



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ADRIANE BAGDONAS HENRIQUE

IMAGENS DA FAVELA: representações no documentário brasileiro recente

CAMPINAS

2014

ADRIANE BAGDONAS HENRIQUE

IMAGENS DA FAVELA: representações no documentário brasileiro recente

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Multimeios.

ORIENTADOR: Prof^o. Dr. FABIO NAURAS AKHRAS

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA ADRIANE BAGDONAS HENRIQUE E ORIENTADO PELO
PROF. DR. FABIO NAURAS AKHRAS.

CAMPINAS

2014

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

H395i Henrique, Adriane Bagdonas, 1989-
Imagens da favela : representações no documentário brasileiro recente /
Adriane Bagdonas Henrique. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Fabio Nauras Akhras.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Documentário (Cinema) - Brasil. 2. Favelas. 3. Cinema - Aspectos
sociais
. I. Akhras, Fabio Nauras, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Favela images

Palavras-chave em inglês:

Documentary (Film) - Brazil

Favelas

Moving-pictures - Social aspects

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Fabio Nauras Akhras [Orientador]

Marcus Cesar Soares Freire

Taniele Cristina Rui

Data de defesa: 28-08-2014

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Adriane Bagdonas Henrique - RA 069998 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fábio Nauras Akhras

Presidente


Prof. Dr. Március César Soares Freire

Titular



Profa. Dra. Taniele Cristina Rui

Titular

Para minha mãe

AGRADECIMENTOS

O meu agradecimento aqui é dedicado a algumas pessoas que participaram de longe ou de perto das frustrações e felicidades que o processo de escrita dessa dissertação me trouxe. Meu agradecimento, no entanto, ultrapassa esse limite e talvez não caiba no espaço de uma vida inteira: a amizade, o carinho, o amor que essas relações trouxeram para o cotidiano me ensinaram, muito mais que os livros, a dar um sentido a esse nosso estar no mundo.

Primeiramente gostaria de agradecer o professor Fabio Nauras Akhras, pela tranquilidade, pelo apoio e pela liberdade com que permitiu que eu construísse o trabalho. Os professores Marcius Freire e Gilberto Sobrinho, pela fundamental presença no exame de qualificação, pelo grande estímulo, pelas perspicazes observações e pelas sugestões que contribuíram substancialmente para que esta dissertação tomasse a forma de sua versão final. Aos colegas, professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Multimeios da UNICAMP, cuja acolhida e contribuições, cada um a seu modo, foram importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) que concedeu o apoio financeiro, possibilitando a dedicação integral à pesquisa.

Agradeço imensamente pelo cotidiano com as queridas Marias Bonitas, presentes em todos os momentos que marcaram esses anos na universidade. Bá, pela sinceridade por vezes dolorida, o companheirismo nas aventuras, por seu temperamento forte que eu tanto admiro e respeito. Lis, por ser a grande anfitriã. Seu carinho e colo nos últimos meses foram tão essenciais, que duvido que existiria dissertação sem ela. Tita, por ser minha irmã filha única. Tua amizade, desde o tempo do “buraco negro”, foi uma das coisas mais gostosas que a faculdade me proporcionou. Tambi, por sempre me pedir para avisar quando chegasse em casa, por ser tão cuidadosa e saber ser uma grande amiga. Fafá, pelo seu jeito alegre de ver o mundo, e ao mesmo tempo ser uma mulher tão guerreira. Angel, pelo bom humor inigualável. Gabi, por todas as broncas que merecíamos, e por continuar por perto depois que amadurecemos. Bruna, a historiadora mais linda que eu já conheci, que foi se encaixando perfeitamente no meio desse grupo, quase como sempre estivesse por ali. Suellen, por me trazer para essa família que mudou completamente o que seriam esses anos na faculdade.

Completando mais de dez anos de amizade, agradeço a três amigas especiais que nunca deixaram de estar lá para mim. Compartilhamos loucuras e um jeito tão diferente de ser que

nossa amizade se consolidou para a vida toda, tenho certeza. Ligia, por ser sempre a mesma Ligia, mesmo mudando tanto. Sua amizade me formou quem eu sou, e os bons anos que passamos juntas ainda me deixam saudosa de te ter por perto. Entre as besteiras que criávamos e fazíamos, me fiz muito mais criativa ao seu lado, e sinto falta disso. Patê, por ser a pessoa mais engraçada que eu conheço, sem o menor esforço. Por sempre cuidar de mim, quando eu ainda não tinha aprendido a fazer isso sozinha, e por ainda estar sempre de olho. Nosso pequeno núcleo de resistência em Atibaia não seria nada sem ela. Samara, pela amizade que vence tempo e distância, que você teimosamente insiste em aumentar. Seu jeito confiante de ser e se jogar no mundo sem medo me inspira sempre, saiba disso.

Agradeço as minhas queridas historiadoras e historiadores, Gabi Nery, Ju, Gabs, Jude, Mari, Jaque, Ligia e Fer pelo carinho, companhia, boas risadas, festas, bares e conversas. Em especial, agradeço a Thamires, que me ensinou e ensina tanto, mulher guerreira dura na queda. Acredite, você me proporcionou novos sonhos. Andrei, pela amizade que ultrapassou o companheirismo nas saideras, mas que sempre foi durante estas que tivemos nossas mais longas e intensas conversas. Gabriel, pelo seu mau humor meigo que não engana ninguém, e minhas sinceras e oficiais desculpas, agora acadêmicas, pelos seus dentes.

Outros amigos também merecem agradecimentos especiais. Leijoto, pelo amor construído entre um café e madrugadas trabalhando. Nossa cumplicidade faz uma amizade tão recente parecer que sempre existiu. Pamella, por me ensinar a ser um pouco mais passarinha, um pouco mais Helena... e dividir o seu cotidiano fantástico e improvisado. Bea, o espírito mais livre que eu tive a sorte de encontrar. Chun, por ser tão querido, e se doar tanto, a quem precise. Agradeço imensamente ao Picanha, que eu tenho certeza que me entende de um jeito que ninguém mais consegue, e não só por ser desses que mexe com a cabeça das pessoas. Mari e Beto, queridos companheiros de viagem. Balão, pelos anos vividos juntos, regados ao som de seu metrônomo. Liniker, por me salvar na reta final da conclusão desse trabalho. Flor, pela maturidade que não cabem em seus seis anos de idade, por me ensinar a como cuidar de uma outra pessoa com respeito e amor, por me maravilhar com o seu universo fantástico de criança.

Agradeço à minha família. Meu pai, pelo incentivo, meu irmão, pelo companheirismo. E principalmente, agradeço à minha mãe, que foi o esteio fundamental em cada passo desta trajetória. Sou eternamente grata por todo seu apoio e amor, bem como pelo exemplo de força, determinação e coerência. Sem ela nada seria possível.

Enfim, por todo o amor que recebi e senti por essas pessoas maravilhosas, que se fizeram essenciais não só nesses últimos anos, mas na minha vida. A cada ano, tenho a certeza de ter encontrado as pessoas certas para compartilha-la.

RESUMO

Este trabalho pretende explorar a relação entre cinema e as diferentes representações, social e culturalmente construídas, da realidade social nas favelas¹ brasileiras, em documentários produzidos durante o cinema pós-1990. O pressuposto da escolha do cinema é de que, enquanto produção cultural pode ser considerado um meio diferenciado para o conhecimento da sociedade, uma vez que ele é constitutivo da realidade social, produzindo significados, valores e proposições expressos através de sua construção própria. Interessamos particularmente compreender como os filmes propõem debates sobre o lugar simbólico que a favela adquire no universo audiovisual e na dinâmica social atual, se colocam perante as implicações éticas, estéticas e políticas da representação².

Palavras-chave: documentário brasileiro; cinema e sociedade; favela.

¹ O termo “favela” foi escolhido por aparecer, mais do que o termo “comunidade” (seu sinônimo politicamente correto), nos diálogos dos filmes que irei analisar, sendo cotidianamente utilizado por moradores das periferias urbanas brasileiras.

² O conceito de representação carrega significações múltiplas, complexas e por vezes fluidas ou ambíguas. Na acepção de Pierre Sorlin (1985) a representação é “uma dessas configurações de imagens, de expressões, de juízos que às vezes podem não encontrar sequer designação precisa e que permanecem então fora do discurso formulado”. (SORLIN, 1985, p.239, tradução nossa) Sorlin indica que a representação diz respeito ao conjunto de dados subjacentes a uma noção; aos elementos que compreendem definições, qualificativos, associações, imagens que se aglutinam em torno de determinada noção (de fábrica, de trabalho, de campo e cidade etc.). Para o autor, o cinema é ao mesmo tempo repertório e produção de representações que circulam numa formação social.

ABSTRACT

This text aims to explore the relationship between cinema and the different representations of the social reality in brazilians "favelas", which are socially and culturally constructed, through documentary films produced during the cinema after 1990. The decision about this specific mean of communication to be studied is related to its social uses as the cinema is a cultural production, it can be considered a different view through which we can better analyze the society, since it is constitutive of social reality, producing meanings, values and propositions expressed through their own construction. Therefore, it is particularly interesting to understand how films propose discussions about the symbolic place that the "favela" acquires in the audiovisual universe and in the present social dynamics ,which are placed before the ethical, aesthetic and political implications of the representation.

Key words: cinema and society; Brazilian documentary; favela.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
Capítulo I: Representando a favela	30
1.1.1 <i>Considerações preliminares</i>	30
1.1.2 <i>O território como questão política</i>	31
1.1.3 <i>Favela, locus do narcotráfico</i>	43
1.2 <i>Close</i>	52
1.2.1 <i>Notícias de uma guerra particular</i>	52
Capítulo II: O olhar sobre o ‘outro’	73
2.1 <i>Dar a voz: o personagem no documentário</i>	73
2.2 <i>Close</i>	99
2.2.1 <i>Santo Forte</i>	99
2.2.2 <i>Favela Rising</i>	121
Capítulo III: Disputas simbólicas como luta por reconhecimento	143
3.1. <i>Outras representações da favela e novos mediadores</i>	143
3.2 <i>Close</i>	156
3.2.1 <i>Vivendo um outro olhar</i>	156
3.2.2 <i>Considerações finais</i>	164
FILMOGRAFIA	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173

INTRODUÇÃO

No Brasil a representação social da pobreza, da organização habitacional das camadas populares urbanas, dos que estão nas margens, sempre estiveram presentes nas mais variadas manifestações artísticas. No cinema, desde 1930, imagens da realidade brasileira, com suas contradições sociais e espaços de exclusão, acabaram por cristalizar uma relação profundamente desigual entre uma minoria rica e uma maioria pobre, relegadas aos guetos das cidades. Talvez o primeiro tratamento do assunto tenha sido levado a efeito em *Hei de vencer* (Luiz de Barros, 1924) embora a falta de pesquisas mais acuradas impeçam que esta afirmação seja categórica. Desde esta época, não faltam filmes com referências às favelas, morros e cortiços.

Produções escritas, dirigidas e produzidas por Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga apresentavam, ainda que de forma romântica, tais aspectos, a exemplo de *Favela dos meus amores* (1935)³, ou ainda o caso de *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, que tinha como protagonista – e inspirador da história – o ator Grande Otelo. Passado esse período, o marginal continuou a marcar sua presença na produção de cinema do país, através, por exemplo, das comédias realizadas pela Cinédia e pela Atlântida. No entanto, esses personagens costumavam aparecer em histórias cujo pano de fundo não retratavam o “real” cotidiano de sua condição. São marginais em sua essência, mas essa questão não era priorizada pelo roteiro.

Há uma série de filmes que poderiam ilustrar os primeiros momentos de aparição dos setores marginais na produção de cinema no país. No entanto, boa parte do que foi realizado no período do cinema mudo brasileiro se perdeu, o que, de certa forma, dificulta trabalho de pesquisa, tornando-o incompleto. Por essa razão, não podem ser vistos como os únicos desse momento a trazer para a tela as classes menos assistidas. O que se deve notar é que eles são atípicos para um período que abordava basicamente o cotidiano urbano ou a vida das “celebridades” do início do século. Neles se abriu uma “brecha” para que as classes subalternas

³ Rossini (2003, p.30) lembra que antes de Pereira dos Santos, "o primeiro diretor a levar a favela para as telas do cinema, segundo Miranda (2000), foi o mineiro Humberto Mauro, com *Favela, meus amores*, 1935, estrelado e produzido por Carmen Santos para a Brasil Vita Film. Infelizmente, do filme feito com a população da favela da Providência não restam cópias".

se fizessem presentes num momento em que o cinema estava restrito às elites, que frequentavam as salas de exibição para se verem na tela. Logo, tal conjuntura não nos autoriza a afirmar que eles tenham inaugurado um período de novidades temáticas e estéticas, tampouco que tenham sido uma influência decisiva para as gerações posteriores.

Coube aos filmes realizados a partir de 1950 trazerem para a tela não apenas o personagem periférico, mas, principalmente, as histórias e tensões do seu cotidiano. Dessa forma, inauguraram novos itinerários temáticos e estéticos para o cinema nacional. Os desdobramentos dessa fase serão sentidos poucos anos depois nas duas vertentes do cinema brasileiro da década de 60: cinema marginal e cinema novo. Interessa-nos neste momento verificar como essas duas vertentes se relacionaram com a questão da marginalidade e que influências exerceram no documentário da época.

Com *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), obra deflagradora do moderno cinema brasileiro, temos o amadurecimento na abordagem do tema a partir de uma postura eminentemente realista, que terá continuidade em *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *Cinco Vezes Favela* (Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges, 1962) e *A grande Cidade* (Carlos Diegues, 1965). A preocupação em retratar a realidade das classes desfavorecidas, tal como se fazia no cinema neorrealista italiano, pode ser verificada nessas experiências cinematográficas brasileiras da década de 1950 e 1960.

Nestas, a favela não é mera locação, mas o eixo central da narrativa, porque traz para a trama uma série de elementos e situações circunscritos neste espaço urbano, tão caros às comunidades marginais. Porém o entendimento do que vem a ser “marginalidade” se expande de acordo com o referencial adotado. Se considerarmos que o Jeca, interpretado por Amâncio Mazzaropi, bem como os personagens das chanchadas (malandros, vigaristas, faxineiros, retirantes...) também se inserem num contexto de exclusão e rechaço, podemos afirmar que o “marginal” esteve presente na produção brasileira anteriormente aos filmes de Nelson Pereira dos Santos e do cinema novo, ainda que priorizando uma estratégia enunciativa palatável e caricatural. A amplitude do tema nos força também a reconhecer as diferentes nuances que constituem uma possível definição para o termo.

Se a constatação do que vem a ser a marginalidade no cinema é complicada, isso não se restringe a uma questão de formato, mas, anteriormente, à dificuldade de definição e localização do termo. Partimos do pressuposto que a marginalidade se insere dentro de um contexto de subalternidade e de periferia. Esse conceito – de periferia – pode assumir inúmeros sentidos:

geográfico - o bairro distante do centro urbano; socioeconômico, em que a periferia é vista como espaço da pobreza e da violência; e simbólico, que seria o distanciamento em relação à produção e ao consumo de bens simbólicos legitimados. Acreditamos que este último aspecto é mais interessante pelo esgarçamento que promove não apenas das fronteiras geográficas como também das questões de classe, fazendo-nos ver a periferia como local de produção de seu próprio cânone cultural.⁴

Sabemos da complexidade que os conceitos acima apresentam, o que nos possibilita uma ampla discussão. Nosso propósito, porém, não é um detalhamento extensivo desses pressupostos, mas esclarecer onde estamos situados no que se refere à subalternidade e à periferia. A partir destas definições, este trabalho irá abordar a presença do marginal no cinema brasileiro, focando os documentários realizados pós-1990. Nesse sentido, os universos da favela e da periferia tornam-se cruciais para o entendimento de tal questão. Esta dimensão, entretanto, não nos autoriza a afirmar que apenas o favelado pode ser visto como marginal, periférico ou subalterno, mas sim nos faz reconhecer que ele se insere num contexto que apresenta uma série de elementos típicos das comunidades pobres. É dentro dessa perspectiva que esta pesquisa pretende trabalhar.

Com base na “estética da fome e da violência”, proposta por Glauber Rocha, o cinema novo toma o sertão como o local de materialização do conflito na sociedade brasileira. Este se tornará o palco onde questões políticas e econômicas serão debatidas, especialmente a relação entre opressor e oprimido, tão em voga nos filmes dos anos 60 e 70. Nesse âmbito, a estética da violência apresenta o país como o lugar onde não há sujeitos, mas situações. A marginalidade assume um caráter alegórico e a violência é simbólica.⁵

O cinema marginal, por sua vez, rejeita a proposta política e “engajada” do cinema novo e mergulha num universo hedonista marcado pelo sexo sem culpa, terror e violência. Em suas produções, o que vemos não é mais o “bom malandro” dos filmes do fim dos anos 50, e sim o

⁴ Cf. Prythton, Angela. “Identidades urbanas contemporâneas: cosmopolitismo e periferia”. Em: Cunha Filho, Paulo (org.). *Identidade(s)*. Recife: Editora UFPE, 1999. É importante frisar que, no cinema, o periférico como produtor do seu cânone local encontra-se ainda numa fase embrionária, ao contrário do que ocorre na música, especialmente com o rap, em que esses novos sujeitos do discurso elaboram suas próprias matrizes culturais. Na produção de cinema documental, destaca-se o filme *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004), realizado a partir das imagens captadas pelos detentos do presídio do Carandiru. A intervenção do marginal, neste caso, é parcial, uma vez que a montagem foi realizada pela equipe do diretor. Há, no entanto, iniciativas de grupos como o Nós do Morro e o Nós do Cinema, ambos do Rio de Janeiro, e o Cine Favela, de São Paulo, cuja intenção é fazer do periférico o produtor de sua própria imagem, indo de encontro à tendência atual de uma “periferia apropriada” pelas classes média e alta que a retratarão em seus filmes.

⁵ Mais detalhes, ver Xavier, Ismail em *Alegorias do subdesenvolvimento*.

criminoso, como em *O bandido de luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). Se o cinema novo elege o sertão como cenário para evidenciar a pobreza e as condições adversas não como denúncia, mas como modelo prototípico da realidade brasileira, o cinema marginal valoriza o escracho, a paródia e o pastiche, em que dualismos como rural/urbano perdem a importância para a realização dos filmes. O golpe militar de 1964 mudaria tal conjuntura, especialmente no caso do cinema novo. Antes dele, essa corrente concentrara-se na temática rural; depois do golpe, passa a focar com mais frequência os setores urbanos.⁶

Das duas correntes acima citadas, a que exerceu maior influência na produção de documentários do período foi o cinema novo com propostas inovadoras em termos temáticos e estéticos. O marginal, dessa vez, foi tomado como personagem emblemático das produções tanto dos filmes de ficção, como dos documentários. Nesse momento, destaca-se *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959), sobre uma colônia de pesquisadores do litoral fluminense, primeiro filme desse momento a trazer de forma latente as condições adversas das camadas mais pobres. No ano seguinte, foi lançado *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), documentário sobre uma comunidade de descendentes de escravos do interior da Paraíba que vive da confecção e venda de panelas de barro. Em ambos, a estética cinemanovista, que anos mais tarde se intensificaria, já começa a dar os primeiros sinais ao evidenciar a fotografia estourada ou os planos abertos para captar as imagens do sertão. A estética do cinema novo foi fortemente influenciada pelas novas possibilidades de linguagem surgidas no exterior a partir do cinema verdade e do cinema direto, como constata Ramos. Segundo o autor, o ano de 1962 foi decisivo para que as novas influências determinassem novos parâmetros tanto narrativos quanto estéticos para os documentários realizados a partir dessa data.⁷ Desse momento, destaca-se *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1963), primeiro filme brasileiro a usar o gravador *nagra* para trazer à tona a temática do analfabetismo.

Todo esse arsenal estilístico e tecnológico foi também utilizado pelo produtor Thomas Farkas. Sua preocupação era registrar as formas “primitivas” e “atrasadas” do sertão nordestino

⁶ Jean-Claude Bernardet dedicou vários textos a essa questão. Entre os que apresentam maiores detalhes estão *Brasil em tempo de cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 e *Cinema brasileiro: propostas para uma história*

⁷ O ano de 1962 é marcado por uma série de acontecimentos que contribuíram para a solidificação de novas possibilidades à produção de documentários no país: (1) chegaram ao Brasil os primeiros gravadores Nagra, mais leves e fáceis de transportar, além disso, ele permitia a gravação do som de forma sincrônica; (2) um seminário organizado pela Unesco e pela divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty trouxe o documentarista Arne Sucksdorff, que apresentou as técnicas do cinema direto para cineastas brasileiros; (3) Joaquim Pedro de Andrade volta ao Brasil após ter acompanhado de perto a produção dos irmãos Albert e David Maysles, importantes documentaristas do cinema direto, e dessa forma, passou para diretores e técnicos o conhecimento adquirido depois desse contato. Mais informações, ver Ramos, Fernão. "Cinema verdade no Brasil". Em: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

ao trazer para a tela o retrato de um Brasil desigual materializado na figura do retirante, do flagelado, do imigrante.⁸ Embora fosse da corrente paulista do cinema novo, mais voltada com o proletariado urbano, composto, em sua maioria, por imigrantes nordestinos, sua proposta temática estava mais próxima do setor carioca, cujo foco era o sertão nordestino. A influência das novas possibilidades cinematográficas é evidente, mas, enquanto a corrente carioca apresentava mais indícios do cinema verdade e do cinema direto, o segmento paulista dialogava mais diretamente com a escola documentarista argentina, que tinha em Fernando Birri seu representante mais expressivo. No entanto, ambos guardam um ponto comum: os personagens dos filmes eram, majoritariamente, o marginal, seja ele inserido num contexto rural ou urbano.

Antes de prosseguirmos, é preciso ressaltar que a produção de documentários dos anos 60 e 70 não foi marcada unicamente pela realização de filmes sob a inspiração do cinema “verdade” e do cinema “direto”, cujas questões correlatas ao sertão do Nordeste seriam o cerne temático dos filmes realizados. Focamos neste aspecto porque nossa intenção é verificar, mesmo que brevemente, a presença do marginal na produção de cinema do país, especialmente na de documentários. Para que não se tome esse recorte como absoluto, podemos citar os documentários realizados pelo Globo Repórter, exibido pela Rede Globo, e as propostas experimentais, tais como o anti-documentário de Arthur Omar.

O final dos anos 70 e a década de 80 foram marcados por uma queda considerável na produção de cinema no país, especialmente de documentários, o que dificulta uma verificação mais apurada como pôde ser feita em relação às décadas anteriores. O desencantamento com a possibilidade de mudanças revolucionárias dessa época se reflete no cinema em torno da década de 1970, com o endurecimento do Regime Militar. Podemos dizer que, durante esse período, há uma relativa supressão da temática que aborda, direta ou indiretamente, as periferias urbanas nos enredos dos filmes produzidos. O que vemos é um processo que acaba por se afastar do didatismo político do nacional-popular, do afã da representatividade do “povo”.

A crise que se iniciara no final dos anos 80 deixou a classe cinematográfica brasileira desmoralizada, desorganizada e sem crédito junto à sociedade. Nesse momento de fragilidade, os artistas não conseguiram reagir à política cinematográfica neoliberal de Collor, que previa que o cinema deveria sair da “tutela” do Estado e ficar nas mãos do mercado – mas o mercado não se interessou por um cinema que não dava lucros. O cinema, então, se traduz em formas de

⁸ Entre os filmes que produziu estão: *A vaquejada* (Paulo Gil Soares, 1969-1970); *Viva Cariri*, *Casa de Farinha* e *Jornal do Sertão*, todos dirigidos por Geraldo Sarno em entre os anos de 1969 e 1970; *Visão de Juazeiro* (Eduardo Scorel, 1970). Mais detalhes sobre a “caravana Farkas”, ver Fernandes Jr., Rubens; Nakagama, Rosely & Moura, Diógenes. *Notas de viagem - Thomas Farkas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

agressão ao espectador e negação de uma teleologia histórica da revolução: “Crise da história, do cinema, e das expectativas de superação de um estado de coisas infernal”, (XAVIER, 2000, p.100) fala Ismail Xavier a respeito deste momento. A falência do modelo de produção cinematográfica gestada no período anterior, junto às alterações no quadro das perspectivas políticas mundiais, trouxe para o cinema brasileiro o “sentimento de perda do mandato, de fim da utopia no cinema moderno” (XAVIER, 2000, p. 99).

O cinema brasileiro conheceu, a partir de 1990, uma fase que pouco tempo depois seria denominada de retomada⁹. A escassez da produção que permeou os anos 80 se intensificou ainda mais no final desta década. Este panorama agravou-se após um decreto do então presidente Fernando Collor de Mello, que extinguiu em 1990 a Embrafilme – empresa pública responsável por boa parte do financiamento para a realização de filmes no país. Tal conjuntura viria a mudar após a renúncia de Fernando Collor à presidência, devido ao seu envolvimento em escândalos de corrupção amplamente divulgados pela mídia. Os governos posteriores empreenderam uma política cultural que possibilitaria a produção de filmes, a partir de leis cujos recursos viriam tanto do setor público como do privado. Esse novo cenário, então, contribuiu para o aparecimento do termo “retomada”.

Não podemos ignorar que o início dos anos 90 foi marcado por uma significativa pausa na produção de longas-metragens. Mas isso não nos impede de reconhecer que outros formatos cinematográficos, como o curta-metragem, por exemplo, continuaram a ser produzidos, mesmo com todas as dificuldades que caracterizam esse tipo de realização. Tomar a produção de cinema apenas como aquela de longas de ficção constitui um equívoco e, por consequência, reafirma o caráter limitado do termo. Por essa razão, usaremos a expressão pós-1990 quando nos referirmos à produção de cinema desse período. Não se faz necessário um prolongamento dessa discussão, uma vez que ela não é o cerne do nosso trabalho. A intenção é apenas registrar nosso posicionamento sobre uma determinada terminologia que se tornou senso comum, sendo que, a partir do momento em que usaremos outra, é preciso esclarecê-la para que se evitem desentendimentos.

Na segunda metade da década de 90 o cinema se recupera: ganhou visibilidade e respeito, conseguiu cativar o público novamente e voltou a ser manchete na imprensa. Após o final da Embrafilme, a produção cinematográfica no país caiu a níveis baixos, mas em meados da

⁹ Cf. NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

década de 1990, com a aprovação de leis de incentivo como a Lei Rouanet, novos filmes começaram a ser realizados. O sucesso de *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil*, dirigido em 1995 por Carla Camurati, marcou o início do chamado “cinema da retomada”, que, na visão de Butcher (2005, p.14), “designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma de suas mais graves crises, no começo dos anos 1990”. Esse termo não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema, nem a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo, como nas décadas anteriores, porém, a “retomada” do cinema brasileiro é marcada pela ascensão às telas da crueza de um cinema marcadamente urbano, que buscou denunciar as fronteiras simbólicas da sociedade por meio de narrativas impactantes e violentas. A maior parte da produção fílmica brasileira dos primeiros anos da chamada retomada foi marcada pela tendência nostálgica de retorno aos temas do Cinema Novo, em filmes que revisitaram o sertão mitológico de Glauber Rocha, bem como reavivaram temáticas relativas à representação do popular.

Permanece dos anos 1980 a avaliação do caráter incontornável da indústria cultural, que já havia se consolidado no Brasil justamente na passagem dos anos 1970 para os anos 1980 e que introduz modificações tanto nas perspectivas de produção cinematográfica quanto no debate cultural e político acerca do Brasil. Para Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira*, “a implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que ela definitivamente passa a ser concebida como um investimento comercial”, (ORTIZ, 1998, p.144) acarretando uma crescente despolitização da sociedade. O estímulo não recai mais sobre a ação transformadora, como se sonhava na década de 60 e 70, e o conformismo domina a relação da sociedade com a situação social do país. Esse processo de despolitização se vincula à própria lógica da cultura de massa, que tem como consequência a dissimulação dos antagonismos sociais. Enquanto isso, o individualismo, como uma concepção pública marcadamente burguesa, universaliza-se, aumentando a demanda cultural do mercado.

Em conformidade com a postura neoliberal da época, a produção de cinema passou a ser orientada por uma “visão de mercado”. A criação, em 1997, da Globo Filmes - departamento especializado em cinema pertencente às Organizações Globo, conglomerado de mídia que engloba rede de televisão, jornal, editora de revistas, emissoras de rádio etc. - intensifica essa postura. Nessa linha, são realizados filmes que adaptam para a tela grande seriados televisivos (*A Grande Família*, *Os Normais*), peças de teatro de apelo popular (*A partilha*, *Divã*), textos literários conhecidos (*O Auto da Compadecida*), assim como comédias (*Se eu fosse você*) e

dramédias urbanas (*Redentor*), tendo no elenco atores e atrizes que atuam nas teledramaturgias da emissora, principalmente nas telenovelas.

Mas, paralelamente a esse cinema comercial, são feitas experiências regionais e são produzidos filmes voltados para plateias infantis e adolescentes, além de documentários. Dentro e fora da perspectiva dos filmes realizados para o mercado, são encontradas produções que abordam temas sociais, em especial a violência que caracteriza os bolsões de miséria dos grandes centros urbanos (Rio de Janeiro e São Paulo). A nova explosão do tema, que resultou em uma ampla visibilidade, resultou em diversos documentários e ficções, muitos tendo grande repercussão e sucesso de público. É o caso dos documentários, *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (2000), *Ônibus 174* (2002), *Aqui Favela, o Rap Representa* (2003), *Favela Rising* (2005), *Falcão, meninos do tráfico* (2006) e ficções como *Como nascem os Anjos* (1996), *Quem matou Pixote* (1996), *Orfeu* (1999), *O invasor* (2001), *Um onda no ar* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *De Passagem* (2003), *Contratodos* (2004), *Quase dois irmãos* (2004), *Cidade dos Homens* (2007), *Antonia* (2007), *Maré, Nossa História de Amor* (2007), *Tropa de elite* (2007), *Linha de Passe* (2008), *Cinco Vezes Favela: Agora por Nós Mesmos* (2010), entre outros.

Nesse sentido, a situação social da favela aparece nessa fase do cinema, muitas vezes, pela via da conciliação dos conflitos, de ações individuais e não coletivas, baseada em características pessoais que não ofereciam perspectivas de transformação mais amplas. Essa ausência de propostas coletivas e perspectivas transformadoras se daria, segundo Ismail Xavier, porque o cinema pós-1990,

Analisa as questões a partir de uma adesão à ideia de que o essencial é a atenção aos micropoderes, lembrando Foucault, mas repondo a questão da reforma da consciência. Daí a opção mais decisiva é a mudança dos comportamentos numa esfera restrita, a dos embates que envolvem a relação imediata pessoa a pessoa, o plano dos expedientes, ou da conversão. (CONTI, 2000, p.07)

O uso da imagem da periferia contemporânea para falar da assimetria social acaba por ignorar um processo de dominação e exploração que são historicamente muito anteriores. Não há a tentativa de retratar uma genealogia da opressão, o processo histórico ou outras realidades sociais, mas sim a sua localização e particularização, o que é problemático num discurso em

que predispõe a periferia como locus privilegiado para abordar “a” desigualdade. O que se vê nos filmes é uma postura crítica tímida com o sistema que gera a periferia, em retratos que evitam o enfrentamento da questão, constatando a desigualdade sem problematizá-la, se adequando bem à manutenção do *status quo* na medida em que transcendem qualquer situação de classe.

Outra questão característica da representação das favelas nos meios audiovisuais na década de 90 é que, na mesma medida dos telejornais como *Aqui, Agora*, que trouxeram o tema de volta para a televisão e tiveram uma grande aceitação do público, muitos filmes investiram na chave da violência e do “sensacionalismo”. *Cidade de Deus*, (2002), dirigido por Fernando Meirelles, é um exemplo, entre outros, de um trabalho que dialoga na busca pela expressão do drama da violência contemporânea, ligando a favela ao tráfico de drogas e armas, e conformando, assim, uma certa etnografia audiovisual da violência urbana brasileira. A questão que pretendo lançar com relação a filmes com esse discurso é, em que medida, ao romper com o silêncio e a invisibilidade a que os pobres foram em larga medida relegados, os filmes contribuem para fixar “estereótipos, como o de jovens, homens, negros e pobres associados à violência?” (HAMBURGER, 2008, p. 550).

Uns com maior, outros com menor intensidade, os filmes que vem discutindo a favela e suas relações com a sociedade produziram expressões asfixiantes da vida em bairros pobres das urbes brasileiras contemporâneas. O partido realista dos filmes é fiel à gravidade da situação, mas em certo sentido contribuiu para perpetuá-lo como espetáculo. Com relação à *Cidade de Deus*, Ivana Bentes, autora do termo “Cosmética da Fome”, comenta que ele nada mais oferece do que um turismo no inferno:

O interdito modernista do Cinema Novo, algo como ‘não gozarás com a miséria do outro’, que criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, vem sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós-MTV, um novo realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo, criadas pela montagem, imersão total nas imagens. (BENTES, 2001, p.04)

Por outro lado, há filmes como *Cinco Vezes Favela: Agora por Nós Mesmos* (2010), onde encontramos uma periferia menos relacionada à violência do tráfico. Com o apoio da Central única das Favelas – CUFA, Nós do Morro, Observatório de Favelas, AfroReggae e

Cinemaneiro, o processo do filme começou em janeiro de 2007, com o funcionamento de cinco oficinas de roteiro, cada uma delas instalada nas comunidades da Cidade de Deus, favela Vidigal, Complexo da Maré, Parada de Lucas e Linha Amarela. Podemos perceber que a diversificação, ainda que relativa, dos veículos midiáticos, aliada à facilidade de acesso a equipamentos que a tecnologia digital permite, aumenta a expectativa de participação entre habitantes de favelas e bairros periféricos. Nos últimos anos, projetos de oficinas audiovisuais vêm estimulando a formação de núcleos de produção, difusão e ensino na periferia. Nesse sentido, podemos nos perguntar: mas até que ponto a representação de si mesmos não estava reproduzindo um modelo vigente, reconhecido e de caligrafia do “outro”? Até que ponto as imagens retratadas “por nós mesmos” são as mesmas feitas pelo “outro lado”, quando assistidas por uma classe social a que não pertencem?¹⁰

Percebe-se que na incorporação do sujeito da periferia, que se coloca como autor ou até mesmo diretor, há um esforço em reconhecer a capacidade do povo de falar por si mesmo, restituindo-lhe a fala predominantemente negada pela televisão. Mas podemos aceitar totalmente essa perspectiva que sugere que o simples fato do autor representação, ou da presença de jovens negros da periferia nos filmes - atuando, emprestando sua ginga corporal, participando da criação do roteiro, criando a trilha sonora, etc. - signifique um discurso de favorecimento automático desta população¹¹? Por fim, cabe indagar, de que voz os moradores da favela são dotados, ao se tornarem um objeto de consumo no mercado simbólico das sensações estéticas e sociais?

