em referência aos tempos conturbados da *Glorious Revolution* britânica e da deposição do rei Jaime II de Inglaterra. Ver John Mullan (2001).

locais onde se processam atividades ilícitas ou socialmente desprezíveis, funcionando, desse modo, como um pólo antagónico ao grande centro urbano e cultural (Shields, 1991, p. 3). O grande mérito de filmes como *Complexo: Universo Paralelo* e *I Love Kuduro* reside, precisamente, em abrir-nos as portas para estes locais desconhecidos e periféricos, para nós impenetráveis, mostrando-os sob uma perspetiva não estigmatizada ou agrilhoadada aos estereótipos que nos levam a temer a favela porque é nela que vivem os nossos pesadelos sociais de pobreza moral e económica, crime e violência.

Ora, tanto *Complexo: Universo Paralelo*, como *I Love Kuduro*, apesar de categorizados sob o epíteto de filme documental, também podem ser inscritos como exemplo de jornalismo literário. São jornalismo porque se trata de reportagens imersivas e detalhadas, porque são informação, porque buscam factos e se ancoram na verdade. São, na sua natureza, literários porque a realidade retratada é editada, sujeita ao crivo interpretativo do realizador e ao olho seletivo da câmara, porque sequenciam os factos narrativamente, porque não filtram a linguagem dos intervenientes que, tal como num filme convencional ou numa obra literária, são as personagens. Nestes filmes, a ficção é uma ausência mas a literariedade está presente. Destas afirmações depreende-se que jornalismo literário é, por inerência, um género predominantemente híbrido. Ao localizar o jornalismo literário como um género de fronteira, Jan Whitt, chama a atenção para o facto de que:

News is not a collection of facts, no matter how finely arranged, and newsgathering is not merely the recording of a source's words or the description of chronological events. [...] Within human events are meanings, meanings that sometimes propel those involved in them toward other events [...]. External events contain images and symbols that participants and observers transform into interior reality. And if the events and people with whom we come into contact transform us, they most assuredly transform the reporters who cover the news. (Whitt, 2008, p. 22).

Das palavras de Whitt ressalta que o jornalismo não se queda somente na veiculação do facto noticioso ou da sua apreensão cronológica. É mais do que isso, e a notícia, como evento humano, é percorrida por significados que transformam quem com ele entra em contacto. Nos filmes de que nos ocupamos e que tratamos como jornalismo literário, não há um mero sequenciar de acontecimentos. A câmara opera a transmutação simbólica que permite ao facto relatado tornar-se uma «realidade interior» de quem o vive, de quem o apreende/grava e de quem o observa no ecrã. Com *Complexo: Universo Paralelo* e *I Love Kuduro*, a realidade transformada é aquela

Ambos os filmes mostram como situações de adversidade, advindas de pobreza e marginalização social, não são diminuidoras da valorização humana nem obstáculos inultrapassáveis à busca da felicidade e realização pessoal e profissional dos indivíduos

que nos familiariza com o espaço estranho onde vivem pessoas com nome e vidas quotidianas: Dona Célia ou Seu Zé, habitantes do complexo do Alemão, ou Sebem e Hochi Fu, impulsionadores do estilo musical Kuduro.

Sendo o jornalismo literário um género jornalístico em absoluto é, porém, enriquecido com ferramentas literárias como a composição de personagem, presença de diálogo, ponto de vista, uso da primeira pessoa, ou, mais abrangentemente, recorre a técnicas comumente associadas ao conto ou ao romance realista (Hartsock, 2000, p. 11). É esta literariedade que aproxima o sujeito noticiado do leitor ou do espetador. Por isso, é neste fulcro que assenta uma criação empática que «positiva» a realidade investigada. Nos documentários em análise, as personagens são, como sempre no jornalismo literário, os intervenientes reais do facto noticiado. A primeira pessoa e o diálogo são oferecidos nas falas destas personagens. Isto é, o indivíduo que providencia o facto noticiado não é abafado pela voz do jornalista. Aliás, em nenhum destes documentários existe a presença, seja em imagem ou som, dos realizadores e/ou de quem deverá estar em pano de fundo a colocar questões. A composição de personagem verifica-se, por um lado, na seleção de intervenientes e, por outro, no modo como aparecem retratados pela câmara. A reportagem em si assume, ainda, os contornos de um conto pois a filmagem é de ordem narratológica por forma a contar as histórias das personagens e/ou a história de um acontecimento como o surgimento e a evolução do Kuduro.