Tendo como *corpus* para a análise os filmes *Santo Forte* (1997), *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Favela Rising* (2005) e *Vivendo um outro olhar* (2010), é nesse contexto que desejo refletir sobre as formas como o documentário brasileiro tem, recentemente, abordado comunidades pobres de grandes cidades, mais especificamente, favelas¹². Estas que aparecem como a face mais dura e massacrante do capitalismo brasileiro e, simultaneamente, como o

¹⁰ Com relação a essas perguntas, a intenção é de levantar um debate, mas sempre com a precaução de não conduzi-lo para à idealização da autoconsciência.

¹¹ Jean Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do Povo*, discorre sobre a atitude do cineasta que procura fazer com que o “outro de classe” fale, que “se curve diante do discurso do outro, diante do discurso de alguém das classes subalternas”. Segundo Bernardet, essa postura em relação ao “outro de classe” não faz emergir o povo no cinema, na medida em que os caminhos para a expressão popular, segundo o autor, passam pela posse dos meios de produção cinematográficos: “A rigor, o outro nunca toma a palavra, a qual só lhe é emprestada”, (BERNARDET, 2003, pp. 217-218).

¹² Todos os filmes do *corpus* em questão se passam em favelas cariocas. Assim, as representações que abordaremos aqui são referentes às favelas do Rio de Janeiro, apesar das confluências com favelas em outras partes do Brasil.

“nosso capital”. É das favelas que surge o que há de “mais brasileiro” e o que há de mais singular em termos de produção subjetiva: do samba ao funk, do turismo ao urbanismo, da linguagem ao crime.

Coloca-se o desafio de pensar os filmes como obras políticas, uma vez que de maneiras distintas abordam espaços e pessoas que lidam com algum tipo de sofrimento, algum tipo de insatisfação em relação aos seus lugares, mesmo que “coloridos”. Próximos no tema, os projetos se distanciam no modo como articulam uma possível intervenção crítica na realidade. Essa diferença entre as obras passa pelas formas como lidam com o extrafílmico, como trabalham a questão do ponto de vista e dos lugares de fala, como apresentam o filme como interventor no real, como demandam o espectador e como entendem as potências da ficção e da escritura.

Tendo como referencial as considerações de Pierre Sorlin (1985, 1994) acerca das relações entre cinema e sociedade, entendemos que as obras fílmicas, enquanto produções culturais, podem ser consideradas meios legítimos e diferenciados para o conhecimento da sociedade, uma vez que não são abstrações estéticas desligadas de seu contexto histórico-social, mas são parte integrante da realidade social, produzindo significados, valores e proposições. Pautando-nos em Sorlin (1985, 1994), consideramos que há uma relação íntima – o que não significa homologia direta e unívoca – entre cinema e sociedade e que os filmes revelam um juízo sobre os fatos passados, propõem interpretações sobre a sociedade e expressam representações¹³ e posicionamentos socialmente construídos.

Diante dos objetivos da dissertação, impôs-se a tarefa de lidar com um grande número de filmes, mesmo considerando somente os de médias e longas-metragens. Ao mesmo tempo, coloca-se como essencial adentrar na análise da construção audiovisual do argumento fílmico, entendendo que, conforme afirma Sorlin (1985, 1994), não importa apenas *o que* o filme diz, mas *como* diz, ou seja, para nenhuma análise fílmica é suficiente a sumarização do enredo ou a

¹³ No âmbito das ciências sociais, o conceito de representação carrega significações múltiplas, complexas e por vezes fluidas ou ambíguas. Não cabe adentrar numa revisão teórica do conceito, mas esclarecer que na acepção de Sorlin (1985) a representação é “uma dessas configurações de imagens, de expressões, de juízos que às vezes podem não encontrar sequer designação precisa e que permanecem então fora do discurso formulado”. (SORLIN, 1985, p. 239, tradução nossa) Sorlin (1985, p.185) indica que a representação diz respeito ao conjunto de dados subjacentes a uma noção; elementos que compreendem definições, qualificativos, associações, imagens que se aglutinam em torno de determinada noção (de fábrica, de trabalho, de campo e de cidade etc.). Para o autor, o cinema é ao mesmo tempo repertório e produção de representações que circulam numa formação social.

descrição dos temas desenvolvidos nos filmes, havendo de se considerar a maneira pela qual a história ou o argumento é construído audiovisualmente.

Procurou-se, então, conjugar as duas necessidades, sem prescindir da visão de conjunto da filmografia, e sem negligenciar a análise interna das obras fílmicas. Realizou-se um levantamento amplo e fundamentado de documentários brasileiros de longa-metragem, lançados de 1990 a 2013 que se reportam ao tema, de modo que propiciasse uma análise dos aspectos colocados em relevo, das questões elididas, das proposições interpretativas e abordagens realizadas pelos filmes em relação ao espaço geográfico das periferias. E, de modo a viabilizar o estudo da construção fílmica, procedeu-se a análise fílmica detida e pormenorizada das seguintes obras *Santo Forte* (1997), *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Favela Rising* (2005) e *Vivendo um outro olhar* (2010). No caso destes filmes, a intenção não é esmiuçar a construção fílmica, mas fundamentalmente marcar o lugar deles como obras importantes para a discussão.

É importante salientar que essa seleção não corresponde aos filmes considerados “paradigmáticos” ou “representativos” do conjunto. Diante da diversidade da filmografia trabalhada, julgamos que tal representatividade não seria possível de ser alcançada pela eleição de um número limitado de obras específicas. Deste modo, procuramos selecionar obras fílmicas bastante diversas entre si, que permitissem vislumbrar variadas possibilidades cinematográficas. Acredita-se que o *corpus* constituído pelos filmes selecionados compreende um espectro amplo de abordagens em vários aspectos, seja no que tange ao orçamento, às elaborações estéticas e narrativas, à trajetória e posicionamento dos realizadores, à repercussão de público e crítica e, sobretudo, às abordagens promovidas no tratamento do tema que, como pretendemos mostrar, apresentam desdobramentos temáticos diferenciados, explorando uma considerável multiplicidade de perspectivas e permitindo a apreensão de diferentes aspectos concernentes aos enunciados construídos em relação à periferia urbana brasileira.

Alinhamo-nos à perspectiva de Sorlin (1985, 1994) e Menezes (2004, 2007) no entendimento de que através da análise fílmica é possível investigar enunciados construídos social e culturalmente, entendendo a “construção do filme como parte da constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade concebe-se visualmente” (MENEZES, 2004, p.22). E é nesse sentido que buscamos, por meio da análise dos filmes produzidos ao longo dos anos de 1990 a 2013, lançar luz sobre os enunciados acerca

da periferia urbana brasileira. Apreendem-se aqui os filmes enquanto “intérpretes” da realidade social, procurando compreender como a sociedade concebe a si mesma.

Entendemos que o social está inscrito na construção fílmica e que a obra não é redutível ao seu contexto sociohistórico. Na concepção de Francastel (1973), as obras artísticas possuem uma lógica própria que conjuga três dimensões: o real, o percebido e o imaginário. Compreendendo-se essa especificidade, que faz das obras algo que não é meramente manifestação, “substituto” ou “duplo” das outras atividades humanas, descobre-se nelas fontes de informação singulares, originais e legítimas: “[...] as obras de arte conferem ao historiador, assim como ao sociólogo, elementos de informação que de outro modo não possuem”. (FRANCASTEL, 1973, p.4). De modo que “[...] toda análise mais sutil de obra de arte depende do conhecimento de uma sociedade e fornece elementos de informação necessários ao conhecimento dessa sociedade” (FRANCASTEL, 1973, p. 96).

Os filmes, como produtores de significados, trazem em sua construção própria elementos ímpares para o conhecimento da sociedade, não redutíveis à mera “ilustração” do que é conhecido com base em outras fontes. Entretanto, há que se considerar que, conforme entende Sorlin (1985), se os filmes são produtores de significados, são também produtos culturais fabricados por um grupo imerso num meio cinematográfico com estratégias específicas e se relacionam com o público e a formação social como um todo, respeitando tacitamente “zonas de silêncio” e “zonas de consenso” socialmente constituídas. Assim:

Se [os filmes] atualizam possibilidades de sentido, virtuais na sociedade, o fazem no interior de um conjunto econômico cuja marca levam, e não revelam senão o que é tolerável no quadro do modo de produção a que estão integrados: por este duplo caráter (revelação de orientações, de tendências implícitas; impossibilidade de transpor certas barreiras) os filmes são, indubitavelmente, expressões ideológicas (SORLIN, 1985, p. 98, tradução nossa)

Também Esquenazi (2007) em sua proposta de “sociologia do filme” aponta para o fato de que as obras fílmicas não estão isoladas, mas inscritas num meio social, entendendo que um filme, mais do que um “objeto simbólico”, é um “processo social específico”. Graeme Turner (1997), por sua vez, apreende o “cinema como prática social” e aponta a relação de dupla via entre o cinema e o meio cultural de que faz parte:

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-presenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua *sobre* os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido *por* esses sistemas de significado (TURNER, 1997, p. 128, grifos do autor).

Embora não explicita, essa perspectiva de Graeme Turner guarda afinidade com o materialismo cultural de Raymond Williams (1982, 2000). Para o autor, a cultura distingue-se como um sistema em si mesmo e produz significados constitutivos da sociedade, mas também está atrelada à realidade social como um todo, não sendo possível desconectar o âmbito cultural das outras dimensões da vida social. Em sua perspectiva, a cultura configura-se como um sistema de valores e significados que não são meramente abstratos, mas incorporados, organizados, experimentados e confirmados em reciprocidade com as práticas sociais.

Williams (1982) entende que as produções culturais estão sujeitas a limites e pressões, mas rejeita a ideia de um determinismo mecânico em que a cultura seria essencialmente prefigurada, predita e controlada por uma força externa pré-existente. Desse modo, o autor reavalia o pressuposto de que há duas esferas dicotômicas: a base e a superestrutura, sendo esta determinada por aquela; a cultura sendo um simples reflexo da realidade socioeconômica. Para ele, as produções “materiais” e “simbólicas” são relacionadas e a cultura e a organização social são mutuamente constituíveis. Assim, a cultura não é algo secundário como a noção vulgarizada de superestrutura faz supor; ela se configura em práticas constitutivas do processo social geral, com participação ativa e dinâmica no processo de produção, reprodução e transformação da sociedade.

Encontram-se em Sorlin (1985) ressonâncias das colocações de Williams (1982) a respeito do processo que envolve limites e pressões em relação à cultura, quando ele refere-se a “freios externos” e “freios internos” implicados na produção cinematográfica. Para Sorlin (1985), os “freios externos” dizem respeito à organização da produção, orçamento do filme, formas de financiamento – aos condicionantes econômicos e institucionais dos quais não se separa o cinema, cujo desenvolvimento deu-se numa relação intrínseca com o capital. Já os “freios internos” são os limites interiorizados em relação à aceitação no próprio meio cinematográfico, à comunicação com o público e à inserção no meio social. A relação entre os

três campos (meio cinematográfico, público, sociedade) é instável, mas está imbricada ao fazer fílmico, configurando determinadas formas de expressão, técnicas, linguagens, gêneros e abordagens que se tornam convencionais.

Nesse sentido, percebe-se a necessidade de inserção das obras fílmicas em seu contexto social de produção, tendo em vista a intrínseca ligação – ainda não determinista – entre a obra cinematográfica e as condições institucionais, políticas, econômicas e sociais que a envolvem. Logo, procuramos em nossa análise conjugar elementos fílmicos e extrafílmicos, considerando questões como condições de produção cinematográfica; contexto sócio histórico e repercussão social das obras fílmicas. A análise, entretanto, deve ter como ponto de partida os filmes em si, de modo a não atribuir às obras significações que lhes são alheias, isto é, teve-se cautela de não utilizá-las meramente como ilustrações do que já sabemos sobre o contexto em que elas se inserem. Como um farol, o alerta de Sorlin (1985) está a todo tempo no horizonte, orientando a respeito da armadilha de se construir uma equivalência entre filme e sociedade que se confirma reciprocamente, não revelando nada de novo.

Tem-se a compreensão de que não há um método universal de análise fílmica e que qualquer método não deve ser aplicado de forma acrítica, sendo importante desenvolver posturas adequadas e de acordo com o demandado no decorrer da análise. Conforme afirma Sorlin, “não há receita: cada investigação deve elaborar, ao ir progredindo, seus instrumentos, que são adaptados ao objetivo e só a ele” (SORLIN, 1985, p. 129, tradução nossa).

Esta dissertação está organizada em três capítulos. Cada capítulo é dedicado a um desdobramento temático depreendido da análise das obras fílmicas. Todos os capítulos apresentam uma estrutura bipartite: começam com uma “*panorâmica*” e a seguir realizam um “*close*”, isto é, num primeiro momento oferecem uma visão geral sobre a maneira como o conjunto da filmografia aborda determinada questão relacionada às favelas brasileiras e num segundo momento, focalizam obras fílmicas específicas nas quais o assunto em pauta se sobressai.

No momento da panorâmica as obras são tomadas em associação umas com as outras de modo a se observar os diferentes tratamentos dados ao tema; são tecidas proposições analíticas sobre os assuntos em questão, ainda que a intenção seja que elas não os esgotem. A análise de cada um dos desdobramentos temáticos sugeridos dá origem a trabalhos específicos; o panorama, entretanto, proporciona um olhar abrangente sobre os aspectos em questão, permitindo o exame da trajetória de abordagem do tema.

Cabe esclarecer que, para não comprometer a fluência do texto, optamos, no caso da análise do quadro geral da filmografia, por explicitar a trama dos filmes apenas quando isto se faz necessário para a compreensão dos assuntos em discussão. As considerações acerca do universo que envolve as periferias urbanas são aquelas suscitadas pelos filmes em análise, para que as interpretações e proposições que emergem dos filmes fiquem salientadas.

No momento *close* os filmes selecionados são objeto de um olhar detido e particularizado, com o intuito de se analisar propriamente a construção audiovisual do argumento fílmico. Embora alocados nos capítulos de acordo com o assunto em que se destacam, os filmes não se reduziram a determinado subtema. Analisá-los somente sob o enfoque do desdobramento temático prevalente seria restringir e artificializar a análise. Assim, procura-se nesse momento apreendê-los em seu todo e considerá-los a partir de sua estrutura interna, examinando as múltiplas questões que em si colocam, ainda que tendo como questão balizadora a relação com a temática da periferia. O enfoque privilegiado é a análise interna da construção fílmica, mas, adicionalmente, são trazidos elementos extrafílmicos que contribuem para a compreensão da inserção da obra no meio social.

Segue, então, a apresentação dos capítulos:

O primeiro capítulo traz uma revisão acerca das representações das periferias, favelas e subúrbios brasileiros. O objetivo é compreender alguns dos principais discursos existentes em torno das representações históricas do “excluído social” e como, nessa trajetória, chegou-se à atual incorporação em grande escala dos cenários, personagens e histórias das periferias e favelas para a televisão e o cinema, resultando na passagem da invisibilidade para a superexposição, associada a um discurso ambíguo que alterna negação e aceitação. O objetivo é reunir elementos que ajudem a estabelecer parâmetros de comparação e análise para serem aplicados aos filmes de periferia, especialmente no que diz respeito às estratégias narrativas, às práticas representacionais e ao modo de agenciamento dessas representações, de modo a oferecer ao leitor um quadro histórico e da conjuntura em que se insere a luta cultural da qual falaremos nesta dissertação. Para tanto, recorreu-se a trabalhos de autores como Jean-Claude Bernardet, Lúcia Nagib, Fernão Ramos, Ismail Xavier, Esther Hamburger, Mônica Almeida Kornis, e Ivana Bentes, entre outros. Em um segundo momento desse capítulo a análise se volta para o filme *Notícias de uma guerra particular* (1999), dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, documentário que busca estabelecer uma percepção sobre a criminalidade e a violência

carioca a partir de depoimentos dos principais sujeitos envolvidos: policiais, traficantes e moradores de favelas.

O segundo capítulo primeiramente dedica-se a analisar de que maneira a presença de cineastas aparecem (ou não) nos filmes que compõem o conjunto, subdividindo-se em tópicos concernentes aos aspectos depreendidos da análise. Também procuramos analisar o olhar estrangeiro sobre as favelas, observando como eles são apresentados pela filmografia, quais os setores são retratados, qual é a proposição fílmica com relação aos personagens. Em um segundo momento, a análise detém-se sobre dois filmes específicos, *Santo Forte* (1997), de Eduardo Coutinho, documentário que constrói uma visão dos moradores da favela a partir de suas práticas religiosas, utilizando-se de procedimentos que procuram sugerir uma aproximação afetiva e respeitosa com os personagens; e o documentário *Favela Rising* (2005), de Jeff Zimbalist e Matt Mochary, que conta a história de Anderson Sá e a criação do grupo Afro-reggae, enfatizando, ao longo da narrativa, como a música torna-se catalisadora de mudanças sociais para os jovens das periferias urbanas.

O terceiro capítulo apresenta as bases teóricas sobre as quais é possível permitir uma abordagem política, que de modo geral se baseia na ideia de direito à autorrepresentação. A favela, que no discurso e nas narrativas fílmicas e extrafílmicas pretende não ser determinante deste ou daquele modo de ser, distanciando-se dos estereótipos, é determinante de um lugar de fala, devendo ser destacado como um grupo que possui a originalidade intrínseca ao seu lugar (físico), como se toda condição social fosse acompanhada de um saber e de uma originalidade estética. No momento *close*, abordaremos o filme *Vivendo um outro olhar* (2010), de Guillermo Planel, documentário que registra as mudanças na maneira como as favelas cariocas são retratadas por fotógrafos da grande mídia e das próprias comunidades, discutindo a participação do jornalismo no abismo social que divide as classes sociais nas grandes cidades.

A ideia de que a década de 90 trouxe uma mudança de paradigma no modo de representação no cinema e na televisão de espaços historicamente concebidos como sendo lugares de pobreza e exclusão, seguida de sua consolidação nos anos 2000, já foi objeto de pesquisas e de trabalhos anteriores, entre eles Ismail Xavier, Esther Hamburger, Jean-Claude Bernardet, Ivana Bentes, Mônica Kornis, Lúcia Nagib, Alba Zaluar, Fernão Ramos, entre tantos outros. Reconhecendo-se a importância dos trabalhos já realizados, aponta-se a necessidade, para este primeiro capítulo, de retomar suas ideias e de agregar a eles um esforço de olhar

abrangente e de perspectiva sociológica dirigido ao conjunto da filmografia que se reporta ao tema da periferia urbana, examinando de forma conjunta os diferentes vieses interpretativos.

Capítulo I: Representando a favela

1.1.1 Considerações preliminares

Antes de apresentar a discussão do tema deste primeiro capítulo, vale aqui salientar a questão que envolve o presente trabalho: a representação da favela em termos sociais e culturais como um todo. Este assunto tem sido sondado estudado por diversos pesquisadores contemporâneos que procuram, de modo geral, compreender a produção das ações social e política na cidade e a definição do sentido da favela no espaço urbano. O pressuposto desses estudos é a observação de que a representação da *favela* vincula-se à produção de um senso comum, é um vocábulo capaz de produzir “objetividade”, “generalidade” e “familiaridade” ao debate público, legitimando ações e práticas de diversos tipos. Ele oferece um forte ponto de apoio para o diálogo e luta política, entre diversos contendores do espaço público.

Essa representação produziu, ao longo do século XX, uma inteligibilidade política e social da vida cotidiana, fazendo parte da vida pública dos cidadãos brasileiros. Em vários contextos de experiência, este termo foi retomado, sendo reinventado de acordo com a pertinência do problema a ser enfrentado pelos atores sociais. Ainda que seu significado ganhe formas regulares e rotineiras, a representação vai ser colocada em tensão no debate político-social, tornando-se a expressão que legitima e autoriza a ação de múltiplas forças políticas. Nessa inserção da favela como parte da vida pública brasileira, sua evidência e objetividade também a transformam numa categoria “opaca”, pois sua definição está sempre em correlação à luta de interesses e de parâmetros valorativos conflitantes.

Desde que surgiu no discurso de cronistas, jornalistas, agentes do Estado e outros, a categoria favela se refere a um conjunto de problemas para a cidade: para a saúde pública; para a própria noção de urbanidade; para as ordens social e moral; ou, mais recentemente, para a segurança pública. A mídia, como se sabe, quase sempre teve um papel decisivo na difusão de tais concepções. Por outro lado, não é de hoje que a favela é significada no discurso de outros mediadores de destaque como intelectuais, músicos, artistas, além dos já citados, como o lócus, por excelência, da cultura popular, das relações pessoalizadas e da espontaneidade, improviso

e criatividade. Figurações que, embora difundidas em menor escala, também não foram ignoradas pela mídia.

A representação da favela implica de fato numa disputa que envolve uma série de atores sociais. O problema é que as figurações da favela, mesmo aquelas antagônicas como o “incivilizado” das representações conservadoras ou “aquele que resiste” das representações progressistas, costumam ser apresentadas como se estes sujeitos se encontrassem fora da luta cultural. O binário ao qual estão frequentemente expostos – “dominados” ou “necessariamente subversivos” – situa-os fora do campo de forças das relações de poder, justamente, por corresponderem a ideias de finitude, noções relacionadas a “vitórias” ou “derrotas” finais.

De que repertórios representacionais se está falando quando o assunto é a identidade da favela hoje? Que articulações estão em jogo em sua construção? Quem são os protagonistas deste processo de construção identitária da favela? Para responder estas perguntas examinar-se-á algumas das práticas representacionais e discursos constitutivos das figurações da favela, de modo a oferecer ao leitor um quadro histórico e de conjuntura em que se insere a luta cultural da qual falaremos nesta dissertação. Procura-se assim mostrar não só como a cultura dominante reduz a favela a um conjunto limitado de estereótipos, mas como os diferentes grupos sociais, com interesses distintos, traçam estratégias que desafiam ou modulam os regimes representacionais.

1.1.2 O território como questão política

No Rio de Janeiro urbano do final do século XIX era o cortiço que desempenhava o papel lócus do pobre no imaginário social hegemônico. Seus habitantes eram, em grande parte das descrições da época, trabalhadores, vadios e malandros, sob um mesmo estigma: o de “classes perigosas”. Na virada para o século XX tal visão política, não apresentando alterações significativas, se refletirá inclusive no tratamento público dado à questão da pobreza, donde, segundo a socióloga Lícia Valladares (2005, p.126), “impor a ética do trabalho e reprimir vadiagem resumiam o duplo desafio das políticas públicas emergentes”. A ampla dominância deste ideário estaria relacionada diretamente ao fato de a indigência e a pobreza serem, à época, convictamente associadas à difundida crença de que os pobres recusavam-se a vender sua força de trabalho e respeitar as normas do salariado - resquício do recente passado escravagista do

país, cujo legado foi, exatamente, a descrença no trabalho enquanto parte da dignidade humana. Considerava-se, portanto, que a pobreza fosse, tão somente, consequência direta de fraquezas morais individuais. Daí a serventia do termo “classes perigosas” tanto para malandros e vadios quanto para trabalhadores pobres: as personagens mais comuns dos cortiços cariocas.

As representações mais usuais deste tipo de moradia popular, em registros da época, eram as de antros da vadiagem e do crime; locais insalubres e incivilizados; focos disseminadores de epidemias; resumindo: uma verdadeira afronta às ordens social e moral. Percebido, sobretudo, como ameaça à saúde pública, o cortiço - alvo constante do discurso médico-higienista que grassava naqueles tempos - enfrentou (e perdeu) vigorosa campanha contra a sua existência. Num primeiro momento fizeram-se leis que proibiam a construção deste tipo de habitação na cidade; “em seguida, o Estado declarou uma verdadeira ‘guerra’ aos cortiços, a qual resultou, em 1893, na destruição do maior de todos eles: o ‘Cabeça de Porco’; o golpe de misericórdia foi a grande reforma urbana liderada pelo então prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, que se propunha a sanear e civilizar a cidade, acabando assim com as habitações anti-sanitárias”. (VALLADARES, 2000, p.7)

De acordo com Valladares o cortiço foi a “semente da favela” (e esta acabou por herdar os estigmas daquele). A afirmação, de acordo com a autora, se apoia em dois indícios principais: 1) dentro do “Cabeça de Porco” já havia casebres e barracões com as mesmas características daquelas moradias que viriam a ser o tipo mais comum nas favelas; 2) vários estudiosos apontam uma relação direta entre a derrubada dos cortiços e a subsequente ocupação das encostas.

O primeiro morro a servir de moradia para egressos de cortiço foi o da Providência, que viria a ficar conhecido como morro da *Favela*. Este, concomitantemente, recebe veteranos da campanha de Canudos que ali se instalam a fim de pressionar o Ministério da Guerra para que lhes pagasse o soldo em atraso. Não custou muito até que a palavra *Favela*, então utilizada para designar apenas uma comunidade, passasse a ser usada popularmente, de forma gradual, para se referir àquelas que foram se multiplicando pela paisagem carioca, todas elas irregulares e, na maioria das vezes, localizadas em encostas.

No entanto, se no vocábulo da política oficial deste período a favela já surge pensada na condição de problema, na música, por exemplo, ela vai ganhar significados menos unívocos. O cancionário popular - apontado por Marcier e Oliveira como um dos mais importantes acervos

documentais sobre a favela - registra os ecos do percurso histórico do termo até que este caia na “boca do povo”. Primeiro entra em cena a *Favella* - como nome próprio -, tema da polca (instrumental) *Morro da Favella*, de Passos, Bornéo e Barnabé, cujo registro sonoro data de 1917. (MARCIER; OLIVEIRA, 2006, p.65) Pouco mais de dez anos mais tarde, em 1928, a favela - já como substantivo - passará a figurar entre as letras de composições como *Favela vai abaixo* e *Não quero saber mais dela*, de J.B. da Silva (Sinhô); e *Foram-se os malandros*, de Casquinha e Donga.

É também, segundo Abreu (1994 apud VALLADARES, 2000, p.7), em meados da década de 1920 que a imprensa começa a empregar a palavra para se referir às aglomerações pobres em geral. O termo, entretanto, já vem marcado por um acúmulo histórico de significações negativas, como se pode depreender de um trecho de uma matéria sobre a *Favella* veiculada pelo Jornal do Brasil, já no ano de 1900, a qual dizia ser o morro “infestado de vagabundos e criminosos que são o sobressalto das famílias”. (Idem) Valladares sugere que, com a derrubada de grande parte dos cortiços, a favela vai aos poucos assumindo a posição de lócus do pobre no imaginário social, atraindo a atenção não só de jornalistas, mas também de engenheiros, médicos e autoridades públicas (inclusive policiais), para um novo objeto de intervenções, debates e reflexões acerca da pobreza urbana e sobre a própria cidade e seu planejamento futuro.

Sobre a favela recai agora o discurso médico-higienista que antes condenava as habitações anti-higiênicas; para ela se transfere a visão de que seus moradores são responsáveis pela sua própria sorte e também pelos males da cidade. Assim, é no interior do debate sobre a pobreza e a habitação popular - mobilizando, desde o século XIX, as elites cariocas e nacionais - que vamos encontrar as origens de um pensamento específico sobre a favela carioca. (Ibidem, p.8)

A socióloga sublinha que o processo de construção da especificidade da favela no imaginário social foi, no entanto, desencadeado pelas representações legadas por homens de letras, jornalistas e reformadores sociais, nos começos do século XX. Ainda, chamará a atenção para o fato de que mesmo sendo estes pensadores de diferentes tendências ideológicas e políticas, com intenções diversas em suas incursões morro acima, os mesmos tinham em comum uma espécie de entendimento acerca do que as favelas e seus habitantes representavam no contexto da capital federal e da jovem República. Tais intelectuais partilhavam de um conjunto bem similar de concepções e de “um mesmo mundo de valores e ideias”. A ponto de

participarem da construção de um arquétipo, de uma imagem padrão que se tornou consensual a respeito desse “mundo diferente” que emergia na paisagem carioca “pela contramão da ordem”.

Através destes relatos a dualidade favela versus cidade - tão comum no discurso jornalístico de hoje, tal como na conhecida metáfora “cidade partida” - se solidificará em descrições e relatos jornalísticos de “um mundo”, “muito mais próximo da roça, do sertão, ‘longe da cidade’, aonde só se poderia chegar através da ‘ponte’ construída pelo repórter ou cronista levando o leitor até o alto do morro que ele, membro da classe média, não ousava subir”. (VALLADARES, op. cit., p. 12) Soma-se a este tipo de representações aquelas que identificavam a favela exclusivamente com posse ilegal, lugar da falta, da carência, do vazio a ser preenchido por sentimentos humanitários (ZALUAR, 2006, p.7), com moradias precárias, sem infraestrutura e serviços urbanos. O favelado, seu habitante, agora simboliza, além do negro, o migrante pobre; semianalfabeto; sem pré-requisitos e capacidades suficientes para se adequar às regras do mercado formal de trabalho da cidade moderna, industrial; em síntese, um incômodo causado à noção de urbanidade das elites.

Assim, “a fórmula ‘favela é igual a pobreza’ logo se tornou consensual, sendo compartilhada pelo meio acadêmico e político e sendo difundida pela mídia”, escrevem Preterceille e Valladares. (2000, p.461) Mas, se por um lado “a matéria fora de lugar” - pedaço da roça na cidade - já despertava a aversão das elites letradas, tal como hoje, ele também provocava a sua curiosidade voyeurística. Flagra-se com clareza um aspecto importante de um processo mais geral de construção social da “diferença”, no qual é possível perceber a ambivalência fundamental que constitui mesmo a representação dominante da favela.

Mesmo que as primeiras representações da favela a retratem como um “espelho invertido” da cidade (ZALUAR, 2006) não excluía certo fascínio por ela exercido, nem a ideia de que, por outro lado, ela teria sido nascedouro do que de mais original e autêntico se produzia culturalmente no Rio de Janeiro: o samba, as escolas de samba, os blocos de carnaval etc. O crescimento das favelas nas décadas de 1920 e 1930 e a formação de um arquétipo negativo sobre estes territórios contam, deste modo, com uma visão suplementar proporcionada também pela intensa renovação cultural do modernismo artístico. Este movimento, por exemplo, imaginará a favela de um ponto de vista bem distinto da ótica elitista em dominância: “já não se trata de conceber a favela como entulho insalubre, obstaculizando os caminhos do progresso, nem a favela é exotizada como território ameaçador do incivilizado”.

(JUAGUARIBE, 2007, p.131) De acordo com Jaguaribe, o modernismo constrói representações diversas da favela, na experimentação estética dos quadros techno-naif de Tarsila do Amaral, nas pinturas líricas de Di Cavalcanti, no expressionismo de Lasar Segall, entre outros.

Na literatura, no jornal ou no romance, a favela é ainda uma construção do realismo modernista. (Ibidem) É, contudo, na música popular, na consagração do samba como ritmo nacional, fortemente impulsionada por sua difusão radiofônica, que a favela - dirá Jaguaribe - “expressa sua própria autoria”. Neste contexto, a mestiçagem, o carnaval e o samba do Rio de Janeiro ganham status de patrimônio nacional e “as imagens celebratórias da favela como celeiro de bambas coexistiam com as avaliações negativas da favela enquanto zonas de escassez, pobreza, ignorância e violência”. (Ibidem, p.131-132) Zaluar salienta, nesta mesma linha, que esta mistura de gêneros seria - como diz a autora - constitutiva da produção cultural do Rio. (ZALUAR, 2006, p.17)

Em suma, através da cultura, e muito especificamente da música popular, as favelas começam a ser [de alguma maneira] incorporadas à vida social da cidade e seu imaginário coletivo. O que não significa dizer que nesta época os habitantes das favelas - “as classes perigosas” - fossem vistos na condição de cidadãos, detentores de direitos.

Com a revolução de 1930, marco inaugural da chamada Era Vargas (1930 - 1945), pode-se perceber alguns deslocamentos no que diz respeito às representações da pobreza e, por isso mesmo - aponta Valladares (2000, p.49) -, das favelas. O populismo de Vargas foi o responsável por dissipar o estigma da escravidão (relacionado à ideia de recusa do trabalho), contribuindo para a valorização da ética do trabalho através da atribuição de características positivas à figura do operário. Tais perspectivas, ao concorrerem para a valorização do trabalho e do trabalhador, se inscrevem no mesmo contexto que deu origem a uma representação das causas da pobreza, a qual não excluía totalmente a hipótese de que fatores objetivos, externos aos indivíduos, pudessem talvez contribuir para que as pessoas permanecessem pobres. Visão que acabou por relativizar a importância da responsabilidade individual e fornecer bases para que se justificassem determinadas medidas políticas e sociais (tomadas paralelamente ao desenvolvimento do clientelismo político da Era Vargas). O regime populista “transformou as

massas urbanas pobres em objeto de atenção da máquina política: de [classes] ‘perigosas’ elas se transformaram em ‘manipuláveis’”. (VALLADARES, 2005, p.127)

Durante o Estado Novo as disputas em torno dos cânones e vocabulários de modernização social, originaram vários ideários sobre o futuro nacional. Até mesmo as escolas de samba - em sua maioria fundadas em favelas e bairros pobres -, com subsídio estatal, eram compelidas a abordar em seus desfiles e sambas-enredo passagens da história do país. À época, Carmem Miranda, conta Jaguaribe (2007, p.132), caminhava para os EUA “como baiana de exportação e a Rádio Nacional divulgava os ritmos brasileiros”. Este reconhecimento da cultura popular pelo Estado (ou seja, sua incorporação como narrativa oficial), todavia, não significou o abandono dos projetos de embranquecimento progressivo das elites, tampouco a crença destas últimas na necessidade de modernizar o país destruindo os focos de pobreza já condensados simbolicamente na figura da favela.