Afirmar que estes filmes, como no jornalismo literário, são expressos em modo narrativo para contarem histórias, implica abordar uma das outras características daquele género jornalístico. Com efeito, nos filmes em análise, entramos no universo do Ou-

tro para vermos histórias de interesse humano, pois o jornalismo literário interessa-se pelo retratar de vidas quotidianas, ou «ordinary lives» (Sims, 2007, p. 12). Nesta linha, observamos, em *Complexo: Universo Paralelo*, as lutas diárias de Dona Célia, uma mãe sozinha que tenta providenciar ao sustento da família, criar os filhos e evitar que caiam nas teias dos gangues, do crime e do tráfico de droga, ou o empenho de Seu Zé, o líder oficiosamente proclamado da comunidade do Complexo do Alemão que faz de tudo um pouco para providenciar desde programas educacionais e ocupação de tempos livres para jovens a organizar as festas da comunidade. Já em *I Love Kuduro*, estas histórias de vidas quotidianas são, por exemplo, veiculadas por Nagrelha, músico no grupo Lambas, que leva o espetador a uma incursão pelo bairro de Sambila para que se possa observar como vivem, fora dos espetáculos, as estrelas do Kuduro e se tenha uma visão de proximidade a esse bairro de casas degradadas e condições difíceis de vida. É, justamente, esta incursão pelos quotidianos de pessoas simples o que estes documentários jornalístico-literários nos oferecem.

Tanto no Brasil como em Angola, o jornalista literário português vai ao encontro do Outro para o perceber, para o veicular, para o tornar familiar. Na triangulação transatlântica, a imersão do jornalista literário português é a ponte e o decodificador do Outro

Do Rio a Luanda: imagens quotidianas

Ao referir-se às características que o «bom» Jornalismo deve possuir, Sue Joseph elenca a empatia, incluindo-a, por consequência, como uma das marcas do jornalismo literário: *empathy of the the author. Empathy with grace, leaving judgement behind* (Joseph, 2016, p. XVII). Ora, nos documentários de que nos ocupamos, a empatia é criada pelo facto de que o autor, neste caso o realizador, não impõe quaisquer julgamentos para que seja o espetador a chegar às suas próprias conclusões sobre o que vê.

Ademais, a proximidade da câmara ao sujeito ou evento filmado, a revelação de realidades escondidas, o deixar o sujeito observado ter voz permitem o estabelecimento empático entre o público e o documentário. Vidas particulares e quotidianas é o que os irmãos Patrocínio nos mostram de realidades de um e de outro lados do Atlântico.

O Complexo do Alemão que, na realidade é um aglomerado de favelas localizadas na zona norte do Rio de Janeiro, mais especificamente no Morro do Alemão e áreas limítrofes é o espaço de *Complexo: Universo Paralelo*. Aqui, num espaço exíguo de cerca de três quilómetros quadrados, habitam várias dezenas de milhar de habitantes numa sociedade de risco, permeada por violência, narcotráfico e pobreza. O filme, montado como um mosaico de cenas não sequenciais, segue o dia a dia de alguns dos habitantes da favela que falam sobre as suas vidas pessoais e sobre as condições de vida no bairro. Similarmente, em *I Love Kuduro*, o filme é editado não sequencialmente e segue as vidas de vários intérpretes e produtores musicais de Kuduro que tanto explicam a génese deste ritmo musical, a sua evolução e aceitação no mercado, como falam das suas próprias vidas diárias e dos problemas com que se defrontam. Na visão transatlântica do espaço físico filmado, há uma certa similitude entre os bairros pobres de Luanda e as favelas brasileiras. Por um lado, há a semelhança do emaranhado labiríntico de ruas de casas por acabar e sem saneamento. Por outro, há a coincidência de em ambos estes espaços negligenciados a vida florescer. Em antítese ao espaço negativo, a vida é positiva. Há crianças, há gente que trabalha, há aspirações e inspirações de sucesso, há música e há alegria espelhada nas caras sorridentes dos habitantes destes bairros e conspicuamente filmadas nos documentários.