Yúdice (2004, p.163) mostra como a:

‘cordialidade’, a ‘democracia racial’ e outros termos similares têm sido usados desde as primeiras décadas do século XX como palavras-chave da projeção mítica do Brasil como uma sociedade não conflituosa. Os artistas e intelectuais brasileiros cultivaram esse mito como um meio de reconhecer a miscigenação que caracterizou o Brasil, afastando ao mesmo tempo, a ansiedade que ela produziu nas elites e nos segmentos médios. A mestiçagem foi purgada de suas conotações ameaçadoras e travestida de uma camuflagem estética que transformou a ansiedade em orgulho racial.

E é exatamente através da contínua valorização de uma identidade nacional mestiça que a favela passará a povoar, nos anos 1950, as representações construídas também por (intelectuais) estrangeiros. Neste período a favela carioca é tema da poesia da americana Elizabeth Bishop, que de sua janela num apartamento no Leme, atrás das lentes de um poderoso binóculo, assiste - e posteriormente irá narrar em verso - a saga do bandido Micuçu ao fugir de um cerco policial no morro da Babilônia. A favela também será objeto dos comentários do pensador Albert Camus, que em visita ao Rio de Janeiro destacou sua passagem pelo local “onde encontrou uma energia refrescante e diversa daquilo que percebera como sendo a cultura imitativa da burguesia tropical” (Ibidem, p.133). Será ainda tema da produção cinematográfica de outro Camus, Marcel, que divulgou a favela carioca através de seu *Orfeu Negro* (1959),

filme cujo sucesso internacional contribuiu para a consagração da favela como lócus da pobreza lírica, vital, mítica e musical. (Ibidem)

O período, de acordo com Valladares (2005, p.74), é marcado pelo início de uma nova fase na produção de representações e conhecimentos sobre a favela, que vai até o final dos anos 1960. Uma de suas principais características é a valorização do local enquanto comunidade, num movimento que avança na direção de sua promoção a sujeito político potencialmente autônomo. Fato que seria sintomático de uma ruptura “tanto com a visão puramente negativa do mal a ser erradicado quanto com a política de assistência criativa e clientelista do período anterior”. (Idem, p.77-78) Esse deslocamento dá-se tanto no plano mais estritamente político quanto no cultural. Segundo Oliveira e Marcier (2006, p.73), nos anos 1950, além de celebrar o ethos comunitário, a música popular passa a apresentar a favela prioritariamente a partir de suas características físicas, como espaço da moradia precária e improvisada, do domínio do rústico sobre o durável, da ausência, da falta de água e luz. Em uma palavra: “o espaço do não”. Paralelamente, há também um enaltecimento da favela como lugar onde predominam fortes laços de amizade e companheirismo entre a vizinhança, o que marcadamente a opõe à cidade (local das relações impessoais): na música popular “a favela seria o lócus, por excelência, das relações personalizadas: nela, todos se conhecem, todos se ajudam, ‘todo vizinho é amigo da gente’” (Idem, p.79).

Seja pela descrição de suas características negativas, seja pela exaltação de seus aspectos positivos, as letras da canção popular configuram claramente a favela como território da pobreza. Ser favelado é antes de tudo sinônimo de ser pobre. Tal sinonímia, desde sempre incorporada ao senso comum, encontra também respaldo na literatura sociológica que, invertendo os termos da relação, tenderia, sobretudo ao longo dos anos 50 e 60, a eleger a favela como forma espacial típica de inserção dos pobres no tecido urbano, a exemplo do que fora o cortiço na virada do século. (OLIVEIRA; MARCIER, op. cit., p.81-82)

Estes tipos de representações encontram também certa correspondência no cinema da década de 1950. Em *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos - obra apontada por Rossini (2003, p.30) como marco na representação deste espaço social - a favela é o lugar do pobre, que não tem condições de morar em outro lugar; “da família; da amizade; onde os vizinhos apoiam uns aos outros em seus afazeres e sofrimentos”. (Idem) É também o outro lado do cartão postal do Rio de Janeiro, o lado oculto do Brasil onde predominam a pobreza e a contravenção. O filme de Nelson Pereira dos Santos gerou grande impacto na produção de

cineastas brasileiros, levando-os a irem atrás de temas que pudessem pôr, literalmente em tela, aquilo que se chamava de “o verdadeiro Brasil”, ou seja, o Brasil pobre e subdesenvolvido. (ROSSINI, 2003, p.31) Na esteira de *Rio 40 graus* - apontado por Xavier (2001, p.16) como uma das obras a compor uma espécie de “proto-Cinema Novo” - surgiram filmes como *Cinco vezes favela*, 1962, produzido pelo CPC da UNE, o qual com uma visão ainda mais romantizada sobre a favela do que a de Pereira dos Santos, buscava “apreender algumas dificuldades e desejos do cotidiano dos moradores”. (Idem, 2003, p.31)

As questões ligadas ao subdesenvolvimento pautarão diversas obras de todo o cinema brasileiro moderno (final da década de 1950 até meados dos anos 1970), mas é com o cinemanovismo que elas ganharão status de carro-chefe: o subdesenvolvimento não é apenas pano de fundo para as tramas, mas o grande tema de que tentará dar conta o Cinema Novo. Em suas produções é recorrente não só visão do intelectual (diretor- autor) sobre o “povo” (sertanejo ou favelado), como também o questionamento acerca de como aquele percebe este, de modo que - acrescentará Xavier (2001, p. 27-28) - muitos foram os filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação aos pobres. Este movimento fez parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. A Estética da Fome de Glauber Rocha - que gera grande identificação com a favela -, afirma Zanetti (2010, p.130), “veio traduzir o ideário de cinema intelectual e militante, que dramatizava as questões sociais a partir de uma força expressiva que surgiu justamente da escassez de recursos que caracterizava aquele momento sociohistórico”. Os cineastas ligados ao cinemanovismo teriam promovido, sem risco de exagero, uma verdadeira “descoberta do “Brasil” - sobretudo, a julgar pela sub-representação de certos lugares do país vigente à época.

No plano temático, o Cinema Novo criou uma identificação forte com o sertão e a favela, consagrando estes espaços como lugares onde se encontram o povo, o homem comum, que ora aparece como oprimido, dominado e “ingênuo”, ora como “libertador”, guerreiro, mas sempre sendo o portador de uma autenticidade “pura”, e por vezes legitimadora. Esta legitimidade está associada à representação do povo como capaz de se autoafirmar através de suas próprias manifestações artísticas e religiosas, seus ritos e modos próprios de ocupar um lugar na sociedade, que em muitos casos se traduz por meio de imagens do carnaval, de uma procissão religiosa, de um ritual de candomblé. Por outro lado, essa legitimação geralmente é concebida através do olhar do intelectual (responsável pelo “diagnóstico social” da nação), característica marcante dos filmes de Glauber Rocha, por exemplo. (ZANETTI, 2010, p.130)

Nos diagnósticos e sínteses do Cinema Novo, conclui Xavier, “há um reconhecimento do país real e de uma alteridade - do povo, da formação social, do poder efetivo - antes inoperante”. (XAVIER, 2001, p.28) Zanetti deduz, a partir da assertiva de Xavier, que “a ideia de periferia, de estar às margens, também encontra eco neste período do cinema nacional, porém elaborada a partir de outros parâmetros, aproximando-se da história do proletariado, dos povos oprimidos, das nações excluídas”. (ZANETTI, 2010, p.131)

Aliás, não só o cinema virá debater as questões ligadas à terra e às desigualdades de condições de vida do “povo”. Neste momento de grande efervescência política - que, de acordo com Oliveira e Marcier (2006, p.99), teria como característica certa simultaneidade internacional expressa nos movimentos culturais que aconteciam mundo a fora - “engajamento e militância política se tornam palavras-chave” tanto no cinema, como no teatro ou na música. Este é um traço conjuntural bastante relevante do período, que parece também ter a ver com a formação de um imaginário social potencialmente hegemônico, e com a construção de uma autoconsciência brasileira, estruturados a partir de uma contradição notável.

Por outro lado, a intensificação da censura ao discurso político direto, acaba por intensificar um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural. Um fenômeno que atinge diretamente as artes públicas como o teatro e, principalmente, os espetáculos de música popular (esta que, sobretudo com o regime autoritário pós 1964, vai se transformar num dos mais valiosos canais de contestação política). No que tange mais especificamente à representação da favela, na música, ela aparece claramente na condição de problema social (embora a categoria usada fosse morro). Na década de 1960 (e também na de 1970, como se verificará mais adiante) foi dominante em variados campos a representação da favela como fruto de um processo marcado pela marginalidade social, ou seja, pela não integração, ou mesmo pela oposição à cidade formal.

Noutro diapasão, a visão dominante da favela, aquela que a percebe como problema, servirá entre outras coisas para justificar a política remocionista que, durante 12 anos (entre as décadas de 1960 e 70) e três diferentes governos, se fez sentir em 80 favelas, com a extinção de 26.193 barracos e remoção de 139.218 pessoas. (VALLADARES, 2005, p.130) Tal concepção combinava-se perfeitamente com as decisões a respeito do planejamento urbano, tomadas pelo regime autoritário que, assim como outros na América Latina, investiu na destruição de bairros marginais e construção moradias populares convencionais. Em meados da década de 1960, segundo Vianna (2001, p.12-13), devido ao ideário e às políticas remocionistas, a relação entre

moradores de favela e autoridades estatais era de “conflito aberto, e por vezes mesmo violento (em 1964, soldados armados com metralhadoras garantiram a remoção da Favela do Pasmado, por exemplo)”. Carlos Lacerda, então governador da Guanabara (1960 –1965), promoveu políticas de remoção de favelados para conjuntos habitacionais como Cidade de Deus e Vilas Kennedy, Aliança e Esperança. (Idem) Com o golpe militar de 1964 houve ainda a desarticulação tanto de associações de favelados quanto de órgãos de governo favoráveis às políticas de urbanização. A diretoria da FAFEG (Federação de Associações de Favela do Estado da Guanabara), entidade criada em 1963 em consequência do movimento antirremoção, foi cassada em 1968 - ano em que um documento oficial classificou as favelas como “espaço urbano deformado” a ser eliminado pelo poder público. (Idem, p.13)

Na segunda metade dos anos 1960 o arquiteto e consultor junto às Nações Unidas, John Turner realizou uma campanha no *Journal of the American Institute of Planners* na qual se opunha a visão dominante que procurava resolver o problema habitacional dos pobres transferindo-os para novas moradias construídas industrialmente. O arquiteto ao visitar o Brasil, procurou órgãos oficiais encarregados das políticas de habitação e insistiu na eficácia de políticas que “dessem aos interessados a liberdade de construir ao invés de impor um modelo único e universal de moradia popular”. Outro fator que, segundo Valladares, veio a contribuir para o questionamento das representações e soluções tradicionais, foi o resultado inesperado das políticas remocionistas, as quais levaram, na verdade, ao aumento da população daquelas favelas que não estiveram sob o perigo de remoção. Este crescimento se deveu ao “retorno” de favelados removidos que não conseguiram arcar com as prestações de suas novas moradias. Mais um fator elencado pela socióloga como explicativo da mudança de visão e atitude política em relação à favela seria a própria pressão exercida por organizações de moradores - fundamentais para a construção e fortalecimento da identidade política do favelado - as quais sempre se opuseram às remoções.

Estes diferentes fatores levaram, progressivamente, a uma nova política de intervenção pública, que comportava uma visão mais positiva da favela. De início, esta visão foi estimulada numa situação de grande ambiguidade. Na segunda metade dos anos 1960, durante o governo Negrão de Lima e da ditadura militar, de indiscutível orientação antifavelas, foi criada a CODESCO. Um organismo público cuja missão era manter as favelas, reestruturando a sua implantação e permitindo um maior acesso aos equipamentos e serviços públicos. (Ibidem, p132)

Assim, a antiga ideia de urbanizar as favelas retorna à cena, defendida por atores políticos com interesses tão diferentes quanto a Igreja, o Partido Comunista, políticos que se utilizavam de práticas clientelistas e as associações dos próprios moradores. Valladares (2005) dirá que a favela passaria, em tal conjuntura, de “problema” a “solução” (transição que ocorre em pouco mais de uma década, dado o fracasso das políticas habitacionais propostas até então). No Brasil, este seria também um reflexo do já mencionado movimento de intensa valorização do saber popular e da “voz do povo”, característico dos anos 1960 e 1970, o qual contava inclusive com o apoio de setores progressistas da Igreja Católica e da intelectualidade. De acordo com Doimo (1995, p.74-76 apud VALLADARES, 2005, p.134), sobretudo, na década de 1970 a ideia de “povo como sujeito” era bastante cara a diferentes grupos sociais e se fazia presente nos discursos de segmentos da Igreja, bem como de intelectuais e de agrupamentos de esquerda.

Na produção cinematográfica da época (anos 1970), “a voz do povo” também ocupará posição de centralidade. Vai-se deixando de lado a ideia de que seria preciso ‘abrir os olhos’ do povo ingênuo e, cada vez mais, ganha força uma atitude dialógica entre observador e observado, a qual se expressa claramente no modo como os filmes retratam as representações, os valores e crenças populares presentes na sociedade. Há agora grande espaço para o Outro e são lançadas “as bases de um novo ‘cinema popular’”. “A ideia era respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica”. (ZANETTI, 2010, p. 132) O cinema experimental também passa a buscar, através de diferentes estratégias de “diálogo”, a palavra e o olhar do outro. Neste momento, “elementos emblemáticos do popular, da favela e das periferias - como a mulata, o malandro, o futebol, o samba, o Carnaval, as práticas religiosas populares – são revalorizados como símbolos de uma identidade nacional baseada no sincretismo”. (XAVIER, 2001 apud ZANETTI, 2010)

Contudo, é bom não esquecer que esta é a década que traz consigo a sensação generalizada de uma crise na história do cinema; sobretudo, quando em contraste, se pensa nas esperanças tão latentes do início dos anos 1960. Era o momento em que a TV foi claramente percebida pelos cineastas - antes preocupados apenas com o risco de dominação total do mercado por Hollywood - como uma “ameaça interna”, não só por sua hipertrofia, tão peculiar na sociedade brasileira, mas também por seu divórcio com o cinema local. (XAVIER, 2001, p.45)

É, pois, durante o regime militar que a Rede Globo de televisão conhece uma fase de extraordinária expansão. Espalhando antenas pelos quatro cantos e fazendo chegar as imagens aos lugares mais míseros deste país, a Rede Globo, através de seus programas, se transformou na grande “articuladora da invenção do cotidiano nacional midiático”. (JAGUARIBE, 2007, p.111) Neste período de intensa censura e “milagre econômico”, as imagens glamorosas do ‘país do futuro’, branco e afluyente, dominaram a programação do novo meio”. (HAMBURGER, 2007, p.119-120) Hamburger lembra que neste momento, a mídia emergia como elemento recém-enraizado na sociedade brasileira, “cúmplice de versões oficiais que acobertam a ação corrupta e discriminatória de instituições disciplinadoras como reformatórios, cadeias, delegacias, polícias”. (Idem)

Se a favela não desfrutava de grande visibilidade nos meios de comunicação de massa na década de 1970, de outro lado, na academia e em certos meios intelectualizados ela entrará de vez na moda. Valladares (2005, p.136) chega a declarar que de lá para cá não houve na história revisão suficientemente profunda que fosse capaz de dar conta da desmistificação do processo de valorização da favela então em curso (segundo o qual ela seria considerada muito mais uma solução do que um problema) tanto no pensamento erudito em geral, quanto junto aos gestores e especialistas de órgãos estatais - ambos bastante próximos, ressalta a autora.

Em consequência deste movimento de valorização da favela - e talvez da proximidade entre pensamento erudito e os especialistas ligados às agências de Estado -na segunda metade dos anos 1970, a experiência remocionista - a qual resume um tipo de visão e uma atitude política históricas em relação a estes territórios - já se encontrava desgastada, representando uma alternativa cada vez mais distante para os setores dirigentes na política. Afastado o fantasma das remoções (que retornará ao debate público toda vez que surgem problemas relacionados às favelas), a década de 1970 assistirá, concomitantemente, às ondas de migrantes vindo buscar trabalho nas grandes metrópoles urbanas e à subsequente intensificação do processo de favelização. A superurbanização e o subemprego, problemas que ganham considerável visibilidade nas grandes cidades, firmam-se desta forma como temas privilegiados de reflexão no contexto brasileiro (e latino-americano).

A nova conjuntura fará com que a produção de representações e conhecimentos sobre a favela (modelo de habitação que cresce e se multiplica) entre uma vez mais numa nova fase, agora marcada pelo desenvolvimento dos programas de pós-graduação na universidade brasileira, a qual assumirá a posição de ator de grande prestígio no que Valladares chama de

“invenção da favela”, exercendo a partir de então significativo impacto na formulação das representações que em períodos anteriores eram fruto, exclusivamente, “dos debates políticos e da produção de jornalistas e outros profissionais liberais”. (VALLADARES, 2005, p.122) Dentre as características que marcam este momento, se destacam “a consolidação e generalização de dogmas sobre a favela, resultantes especialmente de estudos e conclusões de pesquisas universitárias”. (Idem, p.119) Um destes dogmas, como descreve Valladares, trata do que a socióloga sugere ser a construção de uma “suposta” especificidade da favela, uma vez que esta última começa a ser tomada como espaço específico e singular. Trabalhos na área de sociologia e antropologia - áreas do conhecimento então fortemente influenciadas pela teoria da marginalidade - passam a reafirmar e contribuir para a cristalização de tal especificidade, reforçando em algumas de suas conclusões que existiria, por exemplo, uma “cultura da favela”.

Zaluar afirma, a este respeito, que na década de 1970, em pleno regime militar, se dizia que “a favela era um complexo coesivo, extremamente forte em todos os níveis: família, associação voluntária e vizinhança” (se opondo claramente à cidade). (BOSCHI, 1970 apud ZALUAR, 2006, p.15) A antropóloga relata que Perlman, indo adiante, chega a concluir que os habitantes das favelas, além de dotados de forte otimismo, desfrutariam de uma “vida rica de experiências associativas, imbuídas de amizade e espírito cooperativo e relativamente livre de crimes e violência”. (PERLMAN, 1976 apud ZALUAR, 2006, p.15)

Tais perspectivas e abordagens sobre a pobreza urbana, embora persistam até hoje como reativações possíveis do histórico, serão profundamente abaladas na década seguinte, quando conclusões como as de Perlman e Boschi darão lugar, cada vez mais, a novos discursos dentro e fora das academias a respeito da favela. Discursos estes que agora têm de dar conta da complexidade de uma conjuntura até então não cartografada, posto que o tráfico de cocaína, o mais marcante dos divisores de águas também na opinião de Misse (1999, p.21), chega para mudar radicalmente a vida dos favelados, bem como as percepções e representações da favela em diferentes campos.

1.1.3 Favela, lócus do narcotráfico

A partir da década de 80 as favelas são representadas prioritariamente como irradiadores da violência urbana, “covis de bandidos, zonas francas do crime, habitats das ‘classes perigosas’”. Misse (1997, p.1) confirma que o Rio de Janeiro, assim como outras grandes metrópoles, foi testemunha de um incremento significativo no consumo e na distribuição de cocaína durante esse período. Segundo o pesquisador, a questão do tráfico de entorpecentes, entretanto, só começará a ganhar a notoriedade de que desfruta hoje pelo fato de lhe ser imputada a principal responsabilidade pelo notável aumento da violência nas grandes cidades, especialmente no Rio de Janeiro, desde o final dos anos 70. O autor explica que as “mercadorias políticas criminalizadas” (como propinas, chantagens e redes de proteção) e as “mercadorias de criminalização contextual” (como as drogas) que antes não assumiam necessariamente contornos espaciais ou comunitários tão precisamente definidos (imaginária e concretamente) e percorriam complexamente todo o conjunto do tecido social, político e econômico, agora serão circunscritas a territórios bem delimitados, o que trará grandes consequências:

Quando algum contorno espacial-comunitário se desenha, quando uma 'territorialização' pode ser identificada, a questão parece ganhar uma dimensão política completamente diferente daquela que se encontra na criminalidade pulverizada, seja ela convencional ou não. Se por um lado essa territorialização reforça estereótipos e estigmatiza importantes segmentos sociais do espaço urbano, por outro passa a constituir efetivamente novas redes de sociabilidade, as quais emergem das relações de poder que demarcam esses territórios. (MISSE, 1997, p.3)

No fim dos anos 1970 e início dos 1980, líderes da Falange Vermelha ou Comando Vermelho se instalaram em favelas por todo o Rio de Janeiro (LEEDS, 2006, p.239), vindo nelas redutos relativamente seguros, onde contavam com algum apoio comunitário. Assim, iniciou-se a escalada de visibilidade do problema tráfico de drogas no Rio, devidamente sacramentada por sua “reificação comunitária” (Idem): é para as favelas que, sobretudo, a partir dos anos 1980, vão convergir o sentimento público de insegurança e as políticas de criminalização. Nas palavras de Misse: “será em torno da cocaína e de sua alta taxa de lucro que o fantasma [das classes perigosas] se consolidará nos anos oitenta, produzindo efeitos de violência por toda a cidade e fazendo da segurança pública a principal demanda de seus habitantes”. (MISSE, 1999, p.188) Nobre (2005, p. 106), na mesma direção, sustenta que “essa nova violência”, marcada pelo aumento do consumo de drogas fez com que a mídia “priorizasse a cobertura das atividades do narcotráfico, uma vez que os traficantes ganhavam força e estavam se tornando um ‘poder paralelo’, corrompendo policiais, autoridades públicas e empregando milhares de crianças e adolescentes entre seus quadros”.

É neste mesmo período que, de acordo com Misse o rótulo “marginal”, tão comum nas duas décadas anteriores, vai caindo em desuso, dando lugar a “traficante” ou simplesmente “bandido”, nas narrativas da imprensa, ou “vagabundo” na boca do povo (rótulo que seria também sinônimo de “bandido”). “Sintomaticamente”, lembra Misse (1999, p.269), “na mesma época em que as teorias sociológicas da marginalidade” - as quais se articulavam com a ideia da existência de uma “cultura da pobreza” cuja especificidade seria capaz de garantir aos pobres condições de vida na sociedade moderna – “estão também começando a entrar em declínio”.

No entanto, a julgar pelos materiais jornalísticos a seguir - os da década de 1980 e mesmo os de períodos pregressos -, a representação do traficante (ou bandido) também era bastante ambivalente: podiam ser os perigosíssimos chefões do crime organizado, patronos de escolas de samba, benfeitores da comunidade ou Robin Hoods atualizados. Leeds (2006, p.238) dirá mesmo que foi graças à mídia que os líderes do Comando Vermelho se transformaram em figuras populares, “senão heróis, entre os favelados e a população em geral”. Ramos (2007) e Nobre (2005) confirmam que, nos anos 1980, o fenômeno do narcotráfico no Rio de Janeiro fez com que a imprensa se interessasse em realizar entrevistas com traficantes, fazendo deles suas fontes e oferecendo à audiência “outra voz” em contraponto ao discurso oficial da polícia. “Os repórteres foram obrigados a lançar um ‘novo olhar’ para a realidade dos morros cariocas”, revela Nobre (2005, p. 107), que em retrospectiva analisa: “estávamos diante de um ‘novo bandido’, que tinha a comunidade e armas poderosas nas mãos, que pretendia ser uma espécie de Robin Hood dos morros, mas, ao mesmo tempo, estava articulado com bandidos menos visíveis do asfalto”.

Em uma nota, o autor comenta que nos anos 1980 era comum que traficantes interessados em obter o apoio local “investissem socialmente na comunidade”. Este “novo bandido”, segundo Nobre, teria perfil sociológico diferenciado: utilizava a comunidade como esconderijo, ao mesmo tempo em que a “manipulava” para que esta obstaculizasse as ações da polícia. Alguns jornalistas “concordavam que os bandidos tinham apoio da comunidade porque ocupavam uma função do Estado, ou seja, ofereciam comida, remédios, segurança, lei e organização aos moradores de morros e favelas sob o domínio das facções criminosas”. (Idem, p.108) Esta visão é bastante perceptível e comum nas entrevistas da época - por vezes, verdadeiras coletivas de imprensa - concedidas pelos próprios criminosos a vários noticiosos, nas quais estes se preocupavam em posar de padrinhos e benfeitores locais. Alguns “faziam até citações de mitos de esquerda, como Che Guevara”. (NOBRE, 2005)

Os “bandidos” serviram de fontes para a imprensa até meados dos anos 1990, quando nas editorias de polícia dos jornais já não era mais praxe sair à cata de depoimentos de criminosos, especialmente aqueles vinculados a facções. Esta nova atitude é ilustrada por uma frase que passará a ser costumeiramente repetida por jornalistas: “Não vamos dar voz ao bandido”. (RAMOS, 2007, p.57) Por trás deste discurso estaria, na verdade, a preocupação dos veículos em não atribuir aos criminosos uma posição de liderança e legitimidade, evitando ao mesmo tempo que estes emitissem qualquer tipo de opinião política. Outra das razões desta mudança de postura por parte dos profissionais de imprensa pode se dever, como aponta Nobre (2005), à percepção de que neste período vai se tornando cada vez mais arriscado apurar junto aos criminosos, por conta da “personalidade” - “ousada”, “agressiva e arrogante” - que assume esta nova geração de traficantes (a qual, ainda de acordo com o autor, despreza a imprensa).

A mudança de postura dos profissionais de imprensa é um dos reflexos da sensação generalizada de que se estava permanentemente sob risco no Rio de Janeiro, nos últimos anos da década de 1980 e por toda a década seguinte. No entanto, houve uma razão pela qual o pacto tácito que vigorava nas redações “de não dar voz ao bandido” fosse rompido várias vezes entre o fim dos anos 1990 e início dos 2000. O motivo foi, em diversas ocasiões, o “mito midiático” (OLIVEIRA, 2008) Márcio Amaro de Oliveira, o Marcinho VP, traficante do morro Santa Marta. “Eu sou um mito. Foi a imprensa que fez esse mito”, declarou o criminoso a jornalistas em uma de suas prisões.

O primeiro contato de VP com a mídia deu-se, talvez por uma dessas coincidências notáveis. Antes “da fama” e mesmo de sua entrada definitiva no negócio da droga, o ainda adolescente concedeu entrevista ao documentarista Eduardo Coutinho que rodava, em 1987, *Santa Marta: duas semanas no morro*. Segundo Oliveira (2008) (o autor, não o traficante) o garoto, no depoimento registrado por Coutinho já apresentava em sua fala, além de inconformismo e indignação, críticas contundentes às estruturas sociais e suas dinâmicas perversas.

Em 1995, o então traficante assumia o controle do “movimento” no morro Santa Marta. Até o ano de sua morte (2003), ainda segundo Oliveira (op. cit., p.99), sua trajetória seria marcada por “recorrentes situações polêmicas envolvendo a mídia”. Como nos episódios em que negociou com produtores as condições da gravação de um videoclipe de Michael Jackson no morro; ou depôs encapuzado diante das câmeras em *Notícias de uma guerra particular*, documentário filmado (embora não inteiramente) na favela; quando concedeu entrevistas a

repórteres de três grandes impressos do Rio, os quais redigiram matérias de estrondoso impacto político-social; no episódio em que recebeu, foragido da justiça, auxílio financeiro do cineasta João Moreira Salles para que redigisse uma autobiografia; ou quando, finalmente, contou sua história ao jornalista Caco Barcellos o qual escreveu um livro reportagem celebrizando-o de vez.

O novo chapão das redações “não vamos dar voz ao bandido” parece assim, não descrever a atitude da imprensa com relação a esta figura que recebeu atenção, por diferentes razões, tanto da mídia quanto de artistas e intelectuais interessados pela questão social. A julgar por parte das matérias jornalísticas da época, o traficante, além de “inimigo público número um” - embora não ocupasse posição de destaque na hierarquia geral do tráfico -, é ainda representado como resultado da tragédia social brasileira; ou como uma espécie de imitação insustentável do “bandido herói” de outrora, último revival de uma velha fantasia intelectual, reedição do arquétipo do Robin Hood temperado com doses de politização e vigor revolucionário “baratos”. Estas representações em grande parte foram mobilizadas durante a maior das polêmicas midiáticas em que VP esteve metido, desencadeada justamente a partir da divulgação de seu envolvimento com o rico cineasta João Moreira Salles.

A história catalisou uma grave crise no governo Anthony Garotinho, a qual culminou com o próprio governador demitindo o então coordenador de Segurança, Justiça e Cidadania, Luís Eduardo Soares, ao vivo, numa entrevista ao telejornal RJ-TV da Rede Globo. (OLIVEIRA, 2008, p.118) Da perspectiva da presente análise, entretanto, o caso VP/Moreira Salles vale menos pelas consequências políticas imediatas que trouxe e mais pelo que revela sobre os paradoxos da cultura e do imaginário hegemônico acerca das relações entre intelectuais e pobres - mais especificamente neste período, entre intelectuais e favelados. Não por acaso, num momento da história recente em que o traficante se consolida como figura de destaque nas abordagens sobre a favela e isto pode ser verificado, inclusive, em grande parte da produção cinematográfica brasileira de então. Traficante vem representar nesse contexto não só o, cada vez mais jovem, funcionário de boca de fumo, mas uma potencialidade, uma virtualidade inscrita nos mais variados discursos sobre a favela daquele período.

Para além do tráfico, a representação do Rio de Janeiro como uma cidade em guerra, ou no mínimo, bastante perigosa foi repisada a partir de uma série de episódios violentos que ali ocorreram no início dos anos 90. Os mais marcantes foram, apenas para exemplificar, a execução de sete crianças e adolescentes que dormiam na frente da igreja da Candelária, no

Centro do Rio, em julho de 1990 e a chacina de 21 pessoas na favela de Vigário Geral, em agosto do mesmo ano. As imagens dos massacres ganharam o mundo através dos meios de comunicação, e o impacto midiático no exterior, na avaliação dos principais jornais cariocas, foi devastador para a imagem do Rio (e do Brasil).

Também datam no início da década de 1990, a enxurrada de alarmantes notícias e imagens dos distúrbios ocorridos nas praias da Zona Sul carioca que vinham somar-se ao já posto conjunto de representações negativas da cidade - ligadas diretamente às suas favelas - contribuindo para que o Rio passasse a ser definitivamente percebido, inclusive no plano internacional, como um local tomado de norte a sul pela violência. Os “arrastões”, como ficaram conhecidos os confrontos corporais entre jovens rivais oriundos de bairros pobres e favelas, levaram para a orla de bairros valorizados embates até então restritos aos clubes dos subúrbios onde se realizavam os bailes funk “de corredor”. Mesmo que os prejuízos reais dos confrontos tenham sido, no máximo, pequenos furtos, os tumultos tiveram grande impacto simbólico, produzindo sentimento de insegurança e a sensação de que se estava à beira do caos. “Através de sucessivos deslocamentos que associavam o funk à violência e ao crime e estes à favela, a mídia passou a apresentar o funkeiro como o “personagem paradigmático da juventude moradora da favela”. (Cunha, 1997, p. 109 apud Leite, 2000, p.76)

Vianna (1996, p.180) afirma “nada será suficiente para mudar as imagens que ficaram gravadas na memória urbana carioca: aquilo foi mesmo um arrastão e os dançarinos de baile funk, da noite para o dia, se viram transformados numa espécie de inimigos públicos ‘número um”. Yúdice (2004, p.192) dirá mesmo que o pânico decorrente dos “arrastões” foi, em grande parte, uma criação midiática que acabou chamando a atenção para violência entre pobres, desviando, conseqüentemente, o foco da responsabilidade a cargo de líderes políticos e econômicos.

Notícias e imagens sobre quebra-quebras, “grupos ligados ao narcotráfico, meninos de rua”, chacinas (HERSCHMANN, 2005, p.39), começaram a plasmar a representação dominante do jovem favelado e/ou negro, conectando-o diretamente às causas da violência urbana. A ligação entre a juventude das favelas e a violência foi ainda reforçada pela interpretação de pesquisas que, à época, realizaram levantamentos sobre a criminalidade letal no Rio. Tais estudos constataram que as vítimas eram na maioria jovens pobres, com baixa escolaridade, pretos ou mestiços, do gênero masculino e idade entre 18 e 24 anos. A partir dos dados, explicados principalmente pela existência de envolvimento dos jovens de favelas e

periferias com o tráfico, os pesquisadores chegaram à conclusão de que o “problema mais grave, no que concerne às duas pontas, passiva e ativa, da criminalidade violenta, é a juventude (masculina) excluída da cidadania”. (SOARES et al., 1996, p. 257 apud LEITE, 2000, p.77) Logo “a produção acadêmica foi apropriada pela mídia na construção de um diagnóstico sobre a violência e sua relação com a juventude pobre do Rio que encontrava alento nos dados demográficos e do mercado de trabalho”. (LEITE, op. cit., p.77)

O aspecto realista ganhou nova conformação no cinema brasileiro contemporâneo, devido, em grande parte, a essas mudanças no contexto sociohistórico. O aumento da violência urbana e a intensificação do tráfico de drogas e do crime organizado nas favelas e periferias das grandes cidades provocaram a escalada de visibilidade desses espaços na TV. Primeiramente através de notícias vespertinas, que passaram a “levá-la” diariamente para dentro de milhões de lares brasileiros, mas, sempre vista através de uma perspectiva sensacionalista e associada prioritariamente à violência. O maior exemplo desta tendência era o extinto telejornal *Aqui, Agora* do SBT, o qual, segundo Hamburger, começou a eleger as comunidades populares como cenário de matérias gravadas por repórteres e cinegrafistas em movimento. A câmera instável e em movimento permanente, acompanhada de uma constante descrição dos fatos feita pelo repórter-narrador, marcou não apenas um tipo diferenciado de narrativa jornalística, mas também de abordagem da realidade do dia-a-dia dos grandes centros urbanos e de seus habitantes, embaralhando “as noções estritas de espaço público e privado que guiaram o telejornalismo brasileiro até então” (Hamburger, 2005:124).

Para a autora, é somente em 1999 que um filme, o documentário *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, feito para um canal a cabo, lança o que ela chama de “primeiro olhar reflexivo sobre este universo” fora dos telejornais populares. Ivana Bentes (2007) argumenta que essa mudança representacional dos anos 90 não significa necessariamente uma “melhora” (ética e estética), pois haveria um discurso ambíguo (reforçado pela mídia), que ora investe numa perspectiva negativa, ora positiva, mas normalmente estereotipada das favelas. Estas que sempre foram os “outros” do Brasil moderno, “lugar de miséria e de misticismo, dos deserdados, não-lugares”, e ao mesmo tempo uma espécie de “cartão-postal perverso, com suas reserva de ‘tipicidade’ e ‘folclore’, onde tradição e invenção são extraídas da diversidade” (BENTES, 2007, p.242) – mas ainda assim com grande poder de exercerem certo fascínio sobre o público.

De acordo com Bentes, favelas e periferias seriam tratadas como “jardins exóticos” pelo cinema brasileiro dos anos 90. A autora (2007), então, desenvolve o conceito de “cosmética da fome”, proposta estética que combinaria um modo de representação “internacional” que valoriza um tipo de imagem sofisticada e “publicitária”, com a exploração de temas locais ou regionais, gerando uma espécie de “glamourização da realidade”. A estilização dos movimentos de câmera, da fotografia, da música e da representação dos atores seria responsável por este hiper-realismo, essa imagem transformada pela ação de uma “cosmética”. Cenas de violência, então, seriam tratadas com um grau maior de espetacularização graças a esse “tratamento estético” específico.

A “pobreza consumível”, transformada em mercadoria, está na base de várias produções contemporâneas, cujas representações da periferia e da favela evocam a espetacularização da violência, fazendo com que os pobres sejam facilmente vistos como elementos desse “jogo espetacular da violência” (2007, p.249). Para a autora, narrativas “brutais” ajudariam a compor um novo tipo de realismo cinematográfico, no qual impera como espetáculo cenas de pobres matando entre si, de massacres e outros crimes, resultando numa violência destituída de sentido que marca a produção audiovisual contemporânea, na qual os pobres aparecem como os elementos centrais das narrativas.

Filmes como *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, e *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles, trabalham com o “espetáculo da impotência” e “banalização do trágico”, não apresentando alternativas de transformação social. Do mesmo modo, a falência ética e a dissolução dos pactos sociais estariam presentes também em produções como *O invasor* (2002), de Bento Brant. *Cidade de Deus* seria o caso mais exemplar dessa representação espetacularizada das favelas e periferias, reforçando inclusive o distanciamento simbólico existente entre centro e periferia, asfalto e morro. Seu realismo apenas reforçaria clichês e estereótipos acerca dos pobres, negros e favelados, contribuindo para aumentar a impressão de que de fato estes são criminosos e violentos.

Hamburger (2007) também faz referência ao conceito de espetáculo para abordar o modo como a violência e a pobreza são retratadas no cinema brasileiro contemporâneo, articulando questões políticas e estéticas associadas a filmes como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Cidade de Deus* (2002), *O Invasor* (2003), *Carandiru* (2002), *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) e *Ônibus 174* (2002). Para a autora, esses filmes intensificariam e estimulariam uma “disputa pelo controle da visibilidade” (2007, p.114) ou “disputa pelo

controle da produção da representação” (2007, p.124). Em comum, essas produções ressaltam a presença de indivíduos negros e pobres, moradores de favelas e bairros de periferia, ora numa perspectiva ficcional, ora documental, mas que, sobretudo, problematizam uma guerra existente não apenas nos espaços de exclusão e pobreza, mas também uma guerra travada no próprio campo midiático. Assim, a favela ressurgue no cinema:

[...] como cenário de uma realidade vazada por violência, despotismo do tráfico, falta de alternativa de seus moradores, particularmente os jovens e, eventualmente, por sua recusa ao mundo do trabalho, que pouco ou nada lhes oferece, e a sedução por poder e dinheiro que o tráfico de drogas proporciona. É também um local densamente povoado, mas de urbanização precária, onde a cada momento marca-se a ausência do Estado e suas políticas. (LEITE, 2000, p.60).

Para Márcia Leite, o cinema contemporâneo, ao colocar em foco as diferentes vozes das favelas – e especialmente das favelas cariocas –, aproxima-se da tradição do Cinema Novo; mas também aponta novos formatos da questão social do país e indica os limites para sua solução, estimulando um encontro entre “favela” e “asfalto”. No entanto, para Leite, apesar de as favelas invadirem o campo visual, na mídia e no cinema do século XXI, deve-se ressaltar uma diferença clara na forma de apresentação do tema nos noticiários e no cinema. Nos jornais e nas tevês, as favelas “são vistas em bloco, homogeneizadas, quase sempre representadas como territórios de uma guerra que ameaça o asfalto. Nas telas do cinema, começam a emergir como realidades heterogêneas, internamente multifacetadas, polissêmicas e polifônicas” (LEITE, 2000, p.52).

Elizabeth Rondelli dá destaque à outra questão, situada no campo enunciativo, que nos parece importante: os tipos de discursos construídos sobre a violência na mídia. Em análise feita sobre a cobertura jornalística da criminalidade e da violência, destaca que, ao darem visibilidade à violência, os meios de comunicação agem como produtores de discursos, como construtores privilegiados de representações sociais que passam a circular no espaço público, informando determinada prática social:

A mídia é um determinado modo de produção discursiva, que com seus modos narrativos e suas rotinas produtivas próprias, estabelece alguns sentidos sobre o real no processo de sua apreensão e relato. Deste real ela nos devolve, sobretudo, imagens ou discursos que informam e conformam este mesmo real. Portanto, compreender a mídia não deixa de ser um modo de se estudar a própria violência, pois quando esta se apropria, divulga, espetaculariza, sensacionaliza, ou banaliza os atos da violência está atribuindo-

lhês sentidos que, ao circularem socialmente, induzem práticas referidas à violência (RONDELLI, 2000, p. 150).

Os anos 2000, em tal contexto, presenciaram uma enxurrada de produções audiovisuais sobre grupos subalternos urbanos. Daí o aparecimento de disputas e debates acirrados sobre a adequação da representação das favelas e periferias elaboradas fora delas. Espectadores na periferia discutem em que medida, ao romper o silêncio e a invisibilidade a que os pobres foram em larga medida relegados, esses filmes contribuem para fixar a imagem do favelado como marginal, e, ao invés de incluí-lo plenamente, reforçariam, uma vez mais, sua identidade de excluído. Questionam a relativa homogeneidade da periferia tratada no cinema. Questionam a autoridade de diretores não oriundos da periferia para tratar do assunto. (HAMBURGER, 2007, p.121)

Para Esther Hamburger, há, no cinema contemporâneo, uma disputa pelo controle das representações da pobreza e da violência, que estão no centro dessas elaborações. Para ela, “a representação ‘documental’ da violência em filmes como *Ônibus 174* e *Notícias de uma guerra particular*, entre outros”, altera o padrão alegórico da representação da violência colocado desde o Cinema Novo, que problematizava formas de representação nacional que já haviam se tornado de senso comum – nas quais o Brasil figura como um país essencialmente pacífico, na chave das interpretações sociológicas clássicas, que acentuaram a cordialidade e a tolerância como elementos estruturais da nação (HAMBURGER, 2005, p. 210).

1.2 Close

1.2.1 Notícias de uma guerra particular

O documentário contemporâneo caminha no sentido de uma maior reflexividade, expressa nas próprias estratégias de produção, e de um hibridismo, considerando os constantes trânsitos existentes entre as imagens. O cinema brasileiro, do final dos anos 1990 e no início do

século XXI, marcou-se pela expansão do documentário e por sua inserção no mercado cinematográfico. Nesta expansão, um conjunto significativo de filmes voltou sua atenção para as questões sociais, especificamente aquelas relacionadas à violência urbana.

No caso brasileiro, o documentário contemporâneo parece reiniciar, assim, a discussão sobre os problemas nacionais, como podemos observar em filmes como *Santa Marta* (1987), *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2001), de Eduardo Coutinho; *Dois mundos* (1997), de Luís Eduardo Lerina; e *Somos todos filhos da terra* (1999), de Walter Salles e Daniela Thomas, para citar somente alguns. Neste primeiro capítulo, propomos analisar a violência urbana na obra lançada em 1999, *Notícias de uma Guerra Particular* (1999).

A análise do filme *Notícias de uma Guerra Particular*, parte da percepção deste como um conjunto significativo de ideias que permitiu determinada elaboração de sentidos buscada nas relações entre o filme e o real que o determinou. Esse filme, em suas especificidades, define uma identidade: é um filme brasileiro, documentário, produzido num contexto determinado, ou seja, nos espaços de exclusão das metrópoles brasileiras do Rio de Janeiro, num espaço de tempo também determinado, considerando-se o período de filmagem propriamente dito. Essa identidade nos permite considerá-lo como uma espécie de etnografia audiovisual que conforma alguns dados sobre a violência urbana brasileira nas últimas décadas. Mas o filme também se insere num contexto mais amplo, considerando a própria história do cinema documentário. Assim, incorporaram diferentes estratégias narrativas e visuais e destacaram procedimentos que expressam uma tendência em direção à reflexividade e ao hibridismo, elementos característicos do documentário contemporâneo.

Notícias de uma guerra particular inicia o percurso aqui proposto pois acreditamos que neste filme a relação com o contexto histórico tenha sido mais determinante. Ou seja, consideramos que circunstâncias sociais, e políticas, sobretudo, sociais e sobretudo políticas influenciaram sobremaneira a forma como o filme se estruturou. Dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, com a colaboração de Walter Salles, *Notícias* é realizado num momento em que o documentário brasileiro começa a circular para além dos festivais e mostras específicas. Produzido para a televisão, Moreira Salles explica que, inicialmente, parte do financiamento era de uma televisão francesa, interessada num documentário sobre a violência na cidade do Rio de Janeiro. Por exigência contratual, teve, inclusive, que filmar em película super-16. Para Salles, o filme ficou restrito ao gueto da televisão a cabo, tendo, num primeiro momento, passado inteiramente despercebido:

Não é um documentário sobre um conflito, é um réquiem, eu cheguei depois, não tem nenhuma imagem de conflito, sequer de gente morta, se não me engano. Mas mesmo o réquiem é visto com uma certa cautela. Meu documentário, depois, se foi visto, foi pelas razões erradas, porque eu tive problema por causa dele e isso despertou o interesse das pessoas (SALLES, 2005, p. 88).

Kátia Lund lembra que a ideia de fazer um filme no morro Santa Marta foi de Walter Salles, em 1996, e surgiu da polêmica em torno da gravação de um clipe do cantor Michael Jackson, dirigido por Spike Lee. Lund fez parte da produção, no morro de Santa Marta, num momento também marcado pela prisão do traficante Marcinho do Santa Marta, na época dono do morro. O projeto inicial era relacionado a um grupo de dança existente no morro e transformou-se pelo contato dos diretores com a “nova” realidade do morro, terminando por “revelar a barbárie que, já no final dos anos 90, se apossava dos morros cariocas” (HAMBURGER, 2005, p. 200).

Notícias foi o primeiro documentário desse período a suscitar o debate sobre o tráfico de drogas e a violência urbana, buscando estabelecer uma percepção sobre a criminalidade e a violência carioca a partir de depoimentos dos principais sujeitos envolvidos: policiais, traficantes e moradores de favelas. Resultado de dois anos de entrevistas (1997 e 1998) no Morro Santa Marta, bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, com os participantes desse conflito, o documentário capta e contrapõe a todo instante as opiniões dos personagens entrevistados. *Notícias* mostra que os moradores dos morros onde o tráfico atua vivem entre a truculência da polícia e a falsa bondade dos traficantes. Os depoimentos convergem para uma imagem negativa da polícia, reforçada pelos meios de comunicação, que expõem o envolvimento de policiais em situações que comprometem sensivelmente a instituição como guardião da população.

Por outro lado, é sabido que o tráfico também não substitui o Estado no que diz respeito às obrigações sociais, e os moradores estão cientes desse fato: “antes do tráfico e das armas, era ruim viver no morro, porque a polícia subia chutando portas e levando tudo o que via pela frente”, diz a moradora Janete. “Agora, a polícia sobe com cuidado, porque sabe que o tráfico está muito bem armado”. Mais à frente, ela fala sobre o procedimento do tráfico em relação aos moradores: “os traficantes ajudam a comprar um remédio, mas se acharem que a gente está agindo errado, eles são capazes de matar, esquartejar e exibir pra todo mundo, só pra servir de exemplo”.

O documentário abre com uma imagem de um ferro velho onde a droga apreendida pela polícia é incinerada. Uma narração em off traz informações gerais sobre o universo que conheceremos a seguir:

A expansão do tráfico de drogas, a partir da metade da década de 80, é diretamente responsável pelo crescimento vertiginoso do número de homicídios. Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio, 90% delas atingidas por balas grosso calibre. A polícia federal estima que hoje o comércio de drogas empregue 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade, nem todas essas pessoas moram em favelas. No entanto, a repressão concentra-se exclusivamente nos morros cariocas. Esse programa, rodado ao longo de 97 e 98, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas neste conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador.

A maneira como o documentário está estruturado, isto é, partindo de uma situação geral, faz com que *Notícias* não apresente protagonistas, mas sim representantes desses três “grupos” para quem o documentário se volta. Passado esse momento de contextualização, o filme utiliza um ou dois personagens para apresentar cada “setor”. Pela polícia, fala o capitão Pimentel, do Batalhão de Operações Especiais (BOPE). Em seguida, os traficantes Francisco e Adriano e os moradores Hilda e Adão. Os depoimentos apresentam histórias e posicionamentos pessoais, mas todos desembocam para a interferência do narcotráfico em suas vidas. Esse assunto não se encerra no bloco inicial do documentário, ele permanece ao longo da narrativa, e serve de “gancho” para que outros temas possam ser debatidos.

Notícias segue uma linha cronológica em que os temas são desenvolvidos nos seguintes tópicos: O Início, Repressão, As armas, Caos e Cansaço. Através deles, a história se estrutura em começo (O Início), meio (Repressão e As Armas) e um possível fim (Caos e Cansaço). Tudo isso marcado pelo binômio causa-consequência, em que o começo aponta subsídios para o meio e este para o fim. Quem fala sobre as origens dessa história é o escritor Paulo Lins e o ex-traficante Carlos Gregório, o Gordo, fundador do Comando Vermelho, que relata como o contato com presos políticos foi decisivo para estruturar as bases do tráfico. Depois desses dois depoimentos, moradores, traficantes e policiais falam do poderio e expansão do tráfico de drogas nas favelas cariocas. O relato da moradora Janete, mostrado anteriormente, chama a atenção para a nova realidade social que se instala com o conflito entre traficantes e policiais. A “repressão”, que dá título ao próximo tema, levanta a questão do papel que exercem a polícia, o Estado e o tráfico.

Instalada a nova ordem social, cada um desses segmentos vai defender sua importância, criando um emaranhado de juízos de valor. Assim, o traficante argumenta sua superioridade em relação ao Estado, pois diz suprir a carência material dos moradores dos morros, e também afirma ser superior à polícia no que diz respeito ao armamento. A polícia, por sua vez, argumenta que “o crime não compensa”, e que dispõe de um poderoso armamento bélico, capaz de dar segurança à população. Esta última não crê no Estado como garantidor de direitos sancionados pela lei. Enfim, cria-se uma teia de posicionamentos bastante diversificados, como ilustram os depoimentos:

Adriano, 29, traficante:

A gente supre aquelas necessidades que às vezes ela precisa, né. Que é uma necessidade (...) de comprar um gás (...) de comprar um remédio.

Criança, traficante:

Uma 130 brasileira, essa aqui é uma AK47 russa, uma AR-15 lança granada. Isso aqui é uma PT92, 9 milímetros.

Hélio Luz, delegado:

O tráfico não substitui o Estado. Pode ajudar um ou outro, mas ele não tem o nível de substituir o Estado no morro, é cascata, é mentira.

A temática das armas também é abordada no documentário. De um lado, estão os traficantes com um poderio bélico avançado. Do outro, a polícia mal equipada para combater o tráfico. Nessa relação desigual, o setor policial tem um papel decisivo e ambivalente, pois, como atestam os depoimentos, as armas chegam ao tráfico por intermédio da própria polícia. Esse painel em que traficantes e policiais passam a atuar juntos gera uma sensação de descrédito, pois o combate de um determinado “mal” torna-se ineficaz a partir do momento em que seus “combatentes” não compactuam da mesma causa. É curioso observar que, no bloco sobre as armas, quem fala sobre a capacidade bélica da polícia é um capitão, que tenta afirmar a superioridade da polícia. No segundo depoimento, sobre o poderio bélico do tráfico, quem aparece é uma criança, que apresenta fuzis e pistolas como se fossem seus brinquedos. A questão do armamento pesado no morro parece ser tão banal, que pode até ser apresentada por uma criança.

A entrada da arma na favela contribui para o agravamento da violência urbana, instalando-se o caos, tema tratado a seguir. Esse trecho traz um dos momentos mais impressionantes do documentário: trata-se de uma imagem de arquivo, retirada de uma reportagem de TV, que mostra a fuga de traficantes de um barraco em meio a um intenso tiroteio com a polícia. O caráter espetacular dessas imagens fez o diretor repeti-las em câmera lenta, para que o espectador veja quão inacreditável é aquela situação.

Mesmo após a exibição dessas imagens, que supostamente põe a polícia em situação de vantagem, o depoimento seguinte, do Capitão Pimentel, fala sobre a falta de controle no combate ao tráfico. Enquanto há a repressão de um lado, por outro o comércio de drogas funciona sem empecilhos. Como diz o capitão: “você aperta este morro aqui eles espirram pro do lado. Tu aperta do lado, espirra do outro. Tá, então é uma guerra sem fim”. Nesse depoimento, ele chama atenção para a entrada cada vez mais precoce do jovem no narcotráfico, o que será confirmado a seguir com a fala do adolescente Carlinhos, que aos onze anos já estava na Febem. Com essa mesma idade, teve sua primeira “missão”: matar um X9. A relação com a criminalidade é apresentada na sua fala de forma banal, vista apenas como mais uma atividade. Mais à frente, quando perguntado se já executou um policial, Carlinhos diz: “não, num tive a oportunidade não”. Num contexto em que matar é uma questão de “oportunidade”, o caos está definitivamente instalado, só que a situação leva quem está envolvido diretamente nessa guerra a um estado de cansaço – último tema a ser trabalhado pelo documentário.

Além da divisão entre os moradores, sobre apoiar ou não o tráfico, e das frequentes mortes ocorridas entre policiais e traficantes, a guerra gera a perda de um referencial tanto para um lado como para outro, nesse fogo cruzado, causando um estado de cansaço em todos eles. Como ilustram os depoimentos:

Gordo:

Eu tomei penitenciárias armado de, por exemplo, metralhadoras, revólver, granada, pistola, eu assaltei delegacias, eu assaltei camburão. Pra quê? Que história eu fiz? Crime é história, não é história?

Capitão Pimentel:

É, chego em casa, às vezes de uma operação até difícil (...) A nossa família nem pergunta mais como é que foi meu dia (...) Nem pergunta mais. Desse jeito, tô cansado.

Para João Moreira Salles, o filme assume um desencanto e um ceticismo em relação à maneira como o problema da violência é enfrentado no Brasil, mas não pode ser considerado pessimista. Apenas mostra, através da metáfora do “beco sem saída”, que não há solução, pelo menos se for mantida a mesma política em relação à segurança pública. Ele fala, ainda, que a edição do filme acentuou um certo impulso em direção à entropia: o filme começa mais organizado e caminha para a anarquia absoluta, o caos, terminando em morte. *Notícias* mostra que a violência é fruto da ausência de diálogo entre os envolvidos na guerra. “O próprio tom cético que finaliza o documentário abre ainda mais esta possibilidade: onde há efetivamente uma guerra, os beligerantes devem se sentar para discutir as diferenças e negociar, até – ou fundamentalmente – as injustiças praticadas pelas partes.” (RIBEIRO, 2000, p. 240).

Segundo os diretores, o foco final na morte era uma certeza, a ponto de a produção esperar notícias de um policial morto em ação – já que a morte de alguém envolvido no tráfico acontecia praticamente todos os dias – para finalizar as filmagens. O final do filme, além da morte de um policial e de um morador, dá ênfase ao crescimento da violência: na tela inscrições mortuárias aparecem ocupando todo o espaço, numa lápide que ao final está completamente tomada pelos nomes que não são mais legíveis, restando somente a tela preta. João Moreira Salles informa que os nomes não foram inventados, nem quando não havia mais nenhuma possibilidade de o espectador identificá-los. Foram mortes reais, que a produção do filme contabilizou e que mostram uma preocupação quanto aos próprios princípios do gênero documentário.

Para Ismail Xavier, *Notícias* foi, sem dúvida, o melhor documentário da década de 1990. Assim ele resume a contribuição do filme para compreensão da situação social brasileira:

Sua estrutura expõe o jogo dos conflitos sociais tripartite, envolvendo a polícia, a engrenagem do tráfico (vista aí na sua ponta mais vulnerável, a dos favelados que entram para a organização) e a população, que fica entre dois fogos e reza para ser poupada daquele ‘encontro inesperado’ que melhor simboliza a situação social brasileira: a bala perdida, que resume toda uma cadeia de determinações, se atentarmos ao que está implicado nessa pequena cápsula em alta velocidade cuja fonte resta incerta, invisível, ‘inimputável’, como as engrenagens do poder no mundo atual (XAVIER., 2000b).

A determinação de um contexto particular, vivenciado no estado do Rio de Janeiro à época, fez de *Notícias* “um filme de urgência”. Como já dissemos, a violência urbana e, conseqüentemente, o crime organizado começam a se intensificar no final dos anos 80. *Notícias* é realizado no final dos anos 90, isto é, apenas dez anos depois do início desse movimento. Esse tempo, que pode ser visto como ínfimo para se avaliar o grau e os efeitos dos “acontecimentos históricos”, foi suficiente para que as facções criminosas que comandam o tráfico de drogas na cidade conquistassem uma solidez sem igual. Sendo assim, *Notícias* funciona como uma espécie de “abre-alas” para que outros documentários pudessem mais adiante abordar questões relativas à violência urbana como, por exemplo *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004), entre outros.

O documentário, ao explicitar fatores, tensões e desdobramentos do tráfico de drogas, volta-se muito mais para uma situação geral, para que possamos entender o funcionamento da “engrenagem” que é o narcotráfico. Talvez por essa razão o contexto ganha mais evidência do que os personagens, cuja presença não é ilustrativa, tampouco serve para corroborar uma tese pré-concebida. Embora utilize o personagem-tipo – morador, traficante e policial -, *Notícias* se distancia da aplicação sociológica tão presente nos documentários dos anos 60 e 70. A ideia do “tipo” no documentário, elaborada por Bernardet, diz respeito a um personagem cuja função é reafirmar o posicionamento do diretor sobre o tema tratado.¹⁴ Dessa forma, qualquer informação que esteja fora do *script* elaborado pelo documentarista será desconsiderada na montagem.¹⁵

Esse modelo implode a possibilidade de uma conflitualidade de vozes no documentário, pois o que fica em primeiro plano é o posicionamento do documentarista explicitado na escolha dos depoimentos, na narração em *off* e na montagem. *Notícias* não recorre a essa possibilidade ao apresentar um emaranhado de vozes que deixa para o espectador elaborar hipóteses ou

¹⁴ A discussão em torno do “modelo sociológico” (a expressão se dá porque muitos documentários realizados nos anos 60 receberam a aprovação de sociólogos da Universidade de São Paulo) acontece basicamente a partir do filme *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que trata da imigração nordestina para a região Sudeste, especialmente para o estado de São Paulo. Nesse modelo, o locutor atua como a voz da razão, a voz de Deus, e os personagens como ilustração de sua fala. Locutor e depoente desempenham papéis bem determinados: se uma das partes subordina a outra, logo os imigrantes serão o objeto da fala do locutor, que ocupa o papel de sujeito. A significação do filme, nesse contexto, passa inevitavelmente pelo esquema particular/geral. Isso significa que no modelo sociológico não há espaço para as singularidades dos personagens-depoentes. Eles são vistos como uma grande massa amorfa que apenas confirma informações e estatísticas anteriormente selecionadas. O modelo sociológico de Bernardet também toma outros dois documentários – *Maioria Absoluta* (Leon Hirzman, 1966) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965) – como suporte. Segundo o autor, o objetivo desses documentários é mostrar que a histeria provocada pelo futebol também se constitui como uma forma de alienação. Mais detalhes, ver *Ibid.*

¹⁵ Bernardet dá como exemplo o fato de que em *Viramundo* apenas a questão da terra é que impulsiona a imigração do sertão nordestino para o Sudeste. Se, por exemplo, a mudança foi proporcionada por questões familiares, essa informação será eliminada na montagem, cf. *Ibid.*, p. 19.

conclusões. Dessa forma, há uma maneira diferente de se relacionar com o tipo, uma forma que garante sua presença, mas não elabora um discurso pré-concebido. Mesmo assim, a partir do momento em que o documentário não abarca a dimensão individual que o traficante ou o morador podem apresentar (o documentário parece se interessar apenas por um aspecto de cada um deles, ou seja, o que os liga diretamente àquele contexto), há um reforço no imaginário social, em que os personagens representam apenas a “categoria” à qual estão vinculados. Essa é a desvantagem da tipificação. Nesse sentido, eles são representantes de grupos ou setores e sua individualidade é relegada para segundo plano. Sabemos sobre o policial, suas atividades, sua opinião sobre o tráfico, e apenas isso. Por sua vez, o traficante e o morador falam apenas sobre a relação com o tráfico. Tal estratégia revela opções do encaminhamento da abordagem do tema. Além disso, a discussão em torno do tráfico de drogas, até então não realizada pelo documentarismo brasileiro, reforça a necessidade de primeiro atentar para o contexto geral, para em seguida verificar a dimensão subjetiva dos personagens. Um dos motivos que explica esse posicionamento diz respeito ao tempo do documentário. Seria pouco provável que em 56 minutos os documentaristas pudessem explicitar outros aspectos dos personagens que, direta ou indiretamente, também estão vinculados à temática e que também ajudam no seu entendimento.¹⁶

O momento era de expansão do tráfico de drogas, isso criou uma verdadeira guerra civil nos morros por disputa de controle, conforme colocado logo na abertura do filme, na solução narrativa convencional da *voz over* que resume o argumento dos diretores. A socióloga Julita Lemgruber explica esse contexto, também ressaltando, como Alba Zaluar, o mercado lucrativo do tráfico de drogas. Para Lemgruber, o crescimento da criminalidade violenta nas favelas e nos bairros periféricos das regiões metropolitanas do país nos últimos vinte anos, determinado pela instalação do tráfico de drogas, levou aos:

[...] conflitos entre facções rivais que disputam o controle de um mercado altamente lucrativo. Também ao longo dos anos, cresceram a violência e a corrupção policiais, umbilicalmente ligadas ao tráfico de drogas. É nesses territórios pobres e carentes de serviços públicos que se registram os mais altos índices de violência letal e, evidentemente, os números revelam que são os jovens negros e pobres as maiores vítimas (LEMGRUBER, 2004).

¹⁶¹⁶ Esse tipo de procedimento pôde ser visto, posteriormente, em *Ônibus 174*, em que não só sabemos do Sandro “assaltante” e “sequestrador”, mas também de uma série de fatores que o conduziram ao episódio do ônibus.

Politicamente, o ano de 1997 no estado do Rio de Janeiro foi marcado por um momento crítico do governo do PSDB de Marcelo Alencar (1994-1998), que adotou uma política de enfrentamento ao narcotráfico, comandada pelo chefe da Secretaria de Segurança Pública, General Nilton Cerqueira, que acreditava numa solução bélica para a guerra de traficantes nos morros cariocas. As operações de confronto resultaram na prisão e morte das principais lideranças do tráfico, e na morte de vários policiais em ação.

Paradoxalmente, do outro lado, o chefe geral da Polícia Civil, Hélio Luz – que exerceu o cargo de 1995 a 1997 –, pretendia mostrar como a polícia estava agindo e como esta só fazia política de controle, de repressão. Em seu depoimento ao filme, Hélio Luz diz que “a polícia foi criada para ser corrupta e violenta, para fazer a segurança da elite que se protege recrutando moradores de periferia”. Ele enfatiza o caráter político da polícia, dizendo que “se a cidade é injusta, garantimos a sociedade injusta. O excluído fica sob controle.” O tráfico, segundo ele, é apenas um “espaço de exclusão”. E aponta a violência da miséria: “Para o miserável é emprego, não opção, trocar R\$112,00 por mês por R\$300,00 por semana. A miséria é violenta”.

Segundo Alba Zaluar, para refletir sobre a violência urbana no Brasil de hoje é preciso entender o que representam dois negócios-chave, o tráfico de drogas e o contrabando de armas, negócios extremamente lucrativos ao funcionamento de um mercado livre de qualquer limite institucional ou moral, exatamente porque tratam com mercadorias ilegais, atividades econômicas que tendem a ser muito lucrativas para personagens estrategicamente posicionados que atravessam fronteiras e nações. Tal característica é o que pode explicar, para a antropóloga, as próprias consequências do aumento da violência:

Com tanto lucro, fica fácil corromper policiais e, porque ilegais, quaisquer conflitos e disputas são resolvidos por meio da violência. [...] A corrupção e a política institucional equivocada, predominantemente baseada em táticas repressivas dos homens pobres envolvidos nessa extensa malha, adicionam ainda mais efeitos negativos à já atribulada existência dos pobres nas cidades brasileiras (Ibid., 2002).

Outras personagens do filme, moradores de favelas, como Paulo Lins – em sua primeira aparição para a televisão, antes da publicação do livro *Cidade de Deus* –, o casal Janete e Adão Xalebaradã, e o líder comunitário Itamar Silva, também se referem ao contexto de expansão do tráfico, especialmente da cocaína, e das armas nas favelas. Eles enfatizam as mudanças provocadas na ação dos policiais e na vida das próprias comunidades, num discurso muito

próximo ao cientificamente elaborado pelas pesquisas antropológicas e sociológicas de Alba Zaluar, Julita Lemgruber e outros.

Para Janete, a entrada das armas no morro fez com que a polícia entrasse no lugar com mais cautela, porque passou a ter medo das reações. Para ela, isso foi o lado bom do tráfico. O lado ruim, aponta, é a crueldade: “matam, esquartejam e mostram à comunidade pra ninguém vacilar, senão vai para a vala”. É Janete quem melhor define a nova geração de traficantes dos morros, ao dizer que tem “espírito suicida”: são “guerreiros” que não usam drogas e se preocupam com o corpo. Alba Zaluar assim explica a mudança ocorrida nas favelas, referindo-se às lideranças do tráfico da mesma forma que Janete:

A recusa em aceitar que novas formas de associação entre criminosos mudaram o cenário não só da comunidade, mas também da economia e da política no país [...] deixou livre o caminho para o progressivo desmantelamento nos bairros pobres do que havia de vida associativa. Deixou espalhar-se entre alguns jovens pobres um etos guerreiro que os tornou insensíveis ao sofrimento alheio e orgulhosos de infligirem violações aos corpos de seus rivais, negros, pobres e pardos como eles, agora vistos como inimigos mortais a serem destruídos numa guerra sem fim. E, ao final, permitiu abalar a civilidade dos moradores desta cidade, onde fora construída ao longo de décadas, principalmente pelos seus artistas populares, pelas alas dos barões retintos que passaram em conagração competitivo mas amistoso, aqui, onde sambaram nossos ancestrais (ZALUAR, 2002).

Paulo Lins também enfatiza a mudança ocorrida com a “democratização” da cocaína: “a coisa ficou mais violenta”, diz. Para ele, isso gerou na favela uma necessidade de delimitar territórios, de competição pelo lucro. “Quando saiu do espaço dos ricos para o espaço dos pobres a coisa ficou mais violenta. As mortes começaram a aparecer na mídia, sair do espaço da favela”.

O documentário *Notícias* mostra como as pessoas diretamente inseridas nessa tensão se relacionam com a “guerra” decorrente do tráfico de drogas. Uma guerra que apresenta duas configurações: primeiro o conflito entre o tráfico e a polícia, segundo a disputa por pontos de venda entre traficantes de facções rivais. No meio desses embates, está o morador, sujeito às ações de policiais e de traficantes. Em seu estudo sobre o comércio da cocaína no Rio de Janeiro, Elizabeth Leeds chama a atenção para um aspecto destacado pelo documentário: “os favelados, em particular, se veem entre dois fogos: a violência ilegal dos traficantes e a violência oficial das forças policiais”. (LEEDS, 1999, p. 235) São os envolvidos diretamente nesse cenário – traficante, morador e policial - que o documentário vai ouvir.