O Atlântico não é uma massa que propicia a diferença mas uma ponte. Quando chega, pela primeira vez à favela brasileira, Mário Patrocínio não evita a surpresa de a ver tão idêntica aos bairros pobres que conhecia de África e até de Portugal, ou seja, no triângulo transatlântico luso-falante. Na entrada da favela repara que «a rua era uma cópia de tantas e tantas ruas de bairros pobres que [...] já conhecera, em Portugal, Angola e Cabo Verde» (Pereira, 2011, p. 42). Dos meios de comunicação social, fizera uma imagem da favela como local de perigos e o paradigma do bairro de violência e pobreza extremas. Assim:

De uma favela esperava outra coisa – bandidos armados até aos dentes, gente suspeita e desconfiada a espreitar por janelas entreabertas, traficantes a vender droga em cada esquina. E da favela que tinha a fama de ser a mais violenta do Brasil esperava ainda pior – tiroteios em plena rua, corpos espalhados, carros em chamas –, pois era assim que os jornais

contavam as histórias, porque era assim que os noticiários da televisão montavam as notícias (Pereira, 2011, p. 42).

Ora, destas afirmações depreende-se uma certa crítica ao jornalismo convencional que dá das favelas uma imagem negativa e que Patrocínio desmontará através do seu documentário jornalístico-literário em *Complexo: Universo Paralelo*. Inversamente ao esperado, o que o realizador encontra na favela é «a normalidade inesperada de todas aquelas cenas» (Pereira, 2011, p. 43). Os seus olhos viam que «havia crianças a brincar na rua, mulheres a correrem para apanharem a *van*, homens que transportavam sacas de batatas para venderem na mercearia» (Pereira, 2011, p. 43), enfim o quotidiano tal como se passa em qualquer ponto do mundo. Ademais, a antítese entre a imagética da favela retratada pelo jornalismo convencional e a realidade apreendida pelo realizador está também presente no facto de que, do alto do Morro do Alemão se tem uma das vistas mais fabulosas do Complexo: «o nascer do Sol, que quando batia na favela a tornava incrivelmente bela» (Pereira, 2011, p. 43). É a beleza deste nascer do sol, sobre um cenário de fealdade que se transmuta em algo sublime, que abre tanto o documentário como o seu *trailer* promocional, dando a entender que a lente que vai apreender este espaço não é a lente habitual dos noticiários televisivos.

Este mesmo contraponto entre o espaço físico degradado e pobre e uma imagem positiva da vida que aí se desenrola é evidenciado em *I Love Kuduro*. Como refere o produtor de artistas de Kuduro, Hochi Fu, é preciso ir ao *ghetto* para apreender este género musical, pois «não se vai filmar um leão fora da selva. Não faz sentido» (in Patrocínio, 2013, 12:53). Foi com esta ideia em mente que filmou o primeiro *videoclip* de Kuduro e também o primeiro *videoclip* do grupo musical Lambas. Hochi Fu queria mostrar que as pessoas que vivem em bairros de lata e zinco estão sempre felizes e que têm toda aquela dança que deu azo ao Kuduro (in Patrocínio, 2013, 13:29). Ou seja, o paradoxo é evidente entre a tristeza do espaço físico e a alegria dos que nele habitam. O outro paradoxo do Kuduro é que é um género musical que saiu das ruas e das discotecas da Baixa de Luanda para o *ghetto*, como refere Bruno de Castro, DJ e um dos co-fundadores do Kuduro (in Patrocínio, 2013, 5:39). Influenciado pelas batidas (música) dos kimbos (aldeias angolanas), como explica o músico Eduardo Paim (in Patrocínio, 2013, 4:33), o Kuduro é, assim, um género musical que se propaga aos bairros pobres para aí florescer e daí se internacionalizar. E é uma música positiva que, igualmente, positiva a realidade. Músicos como Tchoboli ou Sarissari dizem que o Kuduro aborda assuntos sérios de modo desconstruído, dando-lhes um tom até, de

certa forma, cómico, como quando cantam sobre a tropa (in Patrocínio, 2013: 42:00) ou Nagrelha que afirma que, depois de várias décadas de guerra, o que se quer agora é paz (in Patrocínio, 2013, 19:00) ou Sarissari que explica que, apesar de Angola ser tão pobre, do pouco se faz muito e o Kuduro é um ritmo de felicidade (in Patrocínio, 2013, 44:50). Aliás, uma das músicas mais populares de Kuduro e o maior êxito do intérprete Sebem chama-se, justamente, «Felicidade». Nascendo na década de 1990, quando Angola ainda vivia imersa em Guerra Civil, o Kuduro unia as pessoas em música e canções sobre felicidade (Sebem in Patrocínio, 2013, 7:42), tratava-se de música feliz numa altura em que o país não estava feliz, como conclui Bruno de Castro (in Patrocínio, 2013, 7:17).