Tanto *Notícias* quanto a pesquisa de Leeds enfocam os personagens mais visíveis deste contexto para entender o histórico e a engrenagem do tráfico de drogas. O direcionamento dado pelo documentário e pela pesquisadora aponta que o narcotráfico encontra seu sustentáculo a partir da ausência do Estado como garantidor das necessidades básicas do cidadão e da corrupção policial. Porém, tanto a pesquisadora como os documentaristas negligenciam um terceiro elemento que é indispensável para a sobrevivência do tráfico de drogas: o consumidor. Em *Notícias* ele aparece apenas através da fala de outros personagens (o traficante Adriano e o capitão Pimentel). Inicialmente, o consumo de drogas (cocaína em especial) estava restrito às classes mais abastadas. Com o passar do tempo, transcendeu a questão de classe e se pulverizou pelos grandes centros urbanos, como atesta o depoimento de Paulo Lins no do documentário:

Cocaína era uma coisa isolada, era coisa de rico, né? O favelado não usava cocaína, era só maconha (incompreendido). As pessoas que cheiravam cocaína eram consideradas como ricas, entendeu? Tinham status lá. Quando ela saiu do espaço do rico e entrou no espaço pobre, aí a coisa ficou, ficou mais leve quando começou a dar dinheiro, a coisa ficou mais leve porque muita grana, muita gente, todo mundo querendo vender e tinha que delimitar um espaço, né. Tinha que defender o ponto pra poder vender.

O consumidor é uma peça chave na engrenagem que delega ao tráfico o caráter de empresa atacadista, com filiais em todo país. A questão do consumo de drogas torna-se importante para o entendimento não só do funcionamento do narcotráfico, mas também do contexto de violência urbana, pois se há tráfico de drogas –é porque há consumidor. O Estado ausente e a corrupção policial não podem ser vistos como os únicos que garantem a manutenção e a longevidade do tráfico.

O epicentro da questão parece estar no caráter ilegal do narcotráfico. Proibido, ele continua a manter esquemas de corrupção policial com a conivência do Estado, que parece se fazer presente apenas no momento de emergência ou de crise. Mesmo ilegal, o tráfico não deixará de movimentar um verdadeiro exército de profissionais e tampouco perderá sua aura que atrai tanta gente, seja para o trabalho, seja para o consumo. Comum entre as práticas ilegais é o fato de apenas um pequeno grupo ter acesso aos possíveis benefícios que tais atividades possam proporcionar. E com o tráfico de drogas essa composição não é diferente.

Assim, o tráfico é marginal por excelência, pois a marginalidade passa também pela questão da legitimação. Ao contrário do envolvimento com a arte e com a religião, também vistos como alternativas à juventude periférica, o tráfico encarna em sua amplitude máxima o caráter de marginal entre essas possibilidades. Por essa razão, destaca-se um documentário

como *Notícias* por acender a discussão em torno da comercialização de drogas, bem como o atual quadro de violência urbana. Em suas diferentes composições, marginalidade, ilegalidade e narcotráfico se articulam na composição do mosaico que constitui a violência urbana.

Apesar da crescente lucratividade do tráfico, moradores e traficantes encontram-se numa situação ainda adversa. O lucro gerado pela venda de drogas não serviu para minimizar os índices de pobreza ou desigualdade. Também não há registros de traficantes que tenham feito fortuna por agenciarem “bocas de fumo”. Como mostra *Notícias*, o saldo, para moradores e traficantes, é negativo. A extensão do tráfico vai além das questões de renda e incide também nas relações entre vizinhos e parentes. Gilberto Velho destaca que antes da intensificação do tráfico, as relações sociais eram mais amistosas e baseadas na solidariedade (VELHO, 2000, p. 18), como é possível constatar entre os vizinhos do Morro do Cabuçu, no filme *Rio, 40 graus*. Hoje o cenário é diferente e os pactos firmados entre moradores e traficantes não se limitam mais à lei do silêncio, interferindo de forma direta na relação entre familiares. O documentário *Favela Rising* (Jeff Zimbalist, Matt Mochary, 2004) aborda o conflito instaurado em 1990 entre as comunidades de Vigário Geral e Parada de Lucas, no Rio de Janeiro, devido à disputa por pontos de venda de drogas. Na ocasião, as famílias que tivessem parentes na comunidade rival estavam proibidas de se verem, a não ser que se encontrassem em outra parte da cidade. Mesmo que não tenha qualquer vínculo com o “movimento”, o morador das comunidades onde o tráfico atua intensamente tem as suas ações delimitadas.¹⁷ Mesmo a contragosto, ele passa a contribuir para o sucesso das estratégias de traficantes. Como se não bastasse o estigma de morar na favela, ainda é preciso saber lidar com situações desta natureza para não perder sua moradia ou, dependendo do caso, a vida. Como aponta o depoimento da moradora Janete, a democracia no tráfico é, portanto, despótica:

(...) o lado negativo, o lado cruel das armas é que quando eles têm que cobrar, seja de pessoa lá de baixo, seja da nossa comunidade, eles não vão medir, eles não vão medir, eles não querem saber se é menos, se não é, entendeu? Se eles puderem matar e esquartejar e cortar e colocar lá pra todo mundo ver como exemplo, pra ninguém vacilar porque se não vai pra vala, eles são capazes disso.

O debate em torno do tráfico de drogas inevitavelmente nos leva a outro tópico dessa discussão: o envolvimento do jovem nas atividades do narcotráfico. Hoje, eles atuam como

¹⁷ O documentário *Sou feia, mas tô na moda* (Denise Garcia, 2005) mostra, numa determinada passagem, a dificuldade dos moradores da Cidade de Deus em conseguir trabalho. Muitas empresas recusam profissionais que residam no bairro devido ao estigma de que quem mora na Cidade de Deus tem ligação direta com a criminalidade e a violência urbana.

protagonistas de histórias que ouvimos tanto no nosso círculo de convivência como nos meios de comunicação de massa. Por essa razão, a referência à imagem do jovem com a arma na mão não se dá ao acaso, mas sim porque é o jovem entre 15 e 24 anos que, em grande parte dos casos, está à frente dos acontecimentos relativos à violência urbana. Muitos dos depoentes de *Notícias* aparecem de costas ou com a imagem de seu rosto borrada, não apenas porque não querem ser reconhecidos, mas por que ainda não atingiram a maioridade, o que faz a lei proibir a veiculação de suas imagens. Se em *Rio, 40 graus* uma das maneiras de a juventude pobre conseguir dinheiro, ou complementação da renda, era a partir da venda de amendoim, hoje, um documentário como *Notícias* revela que a conjuntura é outra: a opção à falta de oportunidades legais é suprida com a entrada do jovem no tráfico de drogas.

Os motivos que explicam este movimento são diversos e controversos. O trabalho de Leeds aponta algumas razões para a inserção da juventude no tráfico de drogas: o esquema de extorsão praticado por policiais e as dívidas contraídas com traficantes faz o jovem assaltar para conseguir saldar a dívida, quando não consegue, ingressa no tráfico. Além desse aspecto, a sensação de poder e virilidade ao portar uma arma ou fascínio e a euforia diante de uma “vida bandida” e glamourizada com a ajuda dos meios de comunicação, moldam os valores dos jovens que enxergam no tráfico a possibilidade de realizarem seus desejos. (LEEDS, 2006, p. 214) A entrada do jovem na criminalidade é abordada pelo traficante Adriano, que em *Notícias* relata sua experiência:

Se eu roubo, se eu já roubei, não foi pra cheirar cocaína. Se eu fiz, foi porque eu tive que comprar primeiramente alimentação, que era comida, que eu não posso morrer de fome. Segundo era pra ajudar minha família. Terceiro era dinheiro pra eu me manter, pra andar arrumado.

A fala de Hélio Luz, chefe da polícia civil, complementa a de Adriano, ao revelar o caráter empregatício do tráfico de drogas.

Se eu conseguir um emprego, eu vou ter que trabalhar 12, 8 horas por dia para ganhar R\$ 112,00. De repente, né? Eu me encaixo no tráfico, eu ganho R\$ 300,00 por semana. É negócio. Não é? É negócio pra qualquer um. Só não é negócio pra quem nunca teve..., foi desempregado, pra quem nunca passou fome. Pro miserável é negócio. (...) É um emprego. Não é opção não, é emprego. Ganha mais que o pai.

A partir desses depoimentos a justificativa para a entrada no tráfico de drogas passa pela questão da renda, da baixa renda. Inseridos num contexto em que as oportunidades de inserção

social são cada vez menores, o jovem do morro ou da favela vê no tráfico a chance de suprir as suas necessidades básicas como alimentação, medicamentos ou vestuário.

Por outro lado, há as considerações do pesquisador que não enxerga a inserção do jovem na criminalidade por esse viés. Alba Zaluar manifesta total discordância com a ideia de que a criminalidade é consequência da pobreza. Corroborar esse pressuposto, segundo a autora, implica reafirmar estereótipos, que totalizantes, incluem uma massa de trabalhadores pobres como signatários da violência urbana. É como se os mais pobres tivessem uma pré-disposição fisiológica e psicológica para o crime, tornando-os diferentes daqueles que estão numa condição social melhor, gerando uma tensão entre as classes sociais. Para Zaluar, (ZALUAR, 1994) a questão da autoria torna-se cardeal para entendermos essa dinâmica, pois muda todo o espectro das investigações. Para os pobres, restam o rigor da lei e as sanções do Estado. Nesse sentido, a pesquisadora afirma que é a condição social dos autores e não seu status de cidadão ou sujeito que passa a predominar e a favorecer o rigor e a rapidez das investigações. O significado que a noção de autoria pode assumir leva muitos jovens de classe média e alta a se envolverem com o tráfico de drogas sintéticas, como ecstasy. Mesmo cientes da ilegalidade, muitos dos jovens presos justificam sua atividade apenas como um “comércio”, por não serem violentos e se passarem em condomínios de luxo. O exemplo da classe média envolvida com a criminalidade desmonta o argumento que explica a pobreza como causa da violência. É a adesão e a necessidade de satisfação de valores, como veremos a seguir, que condiciona a escolha pelo crime. Uma vez envolvido com esse tipo de prática, o jovem – tanto o pobre quanto o rico – está a um passo para o envolvimento com sequestros, assaltos e assassinatos. Como se vê, o envolvimento com a droga, seja como consumidor ou comerciante, é o passaporte para a criminalidade, e não a pobreza.

Quando *Notícias* mostra as condições insalubres do cárcere de uma delegacia, um dos presos aproveita o passeio da câmera para fazer o seguinte desabafo:

Nunca gostei de ser maltratado pela sociedade, entendeu? (...) Porque eu não vou trabalhar pra tá ganhando R\$ 100,00 por mês. Que sociedade é essa? Que sociedade é essa? Quero comprar um tênis Mizzuno por aí tá duzentos e (incomp.) real. Se eu for trabalhar eu não vou conseguir comprar um tênis Mizzuno, então eu tenho que assaltar mesmo (incomp.). Mas vou assaltar quem tem e onde tem dinheiro.

A fala do detento revela que a questão não se finda apenas na satisfação das necessidades básicas como alimentação ou medicamentos. Vivemos numa sociedade em que o simbólico tem

um peso decisivo nas relações sociais, pois ele molda preferências e experiências. A inserção do jovem num determinado ambiente passa também pela aprovação do olhar alheio. Esse olhar, por sua vez, está atrelado a uma série de referências e projeções do que é e do que não é aceito perante um determinado grupo. Vestir uma roupa da marca X ou Y sanciona o direito de ser aprovado, e dessa forma se fazer visível, demarcar o seu espaço naquele território. A roupa ou “tênis mizzuno” detém um valor simbólico seminal nessa demarcação. O seu acesso, portanto, só se tornará mais fácil com o dinheiro rápido e “farto” conseguido no trabalho no tráfico de drogas. Dentro dessa perspectiva, o dinheiro da compra de um tênis vai para a marca, e não para o atendimento das necessidades físicas (nesse caso, a proteção dos pés). Como resume Soares, “o foco da disputa são o coração e a cabeça dos jovens, não é o bolso, mesmo que ele seja relevante”. (SOARES, 2005, p. 241)

A entrada do jovem no mundo do crime deve ser vista também do ponto de vista de suas necessidades e satisfações individuais, mesmo que posteriormente o desejo de reconhecimento e acolhimento seja compartilhado com o grupo do qual ele faz parte. Reconhecer esse aspecto é importante para que não se tome a juventude como um corpo único e homogêneo. A juventude urbana e pobre é, sem dúvida, a mais atingida com o fato de na sociedade brasileira não haver espaço para todos. A necessidade de aceitação e visibilidade leva muitos jovens a se envolverem com a criminalidade, seja no tráfico de drogas, como mostram os depoimentos em *Notícias*, seja na tentativa de minimizar a violência urbana e descontrolada como fez o justiceiro Helinho, de *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Fazer parte de um grupo incita, num duplo movimento, evitar o estigma e alcançar a visibilidade. Evitar o estigma contribui para a afirmação e a solidificação da autoestima. O ingresso na criminalidade, além de garantir a possibilidade de consumir, molda os referenciais desses jovens. Se as vias legais de acesso ao consumo e ao exercício da cidadania estão hoje obstruídas, a identificação com a sociedade onde esse modelo é vigente será mínima ou inexistente. Os aparatos públicos estão distantes, e não revelam o mesmo compromisso e responsabilidade que se experimenta em casa ou na comunidade. As relações do jovem pobre e morador da favela dificilmente serão capazes de lhe tirar desta condição. Como consequência, ele sofrerá diretamente os efeitos de uma sociedade, que relacional, institui a hierarquia como pilar básico de sua constituição. O jovem impedido do acesso aos bens essenciais e simbólicos reconhecerá no envolvimento com a criminalidade uma possibilidade de também existir, de se tornar visível. Essa questão torna-se vital para entendermos não apenas como se configura tal envolvimento, como também, a “invasão” desses setores marginais na produção de cinema, na produção de documentários. É necessário, porém,

mais uma vez frisar que esse não é único caminho. Talvez ele seja o mais tentador por trazer em pouco tempo suas “recompensas”.

Nesse âmbito, a (in)visibilidade está diretamente vinculada à indiferença e ao estigma. Essa ideia, desenvolvida por Luis Eduardo Soares, torna-se particularmente importante para entendermos a engrenagem da explosão da violência urbana nos últimos 20 anos. O autor considera que os jovens – especialmente os negros e pardos – se tornam visíveis apenas quando representam algum tipo de ameaça. Eles circulam pelas ruas sem serem vistos devido à indiferença que a sociedade sempre dispensou às classes pobres. Uma outra forma de produzir a invisibilidade é a partir do estigma, pois ele coloca uma espécie de tela diante de nossos olhos e só nos permite enxergar aquilo que já temos pré-definido. O estigma é uma espécie de espelho que reflete os nossos posicionamentos. Além de revelar o preconceito, ele funciona também como uma proteção, segundo Soares:

Lançar sobre uma pessoa um estigma corresponde a acusá-la simplesmente pelo fato de ela existir. Prever seu comportamento estimula e justifica a adoção de atitudes preventivas. Como aquilo que se prevê é ameaçador, a defesa antecipada será a agressão ou a fuga, também hostil. Quer dizer, o preconceito arma o medo que dispara a violência, preventivamente. (SOARES, Op. Cit, p. 175)

Os efeitos do estigma são sentidos hoje por toda a juventude brasileira inserida em um contexto de pobreza e violência. Mesmo que ela não atue diretamente, sofrerá com olhar reprovador ou desconfiado de quem vê o jovem que preenche os requisitos necessários para serem estigmatizados. O estigma gera a noção de exclusão, quando, na verdade, os “excluídos” estão inseridos em uma outra lógica social ou econômica. O jovem que trabalha no tráfico de drogas pode, do ponto vista legal e social, ser mais um excluído da sociedade brasileira. Por outro lado, no espaço do tráfico em que o adolescente apenas espera atingir uma determinada idade para assumir certas responsabilidades, esse jovem está mais do que incluído. Os parâmetros, portanto, precisam ser relativizados, ou mais uma vez, o ponto de vista determina o objeto. A inserção da juventude no tráfico e na criminalidade parece resgatar o valor desse jovem, como pessoa única e individualizada, e, ao mesmo tempo, recuperar a visibilidade que lhe foi negada pelos aparelhos oficiais. Como afirma Soares, “a arma é passaporte para a visibilidade”. (SOARES, Op. Cit., p. 215) A arma na mão do jovem é o grito que o tornará visível. É a garantia de que se não for pelas vias legais, será de outra forma que ele conquistará o papel não de cidadão, mas da pessoa que é visível e consumidora em potencial.

A questão da visibilidade para Soares se estrutura em torno do jovem pobre e negro ou pardo: aquele que preenche os pré-requisitos necessários para a confirmação de estigmas e estereótipos. Mas quando vemos o jovem da classe média e alta envolvido em sequestros, assaltos e tráfico esta premissa precisa ser revista. É pouco provável, pois, que a juventude de classe alta se envolva com a criminalidade para se tornar visível. O envolvimento em atividades desta natureza se dá inicialmente para satisfazer as próprias necessidades de consumo de drogas e em seguida sonhos de consumo. Além disso, o fascínio pela vida do crime, como ocorre entre os jovens periféricos, e a lucratividade rápida com a venda de drogas são motivos que explicam a entrada do jovem de classe média e alta na criminalidade. Exemplo emblemático é o de Pedro Machado Lomba Neto, o Pedro Dom, que de viciado passou a comandar arrastões em prédios de luxo na zona sul carioca até ser morto pela polícia. A questão do crime como estratégia de visibilidade é extremamente válida para entendermos o envolvimento do jovem com a criminalidade, mas não pode ser vista como a única opção, e, como vimos, não se aplica a todos os setores sociais.

Falamos até agora do tráfico de drogas e da juventude que nele trabalha. Usamos como imagem-tema “o jovem com a arma na mão”. Agora é necessário verificar o seguinte: quem fornece essa arma? Como ela chega na mão desse jovem? A partir desses questionamentos chegamos ao terceiro ponto da discussão em torno da violência urbana fornecida pelo corpus, ou seja, a polícia e seu envolvimento com as facções criminosas.

“Eu digo, não precisa me dizer. A polícia é corrupta. Eu afirmo a polícia é corrupta. Esta instituição que existe é uma instituição que foi criada pra ser violenta e corrupta, né?”, afirma Hélio Luz, em depoimento no *Notícias*. A corrupção da qual fala Luz se materializa na venda do armamento estatal para o tráfico e a violência que vai desde a abordagem até a formação dos grupos de extermínio. Nessa direção, torna-se válido o levantamento feito por Rondelli sobre as ações da polícia. Segundo a autora, os fatos de maior impacto relacionados à violência nos últimos anos contaram com a participação direta do setor policial: chacina da Candelária e de Vigário Geral; massacre de trabalhadores em Eldorado dos Carajás; massacre do Carandiru.¹⁸ (RONDELLI, Op. Cit, p. 144) Ainda há os episódios de extorsão, espancamento e assassinato na favela Naval, em São Paulo, e a chacina de Nova Iguaçu e Queimados, ocorrida em março de 2005 no Rio de Janeiro. Dessa forma, instala-se uma situação paradoxal: quem deveria promover a segurança acaba se tornando um agente ativo para a intensificação da violência. O depoimento de Hélio Luz a *Notícias de uma guerra particular* ilustra bem esse aspecto:

¹⁸ Segundo o levantamento da autora, a exceção fica por conta do assassinato da atriz Daniela Perez.

Eu faço política de repressão. Em benefício do Estado pra proteção do Estado. A polícia foi feita pra manter a segurança do Estado, né. A segurança da elite (incomp.) Tranquilamente. É manter a favela sob controle. Como é que você mantém 2 milhões de habitantes sob controle? Ganhando R\$ 112,00, quando ganha. Como é que você vai manter, entende, esses excluídos todos, entende, sob controle.

Como resume um traficante em depoimento a MV Bill, “os policiais são sócios da boca”.¹⁹ A corrupção policial também altera o estilo de vida da população, especialmente a de baixa renda, mais vulnerável às suas ações. Os exemplos citados por Rondelli confirmam essa afirmativa e como efeito surge o sentimento de desconfiança, descrédito e medo. Trata-se de um encadeamento circular: a população mais pobre teme uma polícia que foi preparada para ameaçar em vez de proteger.

A questão não se limita apenas à ligação com o tráfico e à cobrança de propinas, mas também à própria abordagem policial. O estigma do qual falamos anteriormente está fortemente incorporado nos setores policiais. Ele permite a confirmação de preconceitos e consequentemente o abuso policial para com o estranho. E se esse estranho for jovem e negro os desdobramentos podem ser ainda mais eloquentes. Um estudo realizado por Ramos e Musumeci sobre abordagem policial revela que situações como essa são “legitimadas” porque ser negro e jovem é um forte indício de suspeita. Embora na polícia militar o índice de policiais negros seja considerável, o estudo atesta que o que sanciona esse tipo de abordagem é a demarcação da identidade policial em detrimento da racial. As pesquisadoras concluem que os critérios de abordagem são indefinidos pelas corporações, que reconhecem sua necessidade, mas até hoje o assunto permanece cerceado por tabus e estereótipos.²⁰

As ações de policiais não diferem muito, nos efeitos que provocam – medo e coação – das ações dos traficantes. O debate sobre a violência urbana até agora parece convergir para um único aspecto: o desejo de proteção. Seja de que ordem for, não importando de quem venha, é preciso que ele se faça presente. A proteção advém do reconhecimento alheio, indispensável para a constituição identitária. É esse desejo que faz uma comunidade pobre e esquecida pelos aparelhos estatais, onde atuava o justiceiro Helinho, circular um carro de som convocando os moradores a assinar uma petição que solicita à justiça a liberdade de Hélio, “por ser este jovem um benfeitor para a comunidade”. Um contexto como esse pede inevitavelmente a relativização do que vem a ser legítimo. A coexistência de diversos micromundos numa sociedade como a

¹⁹ Depoimento de um traficante não identificado a MV Bill. Em: Soares, Luis Eduardo; Bill, MV & Athayde, Celso. Op. cit., p. 259.

²⁰ Mais detalhes, ver Ramos, Silvia & Musumeci, Leonarda. Elemento suspeito: abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 71-100.

brasileira permite, por extensão, a visualização de inúmeros posicionamentos do que vem a ser a legitimidade. Enquanto cumpre o seu papel de garantidor da ordem, o Estado parece se isentar da situação como se a violência urbana fosse algo que existe “lá fora”, quando também tem sua parcela de contribuição para o crescimento dos índices nas grandes cidades.

Falamos anteriormente do grupo como possibilidade de abrigo. Em meio à intensidade e ao fascínio que o tráfico exerce perante as comunidades periféricas, surgem também atividades que tentam fazer o caminho oposto: livrar o jovem do mundo do crime. As representações culturais parecem hoje ser o principal concorrente do tráfico e da violência. Elas fornecem o reconhecimento social e favorecem a sociabilidade juvenil.

A necessidade desse tipo de ação já era esperada pelos jovens que prestam depoimento em *Santa Marta, duas semanas no morro* (Eduardo Coutinho, 1987), entre eles o ainda não traficante Marcinho VP. Mas àquela época tudo ainda era embrionário. Frisamos anteriormente três caminhos possíveis com os quais o jovem da favela se depara: violência, cultura e religião. É preciso ressaltar que essas opções não podem ser tomadas como absolutas. Quando centramos as atenções em duas dessas possibilidades (criminalidade e cultura) é para que o debate receba uma atenção mais dirigida, mesmo que uma considerável parcela da população das periferias brasileiras não esteja vinculada a nenhuma dessas práticas. A relevância que tais atividades conquistaram ao longo dos anos desperta o nosso interesse. Afirmar que ao jovem pobre só resta o caminho do crime ou da cultura é o mesmo corroborar a ideia de que todo negro só tem talento para o futebol ou para o samba. É curioso notar como as representações culturais assumem papéis diversificados dependendo da classe onde atua. Nos setores mais abastados, o envolvimento com a arte é visto como uma possibilidade para o desenvolvimento humano e para o estímulo de talentos até então desconhecidos. Já nas classes mais pobres a arte é vista como salvação, como a única forma de se refutar o caminho do crime. Mais uma vez, é preciso tomar cuidado com generalizações.

A discussão sobre a violência urbana, realizada nesse primeiro capítulo, tomou como ponto de partida o documentário *Notícias de uma guerra particular*. Tal recorte se deu porque, dos filmes que integram o corpus, *Notícias* é o que toca mais diretamente nessa questão. Como mostra o documentário, o tráfico de drogas é um dos principais responsáveis pela manutenção e agravamento da violência urbana nas grandes cidades do país. É grave porque não se restringe ao caráter de comércio, ou seja, troca-se a droga pelo dinheiro, mas vai além: provoca também o crescimento no número de assassinatos, assaltos e sequestros. Enfim, o tráfico de drogas se espalha de forma horizontal em qualquer cidade ou comunidade onde esteja instalado. Essa

capacidade de crescimento é abordada no documentário de Salles e Lund. A intenção dos diretores é apresentar informações sobre esse fenômeno, indo além do exercício descritivo. Para isso, recrutam quase todos os envolvidos no conflito armado em decorrência do tráfico e extraem deles impressões e pontos de vista acerca dos diversos subtemas que compõem o filme. O traço histórico dado pelo documentário, com a sequência de abertura, O começo, em que prestam depoimento o escritor Paulo Lins e o ex-traficante Gordo, conduz o espectador às origens do tráfico e sua posterior expansão. Em vez de centrar as atenções apenas na “guerra particular”, recorrer ao passado para compreender o presente torna-se um artifício que faz de *Notícias* um documentário que reflete o atual contexto de violência e insegurança pública. O fato de o documentário contrapor as diversas vozes existentes em meio ao fogo cruzado deixa o caminho livre para o público elaborar suas próprias impressões ou conclusões, ainda que trabalhe sob a égide do “tipo” (morador, policial e traficante). O documentário foi realizado num momento em que o tráfico de drogas atingia uma dimensão exponencial, e por isso, mesmo que alguns aspectos soem como “problemáticos” (ausência do consumidor, construção do tipo), é preciso considerar também que ele é o reflexo das opções autorais dos documentaristas, que, por sua vez, refletem direta ou indiretamente o meio social onde estão inseridos. Portanto, o resgate histórico, o destrinchamento dos temas correlatos ao tráfico e os depoimentos que divergem do que se espera são alguns dos elementos que fazem *Notícias de uma guerra particular* transcender o exercício da reportagem.

Capítulo II: O olhar sobre o ‘outro’

2.1 Dar a voz: o personagem no documentário

Entender a presença dos grupos marginais na produção de documentários passa inicialmente por reconhecer que eles são a maioria na sociedade brasileira. Vivemos em meio a bolsões de miséria e desigualdade, e o documentário, por voltar-se com uma certa frequência para temas de caráter “social”, vai procurar saber quem são os integrantes desses grupos e o seu modo de viver. O contexto urbano dos grandes centros brasileiros é constituído por uma série de afluentes que deságuam em um antigo e conhecido problema: a deficiente infraestrutura urbana. Quanto maior a densidade territorial das cidades, maior é a constelação de implicações negativas acerca das condições de sobrevivência desses centros. O reflexo desse quadro se vê na queda dos níveis de consumo, na precariedade das habitações, nos baixos salários e no grande número de pessoas que vivem abaixo da linha da pobreza. Temos, portanto, um panorama mais do que favorável para o cerco da periferia, que avança tanto geograficamente – expansão das favelas nos bairros de classe média e alta -, como também em termos sociais, culturais e simbólicos, cujos desdobramentos são sentidos também nas áreas nobres das cidades.

É sobre os fatores que condicionam essa visibilidade a partir da produção de documentários brasileiros que trataremos aqui. Filma-se o marginal porque ele está ao nosso lado, quer queira, quer não, uma vez que a tentativa de aproximação revela a condição humana. Tão importante quanto saber o porquê da presença dos grupos marginais na produção de documentários é saber como se dá essa inserção. Sabemos que essa tarefa demanda um tempo mais extenso de pesquisa, de forma que, no momento, apostamos na possibilidade de que através do porquê entenderemos, dentro possível, o como. Em seu trabalho sobre o significado da pobreza, Alba Zaluar relata a dificuldade diante de tal aproximação:

(...) escrever sobre os “pobres” urbanos no Brasil de hoje é uma dupla ousadia. Primeiro, porque os “pobres” constituem a maior parte da população urbana, podendo apenas ser sinônimo para outra palavra no discurso político nacional: o povo. Segundo, porque os “pobres” enquanto categoria social [sic] exercem notável fascínio sobre os pensadores daqui e dalhures, sendo alvo de teorias a respeito do seu papel político e econômico em sociedades em desenvolvimento. (ZALUAR, 1985, p.34)

Nesse caso, coincidem os interesses do antropólogo e do cineasta, colocando-os na mesma seara: apreender uma determinada forma de vida. Ambos realizam o registro, mas é preciso salientar que o cinema se constituiu inicialmente como uma atividade artístico- cultural, enquanto a antropologia é uma disciplina, que tem uma história disciplinar desde as suas origens. A aproximação é válida, mas não se pode perder de vista suas especificidades. Antropólogos e cineastas devem estar abertos para apreender singularidades e pontos de vista que nos mostrem a densidade existencial das pessoas em foco. Esse tipo de posicionamento torna-se cabal para que não se repita o que aconteceu nos anos 60. Como aponta Jean-Claude Bernardet, antes de 1964, os intelectuais, fortemente inspirados pelas teorias marxistas, creditavam ao povo uma capacidade ímpar de resistência. Depois do golpe, ao constatar que tais ideais não se concretizaram, restou à classe média – “geradora de consciência” – explicar as causas de tal fracasso da resistência popular frente ao golpe.

O interesse pelos localismos, associado às questões de diferença, é um importante fator para entendermos a presença dos setores diretamente vinculados à favela na produção brasileira de documentários. Traficantes, justiceiros e rappers, assim como assaltantes, presidiários ou travestis, despertam a atenção também pelas peculiaridades que carregam: a maneira como lidam com a violência, sua visão de mundo e seu estilo de vida, os tornam “objetos” de interesse, desejo e consumo. Reconhecer essa dimensão ajuda a entender a questão, mas apenas parcialmente.

A presença constante dos grupos marginalizados na produção de documentários se dá porque manter o foco no marginal faz com que apenas esse segmento represente a sociedade brasileira como um todo. Transfere-se o “entendimento” de conjunturas e situações a apenas um setor, sem que as estruturas de poder também se façam presente, e dessa forma, contribuam para a discussão que se pretende instituir. Enquanto há avanços no quesito estético, quase não há alteração, em termos temáticos, em relação à classe. Dessa forma, o debate sobre a atuação e o papel de outros setores sociais é desperdiçado, ficando ausente da produção de documentários. Este ocultamento delega apenas a alguns personagens a tarefa que cabe a todos os segmentos: fornecer pistas para a compreensão de como funcionam os matizes sociais, culturais, políticos, religiosos e econômicos que integram o escopo social brasileiro. Mesmo que esse entendimento não seja completo, faz-se necessário que um número máximo de grupos participem desse “projeto”. Na prática, sabemos que o periférico, em termos de notoriedade, é o alvo de documentaristas, e nessa direção, a visibilidade, como veremos adiante, está diretamente vinculada às forças que integram as redes poder.

A referência às “estruturas de poder” pede inevitavelmente uma definição do que entendemos por essa noção. Sabemos, de início, que tal definição é complexa e envolve uma série de posturas e questionamentos que variam de acordo com o referencial adotado. Deleuze, em seu livro sobre a obra de Michel Foucault, anuncia o caráter descontínuo e multifacetado do poder, que seria, em linhas gerais, constituído por “uma relação de forças”. (DELEUZE, 1986, p. 78) Foucault não escreveu sobre documentários, mas seu posicionamento sobre a estruturação do poder, quando aproximado da discussão sobre a visibilidade de um determinado segmento na produção audiovisual brasileira, contribui substancialmente para o debate.

Deleuze esclarece que o poder, segundo Foucault, são forças que agem de diversos pontos, de forma centrífuga e múltipla, impossíveis de serem decalcadas e capazes de estabelecer conexões e rupturas., Deleuze salienta três aspectos destacados por Foucault que ajudam no entendimento das relações de forças. A que nos interessa diretamente diz respeito ao fato de o poder atravessar tanto a esfera dos dominantes como dos dominados. Esse emaranhado nos conduz a uma problemática: a localização desse poder. Se defini-lo é aparentemente mais “simples”, saber onde ele se situa é, no entanto, uma tarefa mais complexa. O próprio Foucault reconhece tal dificuldade:

A teoria do Estado, a análise tradicional dos aparelhos de Estado sem dúvida não esgotam o campo de exercício e de funcionamento do poder. Existe atualmente um grande desconhecido: quem exerce o poder? Onde o exercer? Atualmente se sabe, mais ou menos, quem explora, para onde vai o lucro, por que mãos ele passa e onde ele se reinveste, mas o poder... Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm. Mas a noção de “classe dirigente” nem é muito clara nem muito elaborada. “Dominar”, “dirigir”, “governar”, “grupo de poder”, “aparelho de Estado” etc.. é todo um conjunto de noções que exige análise. Além disso, seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de que revezamentos e até que instâncias, frequentemente ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. Onde há poder, ele se exerce. (FOUCAULT, 1979, p.75)

A definição de poder inicialmente apontada – relação de forças justapostas e heterogêneas – ajuda também a reconhecer a dificuldade de delimitação. A ausência de uma forma específica para as estruturas de poder torna abrangente as esferas onde ele se materializa. Se em sua constituição prevalece o caráter fluído e polivalente, é pouco provável, por extensão, que uma delimitação tácita de seus matizes seja possível. A perspectiva foucaultiana reconhece que o poder não se materializa apenas no Estado, mas vai além. Ele pode ganhar forma em rituais, pessoas, crenças ou instituições. As relações de forças não implicam sempre que sejam coercitivas e unilaterais. Ao contrário, o poder é uma instância de controle e dominação, mas

também de resistência. A multiplicidade que o constitui faz com que ele ultrapasse o âmbito de imposições e subordinações para se situar num espaço onde diferentes mecanismos atuam conjuntamente.

Entre as instâncias de poder passíveis de identificação destacam-se os meios de comunicação e a indústria cultural. A referência, embora inevitável, apresenta-se cabal para o nosso trabalho. O modo como os meios de comunicação de massa operam obedece a associações com outras esferas de poder como o Estado ou empresas privadas, preparando o terreno para outras importâncias que geralmente refletem o interesse de negociações e acordos previamente demarcados. Nessa direção, a produção de documentários no Brasil parece também, num sentido diferente, materializar na imagem apenas uma parcela da população brasileira, que, embora numerosa, não tem condições de abarcar por completo a complexidade das diversas esferas que a compõe. Os produtos culturais se apresentam como uma importante estrutura de poder e elaboram enunciados, sejam eles imagéticos, escritos ou falados, cujo enunciável (regime discursivo) e o visível (regime não-discursivo) formarão a base do que Foucault vai denominar como “saber”. Assim, percebemos que Foucault estava correto ao afirmar que, embora guardem suas diferenças e especificidades, o poder só existe aliado ao saber.

Esse saber, na concepção foucaultiana, está balizado em dois pilares: o enunciável e o visível. O entendimento dessas categorias, e posteriormente de suas articulações, deve ir além de seu sentido imediato, isto é, não se pode tomar o dizível apenas como a materialização de enunciados escritos ou falados, bem como o visível apenas do ponto de vista imagético. A imagem, por exemplo, tem o potencial tanto de enunciar como de tornar visível. Sobre essa questão, Deleuze destaca que a preocupação de Foucault com a enunciação o fez elaborar um esquema biunívoco que entrelaça o visível e o dizível nas malhas do saber. Foucault elaborou um regime que funciona pela negação: se o enunciável é visto como as formações discursivas, o visível será tomado como as formações não-discursivas; se o legível é visto como uma forma de expressão, o visível será visto como uma forma de conteúdo. Em trabalhos posteriores, como *Vigiar e Punir*, Foucault vai transcender as dualidades entre o visível e o dizível para elaborar uma terceira matriz para o saber. Dessa vez, abandona os esquemas duais para conceber o poder como um campo em que várias forças se entrecruzam sem um ponto de partida ou de chegada. Citando Foucault, Deleuze dirá que “não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”. (DELEUZE, Op. Cit, p. 48) Para Deleuze, é um equívoco acreditar que o poder só se

faz presente quando da suspensão do saber. Na verdade, são duas categorias que se encontram para formar um regime de significação cujo funcionamento se dará apenas a partir de uma convergência entre ambas.

Dessa forma, faz-se necessário atentar para as articulações entre o dizível e o visível. A tese de Foucault defende que os enunciados só são ditos em função das condições que lhes reservam, e que cada época elabora as condições necessárias para cada momento enunciativo. É o que ele vai definir como formação discursiva. Isso implica que os regimes discursivos determinam os não-discursivos, ou que o enunciável determina o visível. Em outras palavras, o que se pode ver vai depender do que se pode falar. Esta relação, contudo, não é estanque. O visível deixa-se determinar, mas sem se tornar mero joguete das formas de expressão. “Há apenas uma relação de forças que age transversalmente e que encontra na dualidade das formas a condição para a sua própria ação, para sua própria atualização. O enunciado só se justifica a partir da nova necessidade de que ele estabelece”. (DELEUZE, Op. Cit., p. 48)

Assim, os enunciados se encontram com as visibilidades. A relação é, portanto, variável, pois os enunciados, bem como os sujeitos que os emitem, são instáveis, estão passíveis às influências externas e internas do seu tempo. A visibilidade, nesse sentido, não apresenta o mesmo local, nem o mesmo ritmo. Por essa razão Deleuze nos diz que “cada época diz tudo o que pode dizer em função de suas condições de enunciado”. (DELEUZE, Op. Cit., p. 43) O autor postula também que as esferas de poder são igualmente mutáveis e variam de acordo com a época. Portanto, o caráter de multiplicidade rege tanto o saber, em seus componentes legíveis e visíveis, como o poder, em seus fluxos e contrafluxos de forças divergentes.

O trabalho que aqui realizamos é, simultaneamente, um empreendimento sociológico e uma pesquisa sobre cinema. Estamos interessados numa sociologia da obra de arte e, portanto, é através da análise dos filmes que procuraremos compreender o mundo social que está no imaginário e que, portanto, deve ser observado a partir dele. Os objetos da sociologia podem estar em tudo aquilo que é externo à obra de arte: nos círculos intelectuais, na vida material, nos modos de produção, nas indústrias culturais. Mas sem dúvida também está dentro da obra. A obra de arte nos apresenta, de forma autônoma, um mundo social, cujo sentido é dado na relação entre a obra e o espectador. Ela apresenta concepções de mundo que são sociais e que nos transmitem valores. Nela se manifesta um aspecto da sociedade que é relevante e que não se confunde com nenhum outro aspecto da vida material e simbólica. Em outras palavras, uma sociologia do cinema parte do princípio que a obra apresenta um conteúdo social em si mesma que não é redutível a seu contexto mais geral.

Edgar Morin denominou a capacidade do cinema de nos atingir afetivamente de projeção-identificação. Ambos são processos, segundo Morin, “universais e multiformes”. (MORIN in XAVIER, 1983, p. 145) Projetamos nossos desejos, aspirações e receios “sobre todas as coisas e todos os seres”. Da mesma forma, nos identificamos de maneira generalizada com as coisas e os seres: “Na identificação, o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o”. (MORIN, Op. Cit, p. 150) Para o autor, os processos de projeção-identificação não ocorrem apenas no cinema, mas na vida e no cotidiano de um modo geral. (MORIN, Op. Cit, p. 125) No entanto o cinema, segundo o autor, é uma “máquina de projeção-identificação”, ou seja, dispõe de uma série de elementos técnicos e aciona uma gama de disposições psicológicas que exacerbam a identificação afetiva do espectador com aquilo que ele vê na tela. O cinema é capaz, portanto, ao mesmo tempo, de acionar no espectador uma enorme impressão de realidade e de objetividade ao mesmo tempo em que faz com que ele estabeleça uma relação afetiva com aquilo que vê na tela. Os dois elementos – a ontogênese “objetiva” e o processo de projeção-identificação – estão intimamente relacionados. Existe um prazer que decorre da associação da experiência afetiva com a objetividade: é como se o cinema nos transportasse, pelo menos pelas aproximadamente duas horas do tempo de projeção, para uma outra realidade, mais intensa, condensada, imediata, emocionante e, ao mesmo tempo, extremamente crível. A força da projeção-identificação reside em grande parte na suposta objetividade da imagem cinematográfica. “No cinema alguns dos nossos sentidos estão em estado de suspensão. Entramos em um túnel que irá desligar-nos de nossas relações imediatas com o mundo que nos cerca. Quando lá estamos, estamos fora do tempo e do espaço. Estamos em um lugar para entrar em imersão em algo que é absolutamente diferente do mundo do qual saímos e no qual vivemos”. (MENEZES, 1996, p. 96).

Neste mundo ao mesmo tempo imaginário e absolutamente “real” – cuja objetividade é dada pela “ontologia da imagem fotográfica” – a visão tanto do banal quanto do maravilhoso é capaz de provocar no espectador uma forte sensação de prazer. O cinema consegue nos proporcionar com competência a imersão no fantástico – e é por isso que a ficção científica é um gênero recorrente desde os primórdios do cinematógrafo. Mas também oferece de um modo intensamente atraente visão do prosaico. Se Méliès percebeu a graça de se filmar viagens à lua e seres extraordinários, Lumière compreendeu o impacto de colocar na tela aquilo que era banal, como trens chegando na estação e bebês comendo papinha.

“O cinematógrafo dispõe do encanto da imagem, ou seja, renova ou exalta a visão das coisas banais e cotidianas. A qualidade implícita do duplo, os poderes da sombra e uma certa sensibilidade à

fantasmagoria, vêm reunir os seus prestígios milenários no seio da ampliação fotogênica, e atrair as projeções-identificações imaginárias melhor, muitas vezes, que a própria vida prática. O arrebatamento provocado pelo fumo, pelos vapores e ventos, e a alegria ingênua de reconhecer lugares familiares (...) traem claramente as participações que o cinematógrafo Lumière excita”. (MORIN, Op. Cit, p. 153)

Naturalmente, a imagem do banal e do cotidiano passou por um desenvolvimento, e começou a ser emoldurada por narrativas mais incrementadas e planos mais atraentes em relação ao objeto em questão – notadamente o close e o plano americano que, por sua proximidade com o rosto dos personagens, nos permite uma forte identificação e sentimento afetivo pelo homem comum. Trata-se, a nosso ver, de transformar em extraordinário aquilo que não é extraordinário, ou em mostrar que existe uma emocionante extraordinariedade naquilo que parece mais banal – uma operação que se manifesta fortemente, segundo quisemos mostrar com esse trabalho, na imagem do povo no cinema brasileiro pós-1990.

Para Pierre Sorlin, a imagem do popular e do povo costuma desempenhar um papel de importância na definição do que se considera a transmissão de uma “verdade”: “A crítica imediatamente aponta uma primeira indicação: a verdade é o povo, a gente comum”. “(...) a realidade se confunde, em ambos os casos, com a abertura sobre um meio qualificado sumariamente como ‘popular’”. (SORLIN, 1985, p. 158) Embora ele esteja se referindo especificamente ao neo-realismo, a ideia de que a imagem do povo estaria relacionada a uma maior capacidade de penetração numa suposta “verdade” tem ressonância direta no cinema brasileiro. Um filme “colado” ao que se considera ser a “realidade nacional” parece ter algo mais importante a dizer a respeito do país. E, para tanto, ele deve, de alguma forma, tematizar o povo e o popular, esteja este identificado aos presos do complexo penitenciário do Carandiru, aos moradores da Cidade de Deus ou aos seguidores de Antônio Conselheiro pelos sertões nordestinos.

Trinh T. Minh-há, documentarista vietnamita, no livro *When the moon waxes red*, analisa justamente a utilização das imagens das pessoas comuns pelos cineastas como forma não de elevar a um status socialmente superior essas pessoas, mas de fazer sobressair, na verdade, a própria equipe de produção cinematográfica. Segundo a cineasta,

“As pessoas comuns e silenciosas – aquelas que ‘nunca expressaram-se por si mesmas’ a não ser que seja dada a oportunidade de verbalizar seus pensamentos através daquele que vem para redimi-los – são constantemente evocadas para significar o mundo real. Elas são o referente fundamental do social, e portanto é suficiente apontar a câmera para eles, mostrar sua pobreza (industrializada), ou contextualizar

e empacotar seus estilos de vida não-familiares para a sempre consumista e caridosa audiência, de modo a entrar no santificado mundo do moralmente certo”. (MINH-HÁ, 1991, p. 37)

A identificação entre os desfavorecidos e o “mundo real” é bastante recorrente no cinema e, num determinado momento da história cultural brasileira, esta associação perpassava as mais diversas manifestações artísticas do país. Nos anos 50 e 60, com efeito, tematizar o povo e a cultura popular significava mostrar o Brasil real, com seus problemas, sua vitalidade, seus defeitos e também suas qualidades. Mostrar o povo e estar ao lado do povo foi, para muitos artistas, um princípio ético e também uma possibilidade de revelar e ao mesmo tempo de transformar o país.

É nesse sentido, por exemplo, que podemos entender a influência do neorrealismo italiano no cinema produzido no Brasil nessa época. Mariarosaria Fabris nos mostra que, mais do que a questão eminentemente estética, o neorrealismo empolgava por ser um cinema tipicamente nacional, com vocação popular, tendências progressistas e preocupação de colocar na tela o homem e o contexto do país representado. (FABRIS, 1994, p. 26) Além disso, o neorrealismo empolgava também por representar uma reação à Hollywood e por ser um exemplo concreto da possibilidade de se produzir filmes de qualidade com orçamento limitado. (FABRIS, Op. Cit, p. 59) A fala de Nelson Pereira dos Santos citada por Fabris nos permite ter uma ideia das expectativas acionadas pela imagem do povo nas décadas de 1950 e 1960:

“Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda a exploração, impostos pelas forças de reação. Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota. Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar os pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que o nosso vem construindo dentro das mais diversas condições”. (FABRIS, Op. Cit, p. 65)

Mariarosaria Fabris cita ainda o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado em São Paulo em 1953, e que teve como um dos temas debatidos o “desenvolvimento de uma temática nacional”:

“retratar o homem brasileiro – e por homem brasileiro entendia-se o homem do povo – em seu trabalho, em seu modo de pensar, em seu jeito de andar, falar, vestir, se mexer, ser, existir. Para tanto, recomendava-se aos escritores de cinema que se inspirassem nas tradições históricas (...), folclóricas (...) e literárias (...) do povo brasileiro e que, ao elaborarem os diálogos dos filmes, respeitassem as peculiaridades do linguajar nacional”. (FABRIS, Op. Cit, p.74)

A valorização de um cinema popular estava, nessa época, intimamente ligada à necessidade dos filmes retratarem povo brasileiro. Bernardet e Galvão (BERNARDET; GALVÃO, 1983) mostram que desde as primeiras décadas do século XX no Brasil existia a preocupação em se realizar uma cinematografia eminentemente “nacional”. Para que um filme fosse assim considerado, era necessário que mostrasse o que é “nosso”, os nossos costumes, nossas belezas naturais, nosso estilo de vida. A novidade dos anos 50 é que as preocupações com uma cinematografia nacional e uma cinematografia popular se conjugam, e dão origem a um ideal de cinema “nacional-popular”, bastante condizente, aliás, com o momento político do período (as metas do governo JK, depois as esperanças nacionalistas acionadas pelo governo de João Goulart etc). Lima Barreto, diretor de *O cangaceiro*, exemplifica essa preocupação conforme citado por Alex Viany em *Introdução ao Cinema Brasileiro*:

“E, enquanto não descobriremos, para expressá-los, os nossos temas, dentro do próprio, do nosso, do conceito estético-fílmico-cinematográfico eminentemente matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo, como queria Mário de Andrade e querem os raros homens de cultura do Brasil, não encontraremos a forma áudio-visual de generalizar, de disseminar a nossa cultura – incipiente, sim, mas autêntica, verdadeira, irretorquível. Quem pensa de maneira diferente é burro e antipatriota”. (VIANY, 1993, p. 109)

Segundo Renato Ortiz, a efervescência política da época marca uma mudança em relação à concepção de cultura dos anos anteriores. Antes da década de 50, havia uma visão tradicionalista que associava cultura a folclore, e portanto a entendia como algo estático, imobilizado no passado. Graças ao ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros –, de acordo com Ortiz, a cultura passa a ser vista numa perspectiva política, associada à transformação da sociedade brasileira, e os intelectuais passam a se ver como agentes da conscientização junto às classes subalternas. (ORTIZ, 1988, p. 162)

Daniel Pécaut, no livro *Os intelectuais e a política no Brasil*, (PÉCAULT, 1990, p. 110) considera que os intelectuais da geração dos anos 54-60 entendiam que, como intelectuais, deveriam fazer com que as massas populares tomassem consciência de seu papel transformador,

o que fez com que diversos intelectuais se lançassem na tarefa de educar o povo para as mudanças sociais que, nesse momento, pareciam estar a caminho (mas que acabaram sendo interrompidas pelo Golpe de 1964). Existia uma mítica identificação entre intelectuais e povo, principalmente no imaginário dos jovens ligados ao CPC – Centro Popular de Cultura – e ao partido comunista. Basta pensarmos na ideia original da produção de *Cabra marcado para morrer* (que depois foi reformulada por Coutinho, como podemos ver no próprio filme) para percebermos o tipo de identificação que unia idealmente o intelectual ao povo.

Alguns autores, como Heloísa Buarque de Hollanda, (HOLLANDA, 1981, p. 19) veem essa postura como paternalista e como uma atitude que procura escamotear as diferenças de classe entre o dito povo e os intelectuais. Renato Ortiz, no entanto, matiza esse tipo de crítica ao mostrar o possível caráter subversivo da visão de povo do CPC em relação àquela disseminada pelos folcloristas mais tradicionais: “Enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações de cunho tradicional, a noção de ‘cultura popular’ é definida em termos exclusivos de transformação”. (ORTIZ, 1975, p. 81) “O conceito de cultura popular se confunde, pois, com a ideia de conscientização; subverte-se desta forma o antigo significado que assimilava a tradição à categoria de cultura popular”. (ORTIZ, Op. Cit., p. 72). Portanto, sem procurarmos esquecer a ingenuidade e o possível paternalismo do CPC e afins em pretenderem forjar uma identificação entre o intelectual e o povo, como mostra Heloísa Buarque de Hollanda, há que se considerar que a noção de povo encampada por setores importantes da esquerda dos anos 60 trazia algo importante em relação à ideia de cultura popular das décadas anteriores, que terá implicações até hoje, no cinema brasileiro pós-anos 90.

Marcelo Ridenti, no livro *Em Busca do Povo Brasileiro*, empreende uma pesquisa monumental a respeito dos artistas de esquerda brasileiros e sua participação na política entre os anos 60 e 90. Como o próprio nome do livro sugere, a valorização do povo era um dos elementos centrais na utopia revolucionária dos artistas da época. Segundo Ridenti,

(...) nos anos 60 e início dos anos 70, nos meios artísticos e intelectualizados da época, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro; buscava-se a um tempo suas raízes e a ruptura com o desenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda do que convencionou chamar ultimamente de era Vargas, caracterizada pela aposta no desenvolvimento nacional, com base na intervenção do Estado. Esse tema foi-se diluindo ao longo dos anos, especialmente após o fim da ditadura civil-militar. Com a mundialização da economia e da cultura, que atingiu diretamente a sociedade

brasileira dos anos 90, voltaram à tona velhas questões mal resolvidas sobre a identidade nacional do povo brasileiro. (RIDENTI, 2000, p. 11)

Marcelo Ridenti utiliza o conceito de romantismo revolucionário, cunhado por Michael Lowy e Robert Sayre, para analisar aquilo que viu como os aspectos comuns entre as manifestações artísticas de esquerda do período. Havia, segundo Ridenti, uma “utopia da integração do intelectual com o homem simples do povo brasileiro, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista, podendo dar vida a um projeto alternativo de sociedade desenvolvida”. (RIDENTI, Op. Cit., p. 24) Acreditava-se na importância de se construir um homem novo que comportasse os ideais revolucionários, mas, segundo Ridenti, o modelo desse homem estava no passado, idealizado como “um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”. (RIDENTI, Op. Cit., p. 12)

Se nos anos 60 a ideia de povo aparece ligada aos movimentos de esquerda, e nesse sentido é utilizada para se pensar a transformação da sociedade brasileira, nos anos 70 é o Estado que encampa a defesa de uma suposta cultura popular, e de uma cultura brasileira de modo geral. No caso do cinema, por exemplo, é importante lembrarmos que 1969 é o ano da criação da Embrafilme, que surge envolta justamente pela ideologia da defesa de um cinema nacional contra o estrangeiro e da conquista do público brasileiro com o cinema realizado no país, de que decorria supostamente seu caráter popular. Em 1975 é publicada a Política Nacional de Cultura, elaborada sob a égide do ministro da Educação e Cultura, Ney Braga. Neste documento, podemos perceber que o povo e a cultura popular perdem completamente seu caráter de sujeitos da ação transformadora revolucionária para se tornar um objeto que necessita ser protegido de ataques da cultura “alienígena”: uma política de cultura deve levar em consideração a ética do humanismo e o respeito à espontaneidade da criação popular. Justifica-se, assim, uma política de cultura como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, distorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial.

O progressivo envolvimento do Estado militar na questão cultural leva a uma despolitização da reflexão sobre povo e cultura popular. Estes termos vão aparecer, no texto da Política Nacional de Cultura, antes de tudo como folclore, passado fossilizado e a ser protegido.

Mas além da ideia de cultura popular como folclore, dissemina-se, no caso do cinema, a visão de popular identificado a público. A questão comercial – que no fundo aparecia como a questão da própria manutenção da atividade cinematográfica no Brasil – dominava a maior parte dos debates, e aparecia associada à discussão sobre a cultura popular. A identificação entre povo e público era a esperança de muitos cineastas para conquistarem as bilheterias. Fazendo-se filmes populares, o povo iria ao cinema, e o problema do público estaria resolvido, como explicita Nelson Pereira dos Santos: “Fazendo um filme que não só se baseie em valores populares, como que também os aceite e os assuma positivamente, o povo se reconhecerá no filme. E assim, os espectadores ao mesmo tempo poderão se afirmar culturalmente ao assistir ao filme, e constituirão um público que sustentará economicamente a produção”. (BERNARDET (org.), 1991, p. 18)

Não é correto, portanto, inferir que o Estado militar apropriou-se da valorização do popular como possibilidade de transformação que vinha dos anos 50 e 60 e a transformou sozinho numa questão de folclore e de consumo. Se o governo percebeu a importância ideológica e estratégica de aproximar-se da questão cultural, incorporando-a ao plano de governo de forma despolitizada, muitos artistas souberam aproveitar desse momento. Houve uma aproximação, no caso do cinema, entre setores militares que pensavam a cultura e muitos cineastas, que tinham na Embrafilme, efetivamente, uma possibilidade muito vantajosa de financiamento de seus filmes. (JORGE, 2002)

Nos anos 70 e 80, segundo Marcelo Ridenti, no que se refere à atividade mais diretamente política, houve um refluxo das utopias revolucionárias e, nesse contexto, surgiram críticas às visões apologéticas de povo e de nação que circulavam entre as esquerdas. Para o autor de *Em Busca do Povo Brasileiro*, os movimentos sociais ligados principalmente aos operários do ABC não se valiam das ideias de povo e nação, mas procuravam justificar sua luta em termos classistas e com base nas experiências dos trabalhadores urbanos. (RIDENTI, Op. Cit, p. 355) É a época, por exemplo, da emergência do Partido dos Trabalhadores, fundado em 1980. Diversos filmes passam a abordar as lutas dos trabalhadores urbanos, como *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, 1978), *Greve de março* (Renato Tapajós, 1979), *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1978), *ABC da greve* (Leon Hirszman e outros, 1980), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982).

Nos anos 90, porém, segundo Ridenti, algumas ideias que impeliam a ação política e estética nos anos 60 voltam a ganhar terreno entre as esquerdas enquanto as clivagens classistas vão perdendo parte de sua força:

As antes esquecidas ideias de povo, Estado-nação e raízes culturais foram sendo lenta mas claramente recuperadas, até como reação ao ímpeto transnacionalizante neoliberal. A coligação que quase elegeu Lula presidente da República, em 1989, chamava-se sintomaticamente Frente Brasil Popular. Pelo menos a partir daí, a ideia de povo brasileiro, que ficara latente nos primeiros anos do PT, sem que tivesse sido de fato superada, viria a instalar-se novamente. As caravanas da cidadania nos anos 90 levaram Lula e dirigentes petistas aos chamados grotões do país, para atestar in loco os problemas populares. Lula vive se gabando de ser o único líder político que conhece, tanto por sua origem como por suas andanças pelo interior, os problemas do povo brasileiro (aconselhou Fernando Henrique a ir ver de perto a vida dos trabalhadores, Brasil afora, em vez de viajar tão frequentemente ao exterior). (RIDENTI, Op. Cit., p. 359)

Um dos exemplos de Ridenti para argumentar a favor de uma retomada da questão nacional e popular é o filme de Walter Salles, *Central do Brasil* (1998), filme no qual um garoto e uma professora saem do Rio de Janeiro em direção ao sertão nordestino em busca do pai do garoto. No caminho, Dora, a professora, passa por um processo de humanização enquanto penetra no interior do Brasil e estabelece contato com homens e mulheres do povo. Segundo Ridenti, na retomada dos valores de povo e nação empreendida nos anos 90, “quase desaparece o que poderia haver de classista e revolucionário no romantismo, num sentido marxista; mas eles não deixam de ser românticos, a valorizar a humanidade e o resgate da identidade nacional, perdidos num mundo unificado pelo mercado global. Aqui talvez esteja ainda a chave do sucesso internacional do filme, que provoca empatia com plateias estrangeiras, carentes de valores comunitários, perdidos no processo de mundialização do capital”. (RIDENTI, Op. Cit., p. 361)

Sabemos que as discussões sobre a nação e sobre o povo costumam vir juntas no Brasil. A retomada da questão do popular pela esquerda brasileira nos anos 50 e 60 era parte da questão nacional – a superação do subdesenvolvimento, o rompimento com o capital estrangeiro, a industrialização em bases nacionais, etc. As ideias de povo e nação estão intimamente relacionadas como categorias que visam dar uma unidade a práticas e lugares dispersos e por vezes antagônicos. Não são dados do “real”, mas categorias que buscam dar uma homogeneidade a esse real. Sabemos que não encontraremos o “povo” em lugar nenhum da “realidade”, o que não impede que essa categoria tenha uma representação, e que essa

representação opere “com força de coisa material”. O povo e a nação não existem como dados observáveis, mas existem como ideias e imagens.

Aproximando esta discussão à produção brasileira de documentários, vemos que ao longo dos anos os enunciados, antes tidos como centrais, com o passar do tempo, foram cedendo espaço para outras formas enunciativas que, por extensão, produziram outras visibilidades. A observação é válida tanto em termos narrativos como temáticos. Nos anos 60 e 70, como já dissemos, muitos documentários apostaram no modelo sociológico como estratégia narrativa. Tal modelo é uma prova de como as visibilidades se articulam em torno do que se pode dizer. A voz do narrador, como a voz onipotente do saber, funcionava como o depositário de uma série de formas de expressão previamente traçadas que concedia a visibilidade a certos grupos sociais, mas uma visibilidade moldada de acordo com uma tese a ser confirmada. Dessa forma, o saber fica restrito apenas à figura do documentarista, que, através do narrador, institui uma relação de poder vertical a seus depoentes.

O documentário, como um produto cultural dotado de gradações e significados, também se apresenta como um espaço onde as relações de forças, os enunciados e as visibilidades dividem a mesma arena. No mesmo período em que o modelo sociológico vingava, em termos temáticos, predominava o sertão e seus assuntos correlatos. O sertanejo, o flagelado da seca e o migrante eram os personagens recorrentes da época. O processo de urbanização por qual passou o país nas últimas décadas, associado à falta de planejamento urbano e aos crescentes índices de violência urbana, fez com que os setores urbanos socialmente marginalizados passassem a obter mais visibilidade na produção de cinema no país, tanto na ficção como no documentário. Antes de prosseguirmos, é preciso uma ressalva: esse “deslocamento” do rural para o urbano não deve ser visto como efeito de uma suposta falência do modelo sociológico, ou seja, o reconhecimento das falhas de tal estratégia representacional conduz à abstração de seus temas recorrentes. Antes de associar o esquema sociológico com a temática, deve-se atentar que este constitui um modo de representação, que atende às estratégias enunciativas de seus realizadores ou dos grupos ou empresas os quais representa. É preciso frisar também que tal “deslocamento” não deve ser tomado como definitivo, ou seja, a partir de agora assistimos apenas a filmes cujo cenário e seus personagens integram o ambiente urbano.

Se os enunciados determinam os locais de visibilidade, resta saber como os personagens estão inseridos nessa teia formada por discurso e poder. O que o personagem apresenta de “diferente”, sem dúvida, torna-se um atrativo. Afinal, o desconhecido sempre desperta algum tipo de reação, seja o distanciamento ou a aproximação. Frequentemente classificado como

outro (em itálico, sempre), o estranho tem sido, desde Flaherty, com *Nanuk, o esquimó* (1922), o grande “objeto de desejo” de documentaristas mundo afora. A presença desse *outro* no documentário é analisada por Nichols a partir da etnografia e da pornografia, que, a princípio tão distantes e desconexas, apresentam um ponto em comum: ambas podem ser vistas como uma rota de descobrimento de novas possibilidades das relações de poder.

Acreditamos que o *outro* nos ajuda a entender melhor a relação entre o documentarista e o personagem. Porém esse *outro* só existe como categoria analítica para delimitarmos espaços e ações, e dessa forma destrinchar pelo menos parte do emaranhado das relações de poder. O reconhecimento do que vem a ser o *outro* é fluido e sem baliza, pois essa noção muda de acordo com a perspectiva adotada. Se os ocidentais norte-americanos veem os habitantes de uma remota aldeia na Papua Nova Guiné como outros, por não integrarem uma rede de tensões e significados na qual o habitante dos Estados Unidos está inserido, o inverso também pode acontecer, uma vez que os referenciais que moldam posicionamentos e identidades não são os mesmos para os habitantes da aldeia citada. Se o soldado do morro é visto como *outro* pela sociedade brasileira da qual ele não faz parte, os considerados “integrados” ou do “asfalto” também podem ser vistos como estranhos, diferentes, outros por seguirem certas regras de comportamento que, para o soldado, não fazem o menor sentido. De uma certa forma, todos nós, dependendo da ocasião, da localização e dos nossos posicionamentos, podemos nos tornar *outro*, o que conduz a uma homogeneização ou a um nivelamento dessa noção, ou, para utilizar a feliz definição de Rimbaud, “eu é um *outro*”.

Na produção brasileira de documentários, os setores marginalizados são o foco de documentaristas que utilizam as mais distintas estratégias metodológicas. O periférico, rural ou urbano, é visto como uma fonte inesgotável que assegura substancialmente a produção de documentários no país. Essa recorrência despertou há alguns anos a atenção para a ausência das classes médias e altas como personagens das produções documentais realizadas no país.

Há na produção brasileira de documentários apenas um filme cujo foco desloca-se das classes subalternas para a classe média. Trata-se de *A opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor. Nele, a classe média é retratada de acordo com os pressupostos do diretor, que procura mostrar o quanto esse setor social é alienado. No entanto, essa relação com os personagens apresenta alguns requisitos que o fazem, em certos momentos, desviar-se do caminho do modelo sociológico.

A análise de Jean-Claude Bernardet sobre *A opinião pública* revela que há simultaneamente rejeição e aproximação por parte do documentarista em relação ao seu “objeto”. Um dos pontos destacados pelo pesquisador versa sobre a dificuldade em delimitar um “tipo”, visto que os depoentes aparecem em diversos momentos e falam sobre assuntos variados. Isso permite que eles apresentem as diversas idiossincrasias que os compõem. Na medida em que se distanciam da camisa de força imposta pela tipificação, revelam sua densidade existencial. Em alguns momentos, vê-se que o documentarista não escamoteia a realidade, nem os sentimentos dos depoentes. Pelo contrário, eles são inclusive instigados a falar sobre temas gerais, que não requerem um posicionamento político e crítico a priori. Mesmo que não faça questionamentos sobre economia ou os problemas sociais do país, as perguntas realizadas permitem que o entrevistado, direta ou indiretamente, revele sua capacidade crítica ou questionadora. Mesmo assim, o que vem à tona são posicionamentos vazios. A análise observa que há uma brecha ou, nos dizeres do autor, “uma dúvida, uma possibilidade de crise”, (BERNARDET, 1985, p. 60) diante do modelo sociológico, que não se confirma em sua plenitude. Essa dúvida é vista por Bernardet a partir de uma questão de classe:

o que provoca a dúvida é a mudança da classe social abordada pelo filme. Os proletários ou camponeses (...) constituíam o ‘outro de classe’ em relação ao cineasta e ao público (...), sem prejuízo da ‘simpatia’ que os cineastas manifestam e que os espectadores são levados a sentir em relação a esses personagens. Sendo ‘outro de classe’, adaptavam-se a um método que trabalha com um objeto de estudo. Outro de classe, esses camponeses e proletários eram naturalmente o outro sociológico. (Idem)

Esse momento de perturbação desemboca na dificuldade de estabelecer um espaço tenazmente demarcado, como acontecia em relação aos camponeses, retirantes e flagelados, uma vez que público e personagens emergem do mesmo universo. Para “resolver” tal questão, Bernardet salienta que a classe média passa a ser vista não a partir de si, mas em contraposição com o outro de classe, ou seja, o pobre. A classe trabalhadora passa a ser o alvo da classe média, que irá a todo custo tirar proveito em benefício próprio. Por essa razão, Bernardet atesta que o retrato da classe média elaborado por *A opinião pública* é grotesco e patético. “A condenação é total. Se o filme evolui para o lirismo”, afirma Bernardet, “é o lirismo da solidão e do medo”. (BERNARDET, Op. Cit., p. 67) Nesse horizonte, o cineasta se isenta de pertencer à classe que ele retrata. Definitivamente, a mensagem construída reafirma que o diretor reconhece o estado de letargia da classe média, mas que está longe de corroborar tais posicionamentos e estilo de vida.

Estamos de acordo com Bernardet sobre o caráter biunívoco do documentário, que tenta confirmar uma tese – a classe média é grotesca e alienada. Porém, em certos momentos, singularidades vêm à tona e, até onde a proposta do diretor permita, não ficam de fora da edição. No entanto, não podemos concordar com ele quando explica esse momento de dúvida a partir de uma questão de classe. Se em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) a sequência da religião é utilizada como um demonstrativo da alienação das classes mais pobres, em *A opinião pública* a sequência em que os jovens falam sobre seus planos para o futuro – repletos de idealizações vazias e desconexas com a realidade do país – também reforça a imagem de uma juventude alienada que é reflexo de uma sociedade também alienada. A questão não pode ser vista apenas do ponto de vista de classe, mas, acima de tudo, do tratamento que o cineasta confere a seus personagens, articulando a eles uma gama de significados e valorações. Esse aspecto independe da classe social, pois a maneira como o diretor se relaciona com o personagem é mais importante do que qualquer antagonismo de classe. Se a intenção do cineasta é reafirmar uma tese pré-concebida, o modelo sociológico também será utilizado, independentemente da classe escolhida. Em *A opinião pública*, a questão do trabalho (a única perspectiva é o serviço público burocratizante) e do lazer (programas de auditório, novelas, música como jovem guarda) são apontados como indícios de alienação. No entanto, não é abordado, por exemplo, que o movimento estudantil dos anos 60 teve sua origem na juventude da classe média. O recorte, portanto, obedece aos desígnios do documentarista. Se ele já os tem definidos, resta apenas se cercar de depoimentos e imagens que os confirmem.