O que agrega *Complexo: Universo Paralelo* e *I Love Kuduro* é o modo como os irmãos Patrocínio nos deixam ver imagens positivas e nos deixam perceber conteúdos esperançosos alojados em espaços físico-geográficos de sociedades de risco. Isto só é, no entanto, possível porque, tais jornalistas literários, procedem à imersão no espaço e entre os sujeitos que filmam. Em *I Love Kuduro* vemos como a câmara chega aos lugares mais inacessíveis dos *ghettos* luandenses. Os Lambas funcionam como guias que levam o espetador aos espaços mais privados onde vivem, onde fumam «feitiços» (cigarros de haxixe ou marijuana), onde descansam. A câmara é uma testemunha deste ambiente não acessível ao público pois o realizador opera a imersão no *locus* filmado. O mesmo sucede em *Complexo*. Com efeito, podemos inscrever os irmãos Patrocínio numa longa linhagem de jornalistas literários imersivos já que o produto do seu trabalho investigativo é resultado deste tipo de recolha de informação já praticado nos alvares do jornalismo literário por nomes como Henry Mayhew ou Jack London. O paralelismo é, aliás, tão coincidente como ilustrado pelo facto de tanto Mário Patrocínio como Jack London terem necessitado de ajuda para se deslocarem até à periferia sócio-geográfica dos bairros que queriam estudar. Em 1902, ao decidir escrever sobre o East End londrino de pobreza, crime e vício, Jack London teve tanta dificuldade em chegar a esse bairro que teve de pedir auxílio a uma agência de viagens, a Thomas Cook. Porém, esses especialistas de viagens a lugares remotos, aconselharam-no a pedir ajuda à polícia pois não estavam habituados a levar ninguém lá, nem nunca recebiam pedidos desses (London, 2001, p. 2). Similarmente, em 2004, quando se deslocou pela primeira vez ao Complexo do Alemão, Mário Patrocínio teve de solicitar um táxi e, só à terceira tentativa, é que conseguiu um taxista que o levasse até à avenida Joaquim de Queiroz, a principal via que liga as favelas do Complexo do Alemão (Pereira, 2011, p. 42). Ou seja, há

aqui todo um processo de viagem a uma dimensão «paralela» de universos longe da esfera familiar do «eu» que observa.

A imersão, porém, não está completa sem que o jornalista literário opere em si próprio uma outra transformação que o assemelhe ao Outro que vai observar e que, dessa forma, dele o aproxime. Para escrever *The People of the Abyss* (1903), Jack London não só se deslocou ao East End e aí permaneceu um longo período de tempo, como trocou as suas roupas por farrapos. Se ia ver como viviam os pobres, tinha de se vestir como um. Assim, a fim de entrar nesse mundo, descreve o seu processo transformativo: *I took off my shoes [...] and my soft, grey travelling suit, and, in fact, all my clothing; and proceeded to array myself in the clothes of the other and unimaginable men* (London, 2001, p. 6). No livro de Ricardo Martins Pereira ficamos a saber que, para ser aceite na comunidade do Complexo do Alemão, Mário Patrocínio teve de trocar a sua imagem de rapaz europeu, produtor de *videoclips*, por uma imagem mais aproximada à das pessoas da favela. Passou a usar chinelas e calções largos e até trocou o seu sotaque português por um «sotaque brasileiro perfeito» (Pereira, 2011, pp. 45-46). Tanto no caso de London como no de Patrocínio, trata-se de processos de imersão inclusiva que tentam abafar a diferença entre observador e observado e que permitem a genuidade narrativo-descritiva do jornalismo literário. Sendo realizadores cinematográficos não deixam de ser jornalistas literários pois em comum com estes têm: *a dedication to the art of reporting, a conviction that by immersing themselves deeply into their subjects' lives, often for prolonged periods of time, they can [...] bridge the gap between their subjective perspective and the reality they are observing, that they can render reality in a way that is both accurate and aesthetically pleasing* (Boynton, 2005, p. XXVII). É assim que, tanto no Brasil como em Angola, o jornalista literário português vai ao encontro do Outro para o perceber, para o veicular, para o tornar familiar. Na triangulação transatlântica, a imersão do jornalista literário português é a ponte e o decodificador do Outro.