No entanto, isso não invalida um documentário como *A opinião pública*. O fato de incorrer na “contra-mão”, retratando um setor social completamente ausente na produção de documentários brasileiros, já lhe garante crédito, mesmo que se coloquem algumas ressalvas sobre a sua condução enunciativa. Se tivéssemos mais filmes em que a classe média é retratada, teríamos como empreender um debate sobre os modos de representação e as escolhas das suas formas de expressão. A retratação seria, inicialmente, um importante passo para a abertura de um leque de possibilidades representacionais, mas que não poderia se acomodar diante da inclusão desse grupo social. Sua mera inserção não basta e nem pode ser tomada como tábua de salvação. Em outros termos: ao retratar a classe média, cineastas prestariam suas contas consigo, com o meio cinematográfico e com a sociedade. Mais uma vez, o terreno que alicerça a imagem que se faz, tanto do morador da favela como o do asfalto, dependerá da proposta enunciativa do documentarista, que terá reflexo direto nos modos de representação com os quais ele pretende trabalhar. Isso não implica que a partir de agora teremos que abandonar o subalterno e focar as atenções nos setores mais abastados. Trocar um segmento por outro pouco

acrescentaria para a produção cinematográfica do país, pois a inversão sugere uma troca de papéis simétricos e duais. Não se trata da simples rejeição e posterior substituição por outra “melhor”: saem os periféricos, entram os abastados. A instância geradora de sentido continuaria a mesma, só que com personagens diferentes. Mais interessante é a ideia de deslocamento e entrecruzamento, pois revela a manutenção da independência de ambos, sem precisar recorrer a anulações ou substituições, e, acima de tudo, desconstruir hierarquias, gerando um debate em que a fala do rico e a do pobre poderiam se encontrar. *Notícias de uma guerra particular* poderia ter inaugurado essa possibilidade no documentário contemporâneo brasileiro ao contrapor os pontos de vista dos traficantes e soldados (periféricos, ilegais, marginais) com os dos consumidores (classe média e alta, em sua maioria). Mais uma vez Deleuze, em parceria com Foucault, pode nos ajudar a entender a questão: “cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode, em função de suas condições de enunciado”. (DELEUZE, Op. Cit, p. 68)

As estruturas de poder interferem na maneira como os personagens aparecem nos documentários. A relação que se estabelece entre o documentarista e o depoente também evidencia instâncias de poder, mas acima de tudo revela, mesmo que parcialmente, a essência de cada um dos personagens do filme. O diretor, num dado momento, até pode sugerir um tema a ser debatido, mas o discurso em torno do assunto proposto deve considerar também às vicissitudes do personagem, mesmo que sua opinião seja divergente da do documentarista. E se for, tem-se o ambiente propício para o encaminhamento do debate entre cineasta e seu depoente. O personagem autor de si passa inevitavelmente pela diluição dos pudores entre as duas partes. É preciso que o cineasta veja o “seu” personagem sem idealizações, para que assim ele revele, mesmo que parcialmente, a complexidade que o constitui. O personagem, por sua vez, deve encarar o documentarista como o sujeito que está ali para, em conjunto, construir uma história. Isenta de subordinações e hierarquias, a relação entre esses dois lados está pronta para o acontecimento fílmico.

Anteriormente discutimos sobre o documentário *Notícias de uma guerra particular*, onde conhecemos apenas um lado das pessoas diretamente envolvidas no conflito decorrente do tráfico, a maneira como os documentaristas se relacionam com seus depoentes está longe da tipificação do modelo sociológico. A relação entre cineasta e personagem determina o lugar da enunciação do documentário. No entanto, essa relação pode assumir contornos que interferem diretamente na imagem dos personagens. O olhar que o documentarista dispensa a seu depoente pode fazer dele “objeto” ou coautor da narrativa do filme.

A escola britânica de John Grierson é hoje bastante criticada pelo caráter institucional e de propaganda dos filmes. O entendimento dessa crítica só será concreto quando reconhecermos não apenas as estratégias narrativas, mas principalmente o tratamento dispensado aos personagens. Esse trabalho de observação foi realizado por Winston, que analisou como a escola inglesa de documentários contribuiu para instituir no documentário o que ele considera a “tradição da vítima”. (WINSTON, 1988, p. 269) O autor destaca que a temática dos documentários – problemas sociais como moradia, desemprego ou educação – favorecia o reforço dessa tradição. Por estarem em uma condição de pobreza, os personagens eram vistos apenas como reflexo de sua condição. Qualquer outra possibilidade além dessa era desconsiderada. A condição subalterna era, portanto, a via de acesso dos personagens dos documentários realizados pelos documentaristas britânicos.

Trazer a classe operária para o documentário foi um grande feito, destaca Winston. Mas a forma como eles foram tratados solapou qualquer possibilidade que lhes permitissem ultrapassar o território dos “explorados”. Grierson defendia que os personagens dos documentários deveriam ser as pessoas que estavam por perto. Recorrer a povos longínquos, como fazia Flaherty, pouco contribuía para o entendimento da dinâmica social. Dessa forma, o urbano, o proletariado, as massas serão defendidos como os personagens ideais para a produção da época. Tal posicionamento fez o documentarista inglês se aproximar da escola soviética de cinema, que, mesmo com outros meios e propósitos, apresentaram a Grierson aspectos que lhe despertaram o interesse, como as técnicas de montagem; o documentário com uma finalidade específica (a propaganda); e, em especial, a temática. (WINSTON, Op. Cit., p. 271) Como vimos no primeiro capítulo Grierson se interessava pela coletividade. Os russos também. Mas a maneira como ambos se relacionaram com seus personagens criou um fosso entre ingleses e soviéticos. Os filmes realizados sob a tutela de Grierson tratavam a massa como inerte e amorfa. Na escola russa, ela era tomada como “objeto”, mas isso não implica anulação de suas particularidades. É nesse sentido que Eisenstein vai defender a “individualização das massas”:

Levamos a ação coletiva e de massa para a tela, em contraste com o individualismo e o drama do “triângulo” do cinema burguês. Eliminando a concepção individualista do herói burguês, nossos filmes daqueles períodos fizeram um desvio abrupto – insistindo em uma compreensão da massa como herói. Nenhum cinema refletira antes uma imagem da ação coletiva. Agora a concepção de “coletividade” deveria ser retratada. Mas nosso entusiasmo produziu uma representação unilateral de massa e do coletivo; unilateral porque coletivismo significa o desenvolvimento máximo do indivíduo dentro do coletivo, uma concepção irreconciliavelmente oposta ao individualismo burguês. (EISENSTEIN, 1990, p. 24)

Nessa relação desigual entre documentarista e o personagem-vítima, ao primeiro é concedido o mérito de artista, enquanto o segundo recebe uma imagem anônima ou patética. A crítica de Winston se estende ao cinema direto de Frederic Wiseman e Robert Drew, que, segundo o autor, deram continuidade à tradição da vítima ao trazer o cotidiano de pessoas e instituições de forma invasiva e, em alguns casos, colocando em risco a segurança do depoente em favor da realização do filme. Winston defende que o cuidado, não apenas consigo, mas também com seu personagem, é um pré-requisito obrigatório para a realização de qualquer filme. Além disso, considera que a invasão de privacidade não pode ser atenuada em favor das ideias ou da suposta liberdade de expressão do documentarista. Para o autor, o cinema de Jean Rouch se situa na direção contrária da escola britânica e do cinema direto, por delegar ao personagem a função de também construir a história. A liberdade para se criar o momento fílmico é levada ao extremo por Rouch, e por essa razão Winston considera que o seu cinema implode com qualquer possibilidade de manutenção da tradição da vítima.

A esse respeito, Teixeira diria que os personagens dos filmes de Jean Rouch deslocam-se da categoria de interlocutores para intercessores. A preocupação do pesquisador é com a questão de “dar a voz ao outro”, bastante utilizada quando referente ao documentário. Este estágio, entretanto, estaria um passo além daquele descrito por Winston. Se os personagens-vítima são usados apenas para reafirmarem um posicionamento prévio, o personagem interlocutor recebe, por parte do documentarista, o direito de voz. Diante da ditadura militar dos anos 60 e 70, os cineastas brasileiros viram no documentário uma possibilidade de “dar a voz” àqueles que não puderam reagir ao golpe. Essa relação, aparentemente vista como uma evolução para o documentário, mostra-se como um ato que reserva uma relação de posse. “Dar a voz” implica que o documentarista a possui e que pode concedê-la a quem ele desejar. Nesse caso a relação é unilateral, pois o sentido parte sempre do documentarista para o seu depoente. Além disso, como detentor da voz, o diretor pode também decidir um limite ou um tempo determinado para quem vai recebê-la. “Quando a interlocução é posta sob a ótica da doação da voz ao outro, um mero expediente de inversão, em que o cineasta, embora recuse falar em nome do outro ou cortar-lhe a voz, mantém-se em sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado”. (TEIXEIRA in FABRIS, 2003, p.165) O personagem como interlocutor encontra-se, portanto, numa posição intermediária: não é mais vítima, porém ainda não atingiu a autonomia que só encontraremos no intercessor.

O momento em que teve início uma mudança na relação entre documentarista e personagens, destaca Teixeira, veio com o cinema direto e o cinema verdade nos anos 60.

Especialmente esta segunda vertente, que teve sua expressão máxima com Jean Rouch. O antropólogo desestabilizou os cânones cinematográficos que estabeleciam para cineastas e personagens papéis fixos e previamente determinados, gerando uma incerteza quanto à autoria dos filmes, uma vez que os próprios personagens construíam a narrativa no momento em que a câmera era ligada. Isso levou Deleuze a considerar a “capacidade de fabulação” como o princípio norteador dos filmes realizados por Rouch. A fabulação permite aos personagens se reinventarem, sem deixar de ser eles próprios e de criarem em torno de si. Isso só é possível a partir do momento em que o documentarista “assina” um contrato com seu personagem, em que a liberdade de expressão para pensar, agir e falar deverá ser uma condicionante primordial. Dessa forma, cineasta e personagens se deslocam para um terreno movediço, imprevisível e ambíguo, o que os torna aptos a rejeitar a tipificação e “receber” a voz por parte do cineasta.

A noção de intercessor vai ao encontro de Foucault, que, quando se referiu à crítica sobre a suposta falência da representação, ressaltou “a indignidade de falar pelos outros”. (FOUCAULT, 1979, p. 72)

A força do documentário, nesse caso, reside no fato de que personagem e documentarista se articulem em torno de um mesmo mote: o direito de ser reconhecido como autor de sua própria enunciação, de falar por si, de engendrar o seu próprio discurso, a partir do entrecruzamento entre seus pontos de vista. A tarefa, contudo, é um exercício que convida os documentaristas a repensarem suas relações com os personagens. De acordo com Teixeira:

O desafio posto agora pelo documentário é o de como tornar-se outro junto com a personagem. Fazer do outro, desse modo, não interlocutor, menos ainda um a quem se ‘dá’ a voz, mas, para além disso, o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção. (TEIXEIRA in FABRIS, Op. Cit., p. 169)

A visibilidade do periférico é cada vez mais recorrente nos meios de comunicação de massa, seja nos noticiários, seja no cinema, apenas para citar dois expoentes com os quais trabalhamos nesta pesquisa. Seu caráter “localizado”, que por consequência lhe confere uma “diferença” perante outras esferas sociais, sem dúvida, se apresenta como um atrativo para documentaristas adeptos dos mais distintos métodos de realização de filmes. Mas, para além desse aspecto, é preciso considerar as dinâmicas de poder que determinam as condições de enunciação e de visibilidade dos setores marginalizados vinculados diretamente à violência urbana. Nesse sentido, o entendimento da questão deve considerar como esse “personagem” é

constituído, afinal, se todos carregamos experiências, sensações e pontos de vista construídos socialmente, com as classes retratadas pelos documentários do corpus não seria diferente. É hora de os personagens começarem a ser autores de si. Só assim poderemos entender completamente o que garante sua presença na produção nacional de documentários. Os modos de representação que os filmes desta pesquisa empreendem já mostram que há uma tendência em vê-los muito mais como intercessores do que como vítimas ou interlocutores.

Essa conjuntura nos leva a verificar a relação entre cineasta e personagem. No documentário, esse vínculo é menos previsível, pois o personagem não foi previamente construído pelo roteiro. A pessoa que presta o depoimento pode até, diante das câmeras, criar um personagem, simular, inventar. Mas esse momento ainda assim reserva um grau de imprevisibilidade que faz da incerteza o princípio norteador do documentário. Nesse sentido, o personagem pode assumir diferentes relações com o documentarista, como pode também elaborar diferentes “versões” para si.

O fio condutor dos filmes do corpus dessa pesquisa é a abordagem, cada um à sua maneira, da experiência com o cotidiano das favelas brasileiras. Se a marginalidade costuma ser vista do ponto de vista do coletivo - “grupos”, “setores”, “comunidades” - a fala do depoente nos mostra que, antes do coletivo, existe o singular. Dessa forma, o documentário se apresenta como espaço privilegiado para esse tipo de investigação.

A singularidade do personagem, portanto, é que nos dará as pistas para entendermos a sua presença na produção brasileira de documentários pós-1990. Para isso, as considerações de Bakhtin sobre o vínculo entre autor e personagem podem nos ajudar a compreender a relação entre documentarista e seu depoente. No âmbito da literatura, o autor discorre sobre as possibilidades e implicações que podem existir desde o processo de formação do personagem até o momento em que ele se torna independente. Esse percurso, no entanto, não é cronológico, mas sim orientado pelos arranjos que a temática suscita. Porém a proposta de Bakhtin transcende o campo literário para se fazer presente na arte de maneira geral. Essa é uma premissa que o próprio teórico evidencia. Seus postulados devem ser vistos como implicações que também se estendem à obra de arte, à vida, ao cotidiano, ou, em suas palavras, “a personagem e o autor acabam não sendo elementos do todo artístico da obra, mas elementos de uma unidade prosaicamente concebida da vida psicológica e social”. (BAKHTIN, 2003, p. 7) Por essa via, o estudo realizado por Bakhtin pode contribuir para o entendimento da dinâmica entre o documentarista e o personagem de seu filme.

A forma como o autor se relaciona com o personagem pode assumir diversas configurações. Bakhtin pontua algumas delas, mas, para o nosso trabalho, interessa-nos a relação em que o personagem não está subordinado ao seu criador. Esse vínculo permite uma relação de reciprocidade entre ambos, fazendo com que, durante o processo de produção, o autor esteja atento ao acontecimento do personagem. De acordo com o teórico, essa separação não deve ser vista como absoluta e definitiva, como se cada um trilhasse um caminho próprio. A separação da qual fala Bakhtin é necessária, para tornar o personagem autônomo e para que o autor experimente o devir do personagem ao se isentar de si. Esse primeiro aspecto pode ser visto a partir do momento em que “o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga, mas também em outro sentido, que por princípio é inacessível à personagem”. (BAKHTIN, 2003, p. 12) A partir dessa premissa, o autor terá melhores condições para captar o personagem e os acontecimentos a ele correlatos. Tal possibilidade fornece as condições necessárias para a separação entre ambos. Sobre essa questão, Bakhtin considera que a distância permite abarcar integralmente o personagem, pois se autor o usa para falar em seu lugar, “já não estamos diante de um princípio esteticamente produtivo do tratamento da personagem”. Essa relação de autonomia pode pressupor uma certa superioridade do personagem em relação ao autor, ou então o contrário, uma vez que ele é criação do autor, estando, dessa forma, subordinado ao seu criador. Porém o sentido que Bakhtin adota é outro: ele prevê uma relação em que o personagem também apresenta regiões obscuras e inacessíveis, inclusive para o autor. Nesse sentido, o teórico discorre sobre o personagem:

Difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ele e sua vida e completá-la até fazer dela um todo com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma: com a plenitude da imagem externa, o fundo que está por trás dela, a sua relação com o acontecimento da morte e do futuro absoluto, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 12)

Esse distanciamento é fundamental para que o autor possa vivenciar experiências a partir do contato com o universo do personagem. Nessa direção, Bakhtin e Deleuze se aproximam. Em suas considerações sobre o cinema de Jean Rouch (e sobre o documentário de uma maneira geral), Deleuze afirma que a experimentação de si deve passar inevitavelmente pelo devir do outro. Se o personagem recorre à fabulação para reafirmar sua existência real, em vez de fictícia, esse exercício deve ser feito também pelo diretor, só que dessa vez ele a utiliza para se tornar

outro no movimento em que toma o seu personagem como peça chave da narrativa fílmica. O autor resume a relação em três procedimentos:

A personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era ‘antes’ e será ‘depois’, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro; o devir do cineasta e de sua personagem já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria da qual praticam e libertam a expressão. (DELEUZE, 1990, p. 186)

Esse posicionamento deve cooperar para que o personagem mostre seu potencial individual e passe a ser autor de si. Essa é a condição para uma relação de separação entre ambos, balizada na independência. O sentimento do personagem, nesse caso, pode ser mais significativo e importante do que o próprio, embora a separação entre um e outro nem sempre seja legível.

A questão norteadora do personagem, para Bakhtin, é identificar como ele se relaciona com o seu mundo, mas principalmente com o universo exterior, num processo que torna constante essa relação uma via de mão dupla, tornando-o um agente ativo do seu mundo, e desconstruindo a ideia de que apenas o autor é responsável pelos desígnios do personagem. Como aponta Bakhtin, o que deve ser revelado é o resultado definitivo de sua consciência e de sua autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo.

A partir do momento em que o personagem empreende esse exercício, permite ao autor debruçar-se sobre sua realidade, e, principalmente, sobre sua autoconsciência - item seminal para a representação de qualquer personagem que personifica o mundo material. Para que se exerça plenamente, a autoconsciência não pode ser vista como um veículo para a materialização da posição do autor, pois dessa forma não é possível que

os acentos da autoconsciência da personagem estejam realmente objetificados e a própria obra estabeleça a distância entre personagem e o autor. Se não estiver cortado o cordão umbilical que une personagem ao seu criador, então não estaremos diante de uma obra de arte mas de um documento pessoal. (DELEUZE, Op. Cit., p. 51)

Se a dimensão pessoal do autor prevalece, não teremos um personagem singular e diferenciado, mas sim a criação de um modelo pré-concebido que vai apenas corroborar as impressões do autor. É preciso ter em mente que o personagem está sujeito a rearranjos e a reajustes e, acima de tudo, à ambiguidade. Para mostrar sua verdadeira essência, o personagem precisa ser questionado, instigado a pensar sobre seu papel na sociedade ou ambiente em que vive. A construção de um mundo pronto e acabado pouco ajuda a revelar a verdadeira natureza constituidora do personagem.

Por consequência, o discurso desse personagem também assumirá as características citadas, deixando para segundo plano uma voz pura, unívoca e fechada. É uma voz que presa muito mais pelo caráter dialógico do que monológico. Bakhtin percebe o dialogismo como característica essencial para a constituição da linguagem, sendo a condição para toda e qualquer produção de sentido do discurso. Através das relações dialógicas estabelecidas no interior da linguagem, o discurso pode apresentar uma tendência à polifonia, conceito que desautoriza a condição monológica do discurso, destituindo a ideia de autor como sujeito ideologicamente centrado. Bakhtin traz essa discussão para o vínculo entre autor e personagem na obra de Dostoievski, ao defender que “a vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque dialógico, diante do qual ele responde por si mesmo e se revela livremente”. (DELEUZE, Op. Cit., p. 59) O dialogismo permite que o autor fale com o personagem e não sobre ele. Tal qual o personagem, o dialogismo está passível às interferências do mundo exterior e se constrói a partir do ponto de vista que não seja unicamente o do autor.

Observar a construção do personagem torna-se imprescindível para entendermos os motivos pelos quais a favela está presente na produção de documentários. A construção à qual nos referimos diz respeito à maneira como ela aparece nos documentários e que imagens se constroem a partir de sua aparição, o que nos leva a verificar se representam ou não uma determinada ideia. A relação difere da literatura, em que o personagem é criação do autor, mesmo com toda independência que possa existir. No caso do documentário, a pessoa que se tornará personagem já existe e continuará existindo após realização do filme. Cabe ao documentarista, em sua relação com a pessoa filmada, tornar possível que ela, como personagem, tenha condições de externar ou registrar sua autoconsciência.

Durante a realização de um documentário, é comum o trabalho de pesquisa no momento da pré-produção. Neste processo, faz-se um levantamento do que pode contribuir para a confecção do documentário, ou seja, as entrevistas com os futuros personagens, para que se possa saber mais sobre ele ou sua relação com o tema da pauta. Mesmo de posse

dessas informações prévias, o documentarista está totalmente sujeito às ações do acaso. Ele pode ser surpreendido com uma fala ou relato que não constava no material colhido na pré-produção. Assim, as manifestações particulares são de extrema importância para caracterizar o registro feito pelo documentário.

Diante da ineficácia da mídia em empreender discussões mais aprofundadas sobre a violência urbana, o documentário, mesmo com seu alcance ainda em expansão, tem se apresentado como um espaço privilegiado onde esse debate acontece dissociado das regras da imprensa. Uma série de fatores possibilita essa inferência. Alguns deles já foram aqui destacados, mas vale a pena ressaltar. Inicialmente, o caráter marginal do documentário, reflexo do vínculo rarefeito com o mercado, deixa o documentarista livre para novas possibilidades temáticas e estéticas. O tratamento dispensado ao tema toma como baliza o aspecto autoral do cineasta, indispensável para qualquer documentário, que empresta ao filme uma singularidade própria. Através do caráter autoral, podemos adentrar novas zonas de significado e sentido, e dessa forma ter acesso a um determinado contexto que pode se apresentar plural e ambíguo - pré-requisitos-para apreendermos a diversidade da natureza humana e social. Além disso, o tempo de preparação de um documentário (em alguns casos os personagens são acompanhados por anos) permite a elaboração de novas narrativas.

Esse aspecto faz o documentário divergir de uma reportagem, mais preocupada em relatar os acontecimentos no calor da hora, fazendo com que o documentarista estabeleça um vínculo mais estreito com os personagens, ao contrário da matéria jornalística, mais interessada na construção de um tipo ou de alguém que vai citar ou confirmar o que se espera. Essa diferença no procedimento de elaboração permite ao documentário aprofundar questões, não apenas descrevendo-as, mas apresentando razões, causas e possíveis desdobramentos que ultrapassam o campo da descrição, como também estabelece com o personagem um diálogo de mão dupla, onde o documentarista pode promover o confronto com o entrevistado, instigando-o a rever posicionamentos ou lançando desafios. Essa possibilidade do confronto faz com que o documentário não seja apenas o lugar onde o depoente “ganha o direito de voz”, mas um produto audiovisual cujo alicerce é o embate entre documentarista e personagem. Esse elemento permite ao documentário apresentar ao espectador diversas vozes para que ele possa construir seu próprio ponto de vista ou conclusão.

2.2 Close

2.2.1 Santo Forte

A gênese de *Santo forte*, lançado em 1999, está num projeto para a TVE (Televisão Educativa, do Rio de Janeiro) que consistia numa série sobre a identidade brasileira, que não chegou a ser realizada. Um dos programas seria sobre religião, tema que atraiu Coutinho e o motivou a realizar seu filme, que foi produzido pela ONG CECIP (Centro de Criação da Imagem Popular), na qual o diretor atuava. Segundo Coutinho, *Santo forte* é um documentário “sobre o cotidiano, onde o eixo é a religião. Um filme sobre uma equipe de cinema que vai à favela movida pela curiosidade”. Essa breve definição de Coutinho sobre o documentário é significativa e sintetiza tanto o que possibilita, que origina, a feitura do filme quanto o que ele é, ou seja, um filme baseado num encontro, que nasce de um interesse, de uma “curiosidade” em se relacionar com o “outro” para abordar seu cotidiano, mas, mais especificamente, as crenças místicas experienciadas pelos moradores do Vila Parque da Cidade em seu dia a dia.

Pode-se dizer que *Santo forte* só foi realizado graças ao baixo custo da gravação em vídeo, que acarretou em ganhos, não só do ponto de vista econômico, mas também no que se refere à linguagem, uma vez que os equipamentos menores e mais leves facilitaram a circulação da equipe, que pôde ser reduzida, pela locação de difícil acesso (uma favela localizada num morro carioca) e, ainda, permitiu a gravação por um tempo mais longo dos depoimentos dados pelos personagens, não rompendo por questões técnicas o fluxo da interação estabelecido na conversação entre equipe e personagens, que é justamente a base da estrutura do documentário.

De forma emblemática, do ponto de vista metodológico e estilístico, *Santo forte* inaugura a aposta radical do documentarista no potencial expressivo da palavra filmada, produzida por meio de entrevistas. Além disso, também possui o mérito de ter sido o filme da retomada do cineasta às salas de cinema após 15 anos de ausência, desde quando *Cabra marcado para morrer é lançado*; e, ainda, de ter marcado o “pontapé” inicial da extensa produção que se seguiu. Para Coutinho o significado de ter feito *Santo forte* chega a ser existencial:

Depois do “Cabra”, passaram-se vários anos, fiquei 15 anos longe do cinema, das telas, de 84 a 99; então, a ressurreição do “Cabra” foi uma, mas eu tive outra ressurreição que é importantíssima para mim, e que foi “Santo forte”. Porque na época de “Santo forte”, eu estava vivendo de vídeos educativos, às vezes fazendo uma coisa interessante, às vezes não, uma vida completamente insossa. Então falei: “não, não consigo mais viver assim”(...)“Santo forte” foi uma experiência radical no sentido de que fui fazer um filme que eu mesmo não sabia em que ia dar, e devendo confiar pela primeira vez na força da palavra; lembro que meus amigos todos achavam que o filme era insuportável, era chatíssimo, para mim ele tem um significado enorme, simbólico, é nisso que eu acreditei: que a força da palavra, quando ela é visceral e poética, resiste a tudo. E o filme acabou tendo êxito. Por isso, “Santo forte” foi uma possibilidade de ressurreição, para mim. (apud Valentinetti, 2003:43-44)

Neste trabalho procuramos o que há de social dentro da própria imagem, admitindo que ela possui uma linguagem que lhe é própria e que revela, à sua maneira, aspectos relevantes da sociedade, e por isso procuramos deixar de lado o que se pensa sobre determinado artista ou seu comportamento diante da sociedade como um todo. No entanto, ao tratar de um filme de Eduardo Coutinho, não poderemos ignorar as opiniões mais difundidas sobre seu trabalho como documentarista. Em primeiro lugar, pois dele se diz que criou um “estilo”, uma forma própria de fazer cinema que tem sido aclamada e que se tornou praticamente parte da própria leitura da obra, influenciando sobremaneira a forma como pensamos seus filmes. Em segundo lugar, pois muito do que se fala sobre seu estilo documental não corresponde exatamente ao que se vê em seus filmes, apesar de provavelmente corresponder ao que o cineasta desejaria que fosse visto.

Além de ser considerado por muitos o melhor documentarista do país, Coutinho é tido como uma pessoa humilde e desinteressada. O “estilo” do cineasta é elogiado por duas razões principais. Em primeiro lugar, pelo “estilo” em si mesmo, ou seja, pelo tipo de documentário praticado por ele, no qual o foco são entrevistas com pessoas “comuns” – normalmente pobres ou de classe média baixa, já que são estes que parecem sempre ter algo mais interessante ou emocionante para dizer, na visão de certa camada erudita representada aqui pelo próprio Coutinho e pelo espectador ideal, a quem são destinados seus filmes. Nesse sentido, o objeto do documentário de Coutinho em *Santo Forte* (1997) constitui-se como um objeto de certa forma “esperado” e recorrente entre documentários que abordam questões sociais: pessoas na sociedade que são tidas como incapazes de defenderem-se e falarem por si mesmas (WINSTON in ROSENTHAL, 1988, p.31), necessitando portanto de um interlocutor – o cineasta – para levar suas palavras e sentimentos ao conhecimento público. Um tipo de objeto que contém duas características que, segundo David MacDougall, são fundamentais na capacidade de despertar

o interesse e a empatia do espectador pelos personagens “desconhecidos” ou não-mitificados: sua vida absolutamente banal e ordinária e, ao mesmo tempo, uma sensação de que há algo de extraordinário nessa banalidade. (MACDOUGALL, 1998) Os personagens de Coutinho em *Santo Forte* são em grande medida construídos dessa maneira, e disso decorre parte da força de seu “estilo” baseado em entrevistas que exacerbam esta relação banal/extraordinário dos personagens.

Parte importante do “estilo” consiste em mostrar o quanto o entrevistado está à vontade com o entrevistador e a equipe de produção – mostrando-se amável, sentimental, aberto, vulnerável, sincero etc. – e também em mostrar o fato de que estamos vendo de fato uma produção – e por isso a ênfase na imagem da câmera, do microfone, dos fios, das pessoas que compõe a equipe e do dinheiro pago aos entrevistados. Mais do reflexividade, este procedimento exagera, segundo pensamos, o fato de Coutinho ser o grande personagem de seu filme. Não temos exatamente um filme sobre homens e mulheres do povo, mas um filme sobre um cineasta que, aparentemente com respeito e humildade, se dispõe a subir o morro e a ligar sua câmera diante de pessoas pobres e espiritualizadas. A construção do personagem Coutinho é um processo elaborado e executado com maestria, vide a quase unanimidade das opiniões sobre seus documentários. Ele é aquele que parece estabelecer relações sinceras e desinteressadas com seus entrevistados, criando uma sensação de que os respeita, de que gosta deles, os compreende, é íntimo etc. Segundo MacDougall, o cineasta é sempre parte do objeto de seu próprio filme. (MACDOUGALL, Op. Cit, p. 29) O sucesso do objeto e personagem Coutinho é nos dar a impressão de que ele não é o objeto de seu filme, e sim os entrevistados, e de que ele obscureceu seu ego para fazer emergir o ego dos destes, quando o que ocorre é quase o oposto: o cineasta se utiliza da simpatia e da disponibilidade dos entrevistados de modo que suas falas criem antes uma imagem do realizador do que do povo.

O segundo motivo pelo qual o “estilo” de Coutinho costuma ser elogiado é sua suposta capacidade de dar acesso aos sentimentos mais íntimos dos personagens, por ser capaz de escutar os outros com carinho e nesse processo tirar deles os depoimentos mais verdadeiros e emocionantes possíveis. Considera-se que as pessoas falam a Coutinho coisas que não fariam normalmente. É por isso que se diz que os entrevistados se revelam com total naturalidade. Coutinho é elogiado pelo poder que sua câmera tem de aproximar-se intimamente dos personagens, revelando assim algo da “verdade” e da “realidade” daquele povo filmado. Isso justifica a preferência pela filmagem nas casas dos entrevistados, onde naturalmente há uma maior sensação de que o cineasta está penetrando na intimidade destas pessoas.

Sabemos, no entanto, que a revelação de uma “verdade” ou “realidade” do povo não é uma questão de intenção do cineasta nem da capacidade tecnológica a que chegou o cinema, capaz de gravar o som direto numa entrevista e de nos fazer ver os menores detalhes do rosto humano – o reduto da identificação tão fundamental na experiência do espectador. A “realidade” ou a “verdade” de uma imagem é uma construção social e temporal: não importa o quanto nós sintamos a necessidade de um testemunho objetivo da realidade, nossas tecnologias de produção da imagem não providenciarão isso para nós.

Sobre estes dois aspectos, portanto, ou seja, pela qualidade do seu “estilo” e por uma suposta “verdade” que este “estilo” permite tirar dos personagens – Coutinho parece ser uma quase unanimidade.

Nada disso é, naturalmente, desprovido de sentido, como parte de uma grande alucinação coletiva, mas sim uma construção fílmica bem realizada. O cinema de Eduardo Coutinho consegue efetivamente fazer emocionar grande parte do público, principalmente aquele mais intelectualizado ou erudito, pela intimidade que parece ter com as pessoas “simples” e “pobres”. Além disso, Coutinho parece efetivamente conseguir uma aproximação de ordem emocional com seus personagens que muitos outros cineastas talvez tivessem dificuldade de obter. Alguns de seus entrevistados, por exemplo, e não poucos, revelam coisas muito íntimas, como pensamentos suicidas ou homicidas. Ao assistir pela primeira vez um de seus filmes, é admissível que o espectador sinta que efetivamente aquele cineasta conseguiu dar “voz ao povo”, que ele procura respeitar ao máximo seus personagens, que ele os deixa à vontade e é capaz de tirar depoimentos incrivelmente verdadeiros. Todas estas sensações que muitos têm ao assistir um filme de Eduardo Coutinho são absolutamente compreensíveis: seus filmes são rodados e montados para que pareçam exatamente assim, como dotados de uma “verdade” popular alcançada pela realização de entrevistas nas quais o entrevistado parece sentir-se absolutamente à vontade com o entrevistador. A sensação de “verdade” no cinema decorre de uma elaboração fílmica, de escolhas que são feitas no processo de produção – ou seja, a “verdade” não é um dado da realidade social, mas um empreendimento, que também depende da disposição do espectador. É por isso que temos “verdades” tão diversas, como as construídas pelo Cinema Direto dos irmãos Mayles – aproximando-se da ideia do cinema como “mosca na parede” – e pelo Cinema Verdade de Jean Rouch e Edgar Morin – adeptos da ideia da “mosca na sopa”. Coutinho também é um exímio construtor de “verdades”, e é assim que é tido pelo público e pela crítica em geral: sua “verdade” residiria em sua habilidade de mostrar e de dar voz ao povo, sem imposições. Procuraremos mostrar aqui

como se constrói filmicamente este mecanismo de aproximação de uma suposta “verdade” popular em *Santo Forte* e sua relação com o elemento erudito corporificado no próprio cineasta e no olhar que suas imagens nos sugerem.