Conclusão

Da incursão transatlântica proporcionada por *Complexo: Universo Paralelo* e *I Love Kuduro* ressalta que, aplicadas ferramentas teóricas explicativas do jornalismo literário, é lícito concluir-se que um género fílmico como o documentário possa ser incluído no abraço conceptual do jornalismo literário. A natureza investigativa-imersiva destes documentários, a capacidade geradora de empatia, a busca do Outro e o dar-lhe voz, o deixar falar os factos tornam estes

filmes exemplos de jornalismo literário em suporte fílmico e aproximam os seus realizadores de autênticos jornalistas literários.

Em suma, em *Complexo: Universo Paralelo* e em *I Love Kuduro* alia-se o cinema documental ao jornalismo literário enquanto se positiva uma realidade inquietante que é humanizada e trazida para a esfera da nossa empatia. *Complexo: Universo Paralelo* e *I Love Kuduro* são, resumindo, filmes de sensibilidade humanista que corroem estereótipos negativos para positivar a nossa imagem do Outro. O que Mário e Pedro Patrocínio conseguem nestes seus documentários de natureza jornalística-literária é descortinar que, mais do que diferenças entre os bairros de Luanda e as favelas cariocas, existem semelhanças e que o Outro não é assim tão distinto do Eu, ponto de partida da observação. No *locus* degradado e pobre, há lugar à alegria e à riqueza da vida. Dos *ghettos* de Luanda ascende e internacionaliza-se a música feliz do Kuduro, tal como da favela brasileira do Complexo do Alemão se vislumbra um dos nasceres-do-sol mais sublimes que incutem beleza na fealdade urbanística da favela onde vivem milhares de pessoas com sonhos e aspirações e, sobretudo, histórias de vida dignas de serem contadas. A superação da adversidade é o denominador comum que a lente da câmara revela da sua incursão transatlântica nos bairros do Rio de Janeiro e de Luanda.

Agradecimentos

Para a pesquisa que enforma este artigo, agradeço ao Mário Patrocínio ter partilhado comigo, fora de circuito comercial, acesso ao filme *I Love Kuduro*.

Fontes e bibliografia

- Arsénio, C. (2014): «Documentário *I Love Kuduro* Estreia Hoje nas Salas Nacionais», TSF: Rádio Notícias, 18/9/2014. In <https://www.tsf.pt/vida/artes/interior/documentario-i-love-kuduro-estreia-hoje-nas-salas-nacionais-video-4131388.html>, acedido em 2/4/2019.
- Beck, U. (1992): *Risk Society: Towards a New Modernity*. Londres: Thousand Oaks, Nova Deli: Sage Publications.
- Boynton, R. S. (2005): *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Nova Iorque: Vintage Books.
- «Documentário *I Love Kuduro* mostrado em Nova Iorque: Filme do cineasta Mário Patrocínio conta a história do movimento musical angolano», *Correio da Manhã*, 13/2/2016. In <https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/documentario-i-love-kuduro-mostrado-em-nova-iorque?v=cb>, acedido em 2/4/2019.
- Hartsock, J. C. (2000): *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*.

- Amherst: University of Massachusetts Press.
- «*I Love Kuduro*: O género Musical que Afinal Foi Inventado por Van Damme», *Jornal i*, 25/10/2013. In <https://ionline.sapo.pt/342214>, acedido em 2/4/2019.
- Joseph, S. (2016): *Behind the Text: Candid Conversations with Australian Creative Non-fiction Writers*. Melbourne: Hybrid Publishers.
- Kerrane, K. (1998): «Making Facts Dance», in Kerrane, K. e Yagoda, B. (eds.): *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism*. Nova Iorque: Touchstone, pp. 17-20.
- London, J. (2001 [1903]): *The People of the Abyss*. Londres: Pluto Press.
- Moreira, T. A. (2011): «Representações Audiovisuais sobre Favelas do Rio de Janeiro», *Espaço Aberto*, 1 (2), pp. 67-76.
- Mullan, J. (2001): «A Brief History of Mob Rule», *The Guardian*, 28 abril, <https://www.theguardian.com/education/2001/apr/28/artsandhumanities.highereducation>, acedido em 16/5/2019.

- Patrocínio, M. e Patrocínio, P. (2010): *Complexo: Universo Paralelo*. Portugal: Complex Films.
- (2013): *I Love Kuduro*. Portugal: DaBanda e Bro.
- Pereira, R. M. (2011): *Complexo, Universo Paralelo: A História de Mário e Pedro Patrocínio*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.
- Shields, R. (1991): *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Sims, N. (2007): *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Evanston: Northwestern University Press.
- Whitt, J. (2008): *Settling the Borderland: Other Voices in Literary Journalism*. Lanham: University Press of America.