Em *Santo Forte*, manifestam-se algumas características que David MacDougall descreve a respeito da imagem dos homens e mulheres que são objetos de muitos documentários, e por isso o prazer em observá-los:

“Cada palavra ou gesto das pessoas filmadas assume um peso adicional no conhecimento do que será feito delas, mas também na sua certitude quintessencial. Em cenas vistas e revistas novamente, as pessoas comportam-se de maneira misteriosa – como se elas estivessem destinadas a assim se comportar. Cada um vê em cada pessoa a perfeição de qualidades das quais ela mesma não tem consciência. Há uma sensação de imerecido privilégio por se ser testemunha de momentos de graça transitória nas vidas das pessoas”. (MACDOUGALL, Op. Cit, p. 34)

Escolhemos *Santo Forte* para essa análise não apenas pelos motivos acima explicitados, mas também porque no documentário se encontram sobretudo a construção da imagem do popular em relação a seu “construtor” erudito. O elemento popular em *Santo Forte* estará confrontado a todo momento com o elemento erudito – o próprio Coutinho e também a Igreja Católica – que estão munidos, justamente, dos instrumentais necessários à disseminação de uma cultura de massas – a equipe de filmagem, o cinema, a transmissão da missa do Papa pela TV Globo.

A primeira imagem que veremos é um plano estático de um casal. Eles olham para a câmera, como se posassem para uma fotografia. Diversos personagens serão introduzidos desta maneira, que lhes instaura ao mesmo tempo um aspecto de dignidade, objetividade e respeito. Estaríamos vendo os personagens da forma que são, como num “retrato”, como se o realizador quisesse mostrá-los da maneira mais verdadeira possível, sem intervenções. Além disso, há uma sensação de que desta maneira eles se mostram a si mesmos, de que eles se apresentam para nós, sem a mediação do cineasta. Há, portanto, nestes quadros imóveis que “apresentam” os personagens durante todo o filme, um desejo de transmitir a sensação de verdade e de deferência para com aqueles homens e mulheres do povo filmados.

O fato de este quadro ser a primeira sequência do filme pode também nos transmitir a sensação de que a palavra do povo será a primeira e a mais importante a aparecer na tela, antes mesmo da palavra do cineasta, como se este fosse um simples veículo para a transmissão da voz popular. Com efeito, Coutinho, além de nos deixar ver logo no começo de seu filme o “retrato” do povo, logo nos deixará ouvir sua voz, sem mediações: a próxima sequência será de André (o homem do casal que vemos na tela) falando. Há, naturalmente, um certo impacto nesta sequência tão “popular”: dar a voz ao povo é a primeira coisa que se faz, logo depois deste ser apresentado de uma maneira também *sui generis* (não há locução dizendo “este é André e sua esposa”). Ainda não temos os créditos iniciais, não temos o nome do filme, não temos a voz do narrador, mas já temos a imagem e a voz do povo.

Outros quadros parados, além dos retratos, aparecerão diversas vezes durante o filme. Trata-se de cenas de espaços vazios, nos quais possivelmente se deu alguma manifestação paranormal, conforme relatado pelos personagens. O quarto onde a falecida mãe de André manifestou-se em sua esposa é o primeiro. Outros virão, como a sala na qual Carla levava surra de preto velho e o quintal da casa de Thereza, que aparecerá depois dela dizer que “os espíritos estão por toda a parte, é que a gente não tem vidência para ver; agora mesmo tem uma legião aqui”. Trata-se naturalmente de um poderoso recurso estilístico usado por Coutinho para corroborar sutilmente com o que seus personagens falam.

O cômodo sem ninguém não é apenas um local da neutralidade, no qual o espectador pode ver o que quiser, e atestar por si mesmo o relato dos personagens. Não se trata em realidade de ambientes vazios, mas de ambientes povoados pelas palavras imediatamente anteriores ditas pelos personagens. Podemos dizer que aquele quarto, sala e quintal tem uma conotação dada pela sequência que lhe é imediatamente anterior. Por isso, mais do que deixar o espectador ver e sentir o que quiser diante dos ambientes vazios, acredito que eles nos fazem sentir, ao contrário, a presença dos espíritos descritos pelos personagens. O que é aparentemente “neutro”, desprovido de conteúdo, vazio, torna-se local de confirmação daquilo que os entrevistados disseram. Coutinho lança mão o tempo todo desta estratégia poderosa: parecer alguém isento e desprovido de julgamentos, comprometido com a voz do povo; mas ao mesmo tempo procurando corroborar aquilo que seus entrevistados disseram, o que faz com que nos sintamos mais próximos deles e mais emocionados com suas palavras. Da união desta suposta “verdade da imagem” com a suposta “verdade do povo”, transmitida através da corroboração de seu discurso, teremos a estratégia principal de Coutinho e aquilo que dá força a seu estilo, fazendo com que ele convença a maioria dos espectadores de que “sua câmera realiza

verdadeiros milagres de simpatia e penetração humana” e de que “os entrevistados se revelam com total naturalidade”. O povo aqui é construído para que pareça mais verdadeiro e muito mais interessante aos olhos do espectador.

André começa a falar sobre a pomba-gira que baixava no espírito de sua esposa e que dizia querer matá-lo. Diz que pede para a mulher se tratar do problema dela com os espíritos, caso contrário o casamento corre perigo. A fala de André é cheia de entonações, gesticulada, interessante. Mais à frente, em outro momento do filme, com André ainda sendo entrevistado, a câmera deixará um espaço do lado esquerdo de André, enquanto ele reproduz sua conversa com a falecida mãe, de modo que quase enxergamos o espírito sentado a seu lado. Com esse e os demais recursos, Coutinho cria um poderoso ambiente de aceitação do que o entrevistado diz, de modo a parecer que o “respeita”. Mas logo ouviremos a primeira intervenção do cineasta na entrevista, primeiramente elaborando uma pergunta para que André esclareça o modo como um espírito repleto de boas intenções tratou de sua mulher médium: Coutinho diz: “Fez a limpeza como?”. André lhe responde. Mais algumas falas do entrevistado e nova intervenção de Coutinho: “É como se você estivesse falando com três pessoas?”. Agora, mais do que perguntar, Coutinho aqui procura dar uma direção à fala do entrevistado, de modo que consiga extrair aquilo que é mais interessante para seu documentário. Na verdade, Coutinho colocou na boca do entrevistado aquilo que ele quer que ele diga: era como se houvesse três pessoas conversando com André. Parece um artifício natural, visto tratar-se de um filme baseado em entrevistas: em certos momentos o entrevistador deve “dar corda” ao entrevistado, de modo que a conversa não esmoreça. Porém, conforme o filme avança, vamos percebendo que este procedimento, tornando-se cada vez mais intenso, será importante para situar o lugar do popular em relação ao erudito, ou seja, ao próprio Coutinho. Para criar o sentimento de “verdade” e “naturalidade” do estilo Coutinho, e para transmitir a sensação de que sua câmera consegue “penetrar na alma humana”, não basta simplesmente ligar a câmera e dar voz ao povo, mas fazê-lo falar conforme se espera que ele fale. E quando pensamos nesta expectativa em relação à fala do povo pensamos, naturalmente, em um espectador que não pertence a esse mesmo povo, mas que está mais próximo do lado erudito de Coutinho. É este o espectador ideal do filme, justamente aquele que pode ver o povo como um outro e regozijar-se com sua imagem emocionante e exótica. As intervenções de Coutinho funcionam para criar uma ideia de popular a ser consumida por aquele espectador que compartilha com o diretor de uma mesma posição na sociedade. O espectador pode identificar-se com o personagem de Coutinho, e contentar-se com o que entende ser um respeito ao povo: o suposto respeito de Coutinho por aqueles

personagens é, de alguma forma, um respeito que o espectador ideal deste filme também gostaria de acreditar que tem.

Voltando a André, vimos que a fala de Coutinho não apenas dá corda para o entrevistado, mas colabora para construir uma imagem deste entrevistado como alguém pertencente ao universo popular. Terminada a fala – é essa a impressão que temos, dada a “naturalidade” dos cortes, mas naturalmente é Coutinho que interrompe a fala de André com uma montagem que nos passa uma sensação de naturalidade, como se o entrevistado tivesse dito tudo aquilo que queria antes de ser interrompido – temos a contextualização temporal e espacial do filme que veremos: uma tela preta nos anuncia que estamos no Rio de Janeiro no dia 3 de outubro de 1997. A próxima imagem introduz um dado novo neste local e nesta data: nesse dia o Papa João Paulo II estava no Brasil e rezava uma missa perante uma multidão de fiéis no Aterro do Flamengo. Está dada, portanto, uma qualificação temporal que serve de pano de fundo ao filme de Coutinho: colher depoimentos sobre a religião entre homens e mulheres do povo durante a visita do Papa ao Brasil. A imagem mostra o Papa iniciando sua missa e incitando o povo a pedir perdão pelos pecados cometidos contra a família. Naturalmente, trata-se de uma frase muito bem escolhida, dado que, de pecados contra a família, este filme estará cheio. Quando a câmera abandona o rosto do Papa para concentrar-se numa panorâmica da multidão, ouvimos a voz do povo rezando o Pai Nosso. A imagem afasta-se para nos mostrar a força popular daquela ocasião, e em seguida sobrevoa morros cariocas, ainda acompanhada pela voz da multidão.

A impressão que temos, naturalmente, é de que a missa extrapola o Aterro do Flamengo e invade os barracos cariocas, como se todo o povo participasse com certo fervor desse momento católico. E é efetivamente este o teor das próximas imagens, mostrando lares populares cariocas nos quais a família se reúne em frente à televisão para acompanhar Sua Santidade. Mas conforme os depoimentos vão se sucedendo, veremos que o fervor católico parece restrito àquele momento no qual o Papa apresenta-se diante do povo do Rio de Janeiro. O catolicismo em Santo Forte é um “outro” em relação aos entrevistados, apesar de todos se dizerem católicos. Neste sentido, o catolicismo e Eduardo Coutinho estão colocados num mesmo lugar e em oposição aos entrevistados: são um elemento estranho que eles aceitam em sua casa, com quem dialogam, mas que acreditam estar de um lado mais “erudito” em relação ao popular. O catolicismo absolutamente não lhes pertence, ao menos não no sentido ilustrado pela visita do Papa, assim como Coutinho, logicamente, não pertence ao mundo popular. Diante da Igreja e diante do cineasta, a atitude dos entrevistados é de um respeito que revela inclusive,

subalternidade. Na estratificação social, Coutinho é duplamente “superior” ao entrevistado: é superior no sentido da cultura a que pertence – e nesse aspecto seu lugar é o mesmo do Papa e da Igreja Católica – e é superior no sentido de que carrega uma câmera cinematográfica e tem um poder sobre a imagem daqueles entrevistados.

É interessante que a afirmação de que o cineasta estabelece uma relação assimétrica com as pessoas por ele filmadas soa banal e primária, como se revelasse apenas o óbvio já sabido e reconhecido por grande parte dos espectadores de documentários. No entanto, estes mesmos espectadores continuam a ver os filmes de Coutinho como “verdadeiros milagres de simpatia e penetração humana” e acreditam que diante de Coutinho “os entrevistados se revelam com total naturalidade”. A aceitação da assimetria não os impede de ter uma visão positivista do documentário em geral e laudatória de Coutinho em particular: a imagem documental continua sendo entendida como algo que pode revelar uma parte da realidade e Coutinho como alguém que consegue fazer isso em relação aos objetos populares.

A assimetria se revela claramente no momento em que Thereza, a entrevistada, é questionada sobre se é feliz. Pergunta que à primeira vista emociona por possibilitar a revelação de uma verdade popular, mas que, diante das inúmeras dificuldades narradas pela entrevistada, soa na verdade como um tanto cretina, esperando uma resposta que confirme ou o lado estranho e conformado do pobre – “é pobre, mas é feliz” – ou sua capacidade de emocionar o erudito pela tristeza manifestada. Ela esboçará um meio termo, dizendo que por um lado é feliz, mas por outro não. Coutinho insiste em tirar dela uma resposta que satisfaça a nós, espectadores, como confirmação de alguma essência popular, e pergunta-lhe o porquê, ao que se revela a submissão da entrevistada ao pedir permissão para deixar de responder: “Eu preciso responder a essa pergunta?”. Trata-se de um momento-limite da desigualdade de posição ocupada por Coutinho – erudito, classe média alta, munido de uma câmera, que pode comprar o direito de utilização da imagem da entrevistada – em relação aos entrevistados. Mas, durante todo o filme, esta relação estará presente como um pano de fundo incômodo, virgula mas evitado pelo cineasta, sugerindo que desempenha uma função próxima a um “amigo” para aqueles entrevistados. A presença de Coutinho é fundamental pra despertar certas opiniões dos entrevistados, assim como a presença do Papa é fundamental para despertar o sentimento católico que soa também, em grande medida, como temor e submissão a uma determinada autoridade.

Em relação à Igreja Católica, isso logo se revela no depoimento de Braulino, justamente um dos que parecem ser dos mais "orgulhosos" em relação a sua condição de umbandista. Coutinho lhe pergunta o porquê dele estar gravando em fita de vídeo cassete a missa do Papa, ao que ele responde, sem muito entusiasmo e desconversando: "eu sou católico". Coutinho não percebe que Braulino não quer muita conversa naquele momento e continua, dessa vez cometendo uma gafe, perguntando a Braulino quais são os espíritos que ele incorpora. Braulino então diz que não quer conversar sobre isso naquele momento e os espectadores, que provavelmente pertencem ao mesmo universo cultural de Coutinho, podem não entender de imediato, assim como ele, o porquê de Braulino ter desconversado. Perto do final do filme isso será esclarecido: Braulino não queria falar da umbanda na "frente" do Papa. Deve ter achado desrespeitoso e, mais do que isso, deve ter achado de certa forma temerário. A gafe de Coutinho mostra um pouco da profunda separação entre ele e os entrevistados já que, para o diretor, assim como para a maioria dos espectadores, a Igreja Católica talvez não seja algo a ser "temida". Já os entrevistados demonstram, na frente de Coutinho, um profundo respeito e parecem temer ao Deus católico. No entanto, o que queremos sugerir aqui, é que essas demonstrações de respeito à Igreja Católica na frente de Coutinho ocorrem com tal intensidade justamente pela presença do cineasta que, para aqueles moradores do morro, ocupa, no espectro da estratificação social, posição de "outro" exatamente como o catolicismo. Na frente de Coutinho deve-se temer a Igreja Católica pelo simples motivo de que Coutinho está lá, na casa e na sala de homens e mulheres do povo, ocupando na vida deles uma posição semelhante à que ocupa a Igreja Católica. Com um "agravante": ele tem uma câmera de cinema e o saber para utilizá-la. Nesse sentido tanto ele quanto o Papa demonstram parte de sua força a partir de sua intimidade com os meios de comunicação de massa.

Naturalmente, deve ser considerado também o fato, que já se refere ao sincretismo religioso com tema do filme, de que muitos dos personagens umbandistas ou evangélicos devem sentir sua porção católica aflorar durante a comoção causada pela missa do Papa rezada diante de dois milhões de pessoas no aterro do Flamengo e acompanhada pelo ídolo Roberto Carlos. É também por isso, e pelos depoimentos que se seguirão, que dizemos que Coutinho e o Papa estão, neste filme, do mesmo lado em relação aos entrevistados: o lado daquilo que é oficial, que deve ser temido e respeitado, do lado da erudição. Pois Coutinho causa, muitas vezes, a mesma reação do Papa, fazendo despertar os sentimentos mais católicos dos entrevistados.

Um entrevistado dirá, ante a pergunta de Coutinho sobre a religião que ele pratica: "Eu fico com o Senhor! Eu sou umbandista, mas digo que sou católico". Em seguida vemos um

homem cantando timidamente junto com Roberto Carlos e logo depois uma moça que acompanha o cantor de maneira bem mais extrovertida. O cineasta pergunta a qual religião ela pertence, ao que a moça responde, sem titubear: “católica apostólico-romana”. Ela não quer deixar dúvidas de que pertence à mesma religião de João Paulo II. Coutinho continua sua intervenção, perguntando se ela fez algum pedido. A moça lhe responde que sim, que pediu para ter um filho, e que fez o pedido durante a missa do Papa, que ela acompanha pela televisão. Interessante contato este que os católicos deste filme travam com a religião: alguns admitem que nunca vão à missa, que não praticam o catolicismo, outros que acreditam nas pombas-gira e nos pais de santo; mas, na frente do Papa, que eles vêem pela televisão, fazem questão de dizer que pertencem à sua Igreja, a ponto de incluir o “apostólico-romano” em sua fala. Mais uma vez, o papel ocupado pelo cineasta e sua equipe se assemelha ao do Papa, no sentido de que a equipe de Coutinho também pertence a este mundo da televisão e do cinema. Desta vez, porém, os entrevistados terão um contato com o universo da imagem muito mais íntimo do que têm com a visão do Papa pela televisão. O cineasta, porém, parece não perceber a importância de sua presença, tanto neste sentido, quanto no sentido de que falamos anteriormente – o cineasta como símbolo da oficialidade e da erudição. Se percebe, não colocou esta discussão no filme. Parece que vemos uma tentativa intensa de respeitar a opinião do povo, como se aqueles depoimentos tivessem algo de sagrado, como se a voz do povo nos revelasse uma sabedoria inigualável. (E não vemos indicação alguma que o cineasta e a equipe se deem conta de que os depoimentos que eles obtêm) estão determinados pela presença de Coutinho, pela posição social que este ocupa em relação aos depoentes, e pelo fato deles estarem munidos do equipamento cinematográfico. Seria fundamental e interessante discutir esse aspecto, sem o qual a possibilidade de dar “voz ao povo” fica reificada numa relação fetichista dada pelo entrevistador e sua câmera.

Autores como Jay Ruby consideram a reflexividade uma obrigação ética e estética do realizador para com seu objeto: é preciso mostrar não apenas o produto (o filme), mas também o produtor e o processo que levou à sua elaboração. No caso de *Santo Forte* seria fundamental, de acordo com aqueles autores que consideram a importância da reflexividade, apresentar justamente o processo de construção da imagem do popular sincrético e o papel do produtor na construção dessa imagem. Os planos em que vemos a equipe de Coutinho não são, naturalmente, suficientes para isso, nem o fato de vermos o pagamento aos entrevistados. É por isso que prolifera uma visão positivista a respeito dos filmes de Eduardo Coutinho: é parte da

construção do personagem que ele não discuta nos filmes a assimetria da relação que estabelece, apesar de parecer estar consciente dela nas entrevistas e palestras que profere.

O tema do sincretismo entre religiões afro-brasileiras e catolicismo aparece em profusão durante o filme, e o da missa do Papa é especial neste sentido. Existe uma preocupação, logo no início do filme, com as estratégias e os temas principais que serão abordados. Como já vimos o depoimento de André, que abre o filme, nos coloca diante de um “estilo” de entrevista que será próprio de Coutinho. A tela preta contextualiza o local e a data. A missa do Papa preenche esta data com uma conotação muito específica, e dá um “pano de fundo” para o documentário. Há uma preocupação em colocar logo em cena todos os aspectos que serão relevantes durante o filme, inclusive um que já mencionamos brevemente acima: o caráter de produção, de cinema, de intervenção da imagem a que estamos assistindo. Ou seja, Coutinho procura logo inserir imagens da câmera, de sua equipe e de toda sua parafernália para tentar deixar claro o caráter cinematográfico do que vemos ali. Essa imagem da equipe, porém, tem algo importante que não podemos deixar passar, e que já nos sugere o verdadeiro foco deste documentário: a centralidade do próprio Coutinho. Com efeito, se repararmos nas imagens da equipe subindo e descendo o morro, veremos que Coutinho é o comandante da trupe, a quem a câmera fielmente também segue e o coloca no centro da tela.

Aqui, portanto, temos duas questões: uma é a necessidade de no documentário deixar patente seu caráter de cinema— o que, como dissemos, não é suficiente para discutir a questão da reflexividade – e outra o fato do próprio realizador do filme ser o centro de seu cinema. A centralidade de Coutinho, naturalmente, não diz respeito apenas ao fato de ele estar sendo mostrado como o líder de um séquito que o acompanha, ou ao fato de ouvirmos sua voz ou vermos sua imagem de relance algumas vezes. A imagem central de Coutinho em meio à equipe é apenas um pequeno “sintoma” do fato de que é ele e seu “estilo”, na verdade, o verdadeiro objeto fílmico. É importante perceber que o cineasta é o polo imantador das entrevistas e que consegue, de maneira sutil ou não, levar a entrevista para o caminho que deseja, criando assim uma ideia de popular que tem no cineasta sua própria referência. Provavelmente é desta habilidade de colocar-se no centro de seu filme e de, ao mesmo tempo, aparentar estar dando a voz ao outro que surge o tão elogiado “estilo Coutinho”: ninguém esquece que ele, o cineasta, está lá a todo o momento, catalisando as entrevistas. E a maioria acredita que o modo como se dá essa presença é o que confere ao popular um caráter extremamente respeitoso. Com efeito, além de ouvirmos sua voz, percebemos que o entrevistado olha, durante as entrevistas, o tempo todo para Coutinho, como se esquecesse que lá existe uma câmera de cinema. O fato de os

entrevistados não olharem para a câmera nos remete ao efeito de “naturalidade” que Coutinho quer transmitir, é como se eles falassem espontaneamente para o cineasta, como se esquecessem de toda a equipe e da parafernália cinematográfica justamente devido à habilidade de Coutinho de fazê-los se sentirem à vontade. Conversam com um amigo e se mostram completamente abertos e verdadeiros. O “estilo” Coutinho, portanto, apesar de parecer brotar da habilidade do cineasta de fazer emergir os depoimentos mais impactantes e sinceros do povo, é fruto de uma construção cuidadosa, que inclui até mesmo o fato de os entrevistados olharem fixamente para ele. Desta forma, mostrar o que está por trás das câmeras apenas reforça o sentimento de naturalidade e amizade conquistado por Coutinho: tem-se a sensação de que mesmo diante de toda a equipe que estamos vendo, o entrevistado sente-se absolutamente natural e portanto “verdadeiro” enquanto conversa com o cineasta.

Jean-Claude Bernardet escreve, em *Cineastas e imagens do povo*, sobre a centralidade do cineasta em determinado tipo de entrevista:

Se, nos primórdios do cinema direto, a entrevista era uma tentativa de encontrar o outro, após a fase de criação dessa linguagem que se tornou um automatismo, ela hoje remete mais ao cineasta do que ao entrevistado. Existe um espaço da entrevista: o entrevistado fica no campo da câmera, geralmente de frente (...); seu olhar passa rente à objetiva, à direita ou à esquerda, em direção ao entrevistador, que costuma ser o próprio realizador e que faz a pergunta à qual o entrevistado responde (é o tal $\frac{3}{4}$ frente). Que este seja um sem-teto ou um sociólogo que fala do sem-teto, seja o cego ou a vidente, o dispositivo espacial é o mesmo. Tal dispositivo tem um centro imantador que é o lugar ao lado da câmera onde se encontra o diretor (...). A repetição *ad nauseam* deste dispositivo, em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas, gerou um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado. (BERNARDET, 1985, p. 286)

Talvez Bernardet não estivesse pensando exatamente em Coutinho quando escreveu estas palavras, mas elas descrevem bem a situação que é criada pela construção da entrevista enquanto imagem. Os entrevistados vêm e vão, os temas aparecem e desaparecem em suas falas, mas a todo momento o cineasta está lá, dando uma coesão a seu filme com sua simples presença, esteja ela perfeitamente aparente – como nas cenas de “bastidores” – ou apenas invocada pelo olhar que o entrevistado lhe dirige. O fato de Coutinho ser o “centro imantador” deste filme é tão nítido que não é por acaso que seu nome esteja associado a um “estilo”. E esse estilo vem sendo repetido filme após filme, dialogando com sua própria obra e reproduzindo seu próprio legado.

Naturalmente, uma tal presença do cineasta faz com que ele se torne o principal objeto de seu filme, apesar da temática popular/religiosa informar o conteúdo mais aparente. É o “estilo Coutinho” que aparece, e não exatamente os entrevistados. Como escreve Paulo Menezes: “em um filme quem dá primeiro o seu depoimento é o cineasta e não os personagens das histórias, por mais reais que elas sejam”. (MENEZES, 1994, p.123) Em *Santo Forte*, temos um filme que procura ocultar esta relação, dotando-a de uma aparência de “naturalidade” e espontaneidade. A assimetria e o lugar ocupado pelo popular e pela equipe de filmagem seria um aspecto interessante a ser explorado no próprio filme *Santo Forte*, e não algo a ser obscurecido pelos numerosos procedimentos que visam nos causar a impressão de que estamos vendo e ouvindo a voz do povo a respeito de sua religião. É justamente pelo fato de o cineasta de *Santo Forte* ser o principal personagem do filme – e não o povo, como parece – que citamos seu nome tão frequentemente nesta análise, o que, naturalmente, não fizemos nas análises anteriores.

Paulo Menezes, ao escrever sobre *Cabra marcado para morrer*, discorre sobre a centralidade do realizador em questão. Segundo o autor, é Coutinho o “herói-sujeito” do filme, e não João Pedro Teixeira ou sua viúva: “O que a história está tentando recuperar é, sem dúvida, o tempo perdido. Mas não o tempo perdido de João Pedro e Elisabeth, como pressupúnhamos desde o início, mas o do próprio Eduardo Coutinho e de seu filme inacabado de 1964, através de outros personagens e protagonistas”. (MENEZES, Op. Cit., p. 121) E Menezes continua, resumindo o processo que procura elaborar um resgate da história do cineasta e do filme inacabado no procedimento de “dar a voz ao povo”:

A técnica de deixar estes ‘sujeitos’ falarem por si sós esbarra em alguns empecilhos que neste momento devem tornar-se claros. O maior deles é que nossos personagens reais não falam o que se suporia e o que se desejaria que eles falassem (...). Então o que pode fazer o nosso diretor-narrador para tentar consertar a história que ele estava construindo para nós? Sem mediações, ele simplesmente começa a colocar a fala na boca dos personagens e, portanto, começa a falar por eles e em seu lugar. (MENEZES, Op. Cit., p. 122)

Em *Santo Forte*, a nosso ver, o que se sobressai é sobretudo uma tentativa sutil, mas eficaz de estabelecer, com as intervenções do cineasta, uma espécie de hierarquia entre as religiões, na qual as afro-brasileiras ocupam um papel mais elevado, provavelmente por seu caráter mais imediatamente popular aos olhos de parte da camada erudita a quem se dirige o filme. A Igreja Católica e a Universal do Reino de Deus também são, naturalmente, populares, no sentido de que têm uma ressonância e uma presença no povo, conforme podemos ver no

filme. Mas as religiões afro-brasileiras parecem ser, aos olhos de Coutinho, e possivelmente de grande parte de seus espectadores, mais autenticamente populares, ligadas às “raízes” do povo brasileiro afro-descendente e, aos olhos das camadas mais eruditas, muito mais interessantes. Para estas mesmas camadas a Igreja Universal do Reino de Deus comporta possivelmente alienação, já que não parece se originar das tradições “autênticas” de um povo, mas do empreendedorismo de alguns bispos que conseguiram criar uma estrutura empresarial-religiosa bastante lucrativa e com ramificações inclusive no mundo da política.

Podemos dizer que, em *Santo Forte*, o popular precisa aparecer como tal no sentido de que os espectadores possam reconhecer nele uma suposta autenticidade e originalidade, assim como algum aspecto curioso que os transforme em um tema atraente. Temos aqui, respectivamente, desempenhando estas funções, a religiosidade afro-brasileira e o sincretismo religioso.

Assim, o discurso dos médiuns, dos umbandistas e dos que convivem com as manifestações espíritas tem, no geral, uma representação positiva. O filme parece deslumbrar-se com estas manifestações e aproximar-se carinhosamente deles. As perguntas de Coutinho vão todas no sentido de fazer os personagens falarem positivamente e vivazmente sobre suas experiências religiosas. O mesmo não ocorre com as opiniões a respeito da Igreja Universal ou das Igrejas Evangélicas em geral, provavelmente consideradas menos dignas de serem vistas como autenticamente populares.

Logo no depoimento de Vera, um dos primeiros do filme, podemos notar um procedimento sutil de desvalorização destas Igrejas em relação ao espiritismo popular, apesar de aparentemente tratar-se do contrário. Vera nos conta que nasceu no espiritismo, mas foi para a Universal e depois virou evangélica. As mudanças de Igreja parecem, no caso dela, estar associadas a uma espécie de pragmatismo. Ela, na verdade, muda de religião cada vez que é abandonada por um noivo ou marido. E, no momento da entrevista, está apenas fazendo “visitas”, ou seja, frequentando diversas Igrejas para “congregar”. No momento da entrevista ela também critica as entidades do espiritismo, relatando as sessões de descarrego que viu na Universal e aceitando a versão desta Igreja a respeito dos espíritos que baixam nos terreiros de umbanda: são na verdade muito malvados, apesar de terem um discurso sobre ajudar as pessoas. Apesar de sua crítica às entidades da umbanda, que ela trata à maneira de “encostos”, o caráter pragmático e as determinações tão imediatas que a fizeram trocar mais de uma vez de Igreja nos deixam com a sensação de que a religião original – a afro-brasileira – é a que detém o maior

grau de autenticidade, em relação à qual as outras se definem. Além disso – falem mal, mas falem de mim – o fato de Vera definir a experiência na Universal a partir do que esta Igreja diz a respeito das entidades do espiritismo, apenas reforça a sensação de que essas são as entidades que devem ser consideradas como mais autênticas e mais próximas da experiência imediata do povo. A história de Vera ilustra um desvio do caminho em relação à religião original e popular. Afinal, como Vera mesma diz, ela nasceu no espiritismo (sua mãe era médium), procurando depois novas experiências religiosas em função dessa sua experiência primeira, original, “de berço”, e portanto a única das experiências que tem as “raízes” populares na história de vida da moça. Para a Universal se afirmar ela deve ocupar este lugar popular desempenhado pelas religiões afro-brasileiras, e faz isso denegrindo a imagem das entidades da umbanda. Isto faz com que a vejamos, a partir do depoimento de Vera, como uma religião popular de segunda ordem, ou ainda como uma religião antipopular, no sentido de que precisa se afirmar na negação da imagem de outra considerada como eminentemente popular. É preciso considerar também que, em relação à galeria de personagens populares pela qual passa o filme, Vera é quem está menos imbuída do aspecto de pertencimento imediato ao povo: em relação aos outros personagens, ela fala de acordo com um português mais oficial, não é negra, e é identificada como alguém que detém certas informações sobre a comunidade, dados que a colocam como uma pessoa já um tanto separada daquela massa popular, pois é detentora de uma posição de “liderança” em relação a ela.

Além da crítica direta à Igreja Universal do Reino de Deus, os personagens são estimulados a falar da umbanda, e como já vimos, parece haver sempre um certo deslumbramento com as experiências que os entrevistados relatam. Quando se trata da Universal, porém, isso não acontece. Alex, por exemplo, nos é mostrado como um adepto da umbanda. Vemos imagens, que a própria equipe de Coutinho fez, do batizado de sua filha num terreiro. Pais e Mães de santo balançam o bebê e cantam músicas típicas das religiões afro-brasileiras. Ficamos sabendo, o que pode causar certa surpresa, que a água benta foi fornecida por um padre da Igreja Católica que, segundo Alex, não se importou com o batizado umbandista, já que a menina havia sido batizada na Igreja Católica antes. Alex diz: “Eu sempre coloquei na minha cabeça que o mais importante é a Igreja Católica. Não existe religião para mim, e sim a Igreja Católica. Eu não sigo a ela, não vou aos domingos em missas, mas eu acredito muito”. O sincretismo de Alex, surpreendente para um olhar erudito e que, justamente por isso, desperta o interesse do realizador em fazer um filme sobre o assunto, torna-se ainda mais evidente e radical quando ouvimos a fala de sua mãe. Frequentadora da Igreja Universal,

nos informa que o próprio Alex, umbandista praticante e católico quando convém, frequentou a Universal do Reino de Deus com o objetivo de curar-se de alguns problemas de saúde que, segundo ela, o estavam quase matando (afirmação estranha pois ele é jovem, forte, e aparenta ser muito saudável). Coutinho quer saber de Alex se ele ficou bom depois disso, e ele confirma que sim. Segundo o rapaz, o pastor fez um gesto com a mão e ele saiu de lá bom no mesmo instante. Coutinho intervém novamente e “pergunta”: “Como é que você explica, você acha que tendo fé qualquer coisa pode acontecer?”. Um tipo de pergunta que, como já dissemos, contém em si a própria resposta, que será aquela dada efetivamente por Alex: “Eu acho que o que aconteceu lá foi uma fé muito grande”.

Por que Coutinho não pergunta ao próprio Alex sobre a ida dele à Igreja Universal do Reino de Deus? Por que coloca a mãe para falar, ela que inclusive só aparece nesse momento e que nos causa a impressão, pelo seu modo de falar tipicamente “universal do reino de deus” (é só assistir ao canal televisivo da Igreja para percebermos que a entonação é exatamente a mesma), que é uma seguidora menos sincrética da Igreja? Pensamos que Coutinho não nos mostra diretamente Alex pois isso, de alguma forma, macularia sua imagem de umbandista, e portanto seu aspecto eminentemente popular. A mãe é colocada como intermediária nessa história. E quando a imagem volta para Alex, a pergunta sobre o que aconteceu na Universal procura excluir a possibilidade de a cura ter sido efetuada pelo poder do pastor ou da Igreja em si mesma. A intenção é mostrar que a cura se deve ao próprio Alex, através de sua fé. A preocupação do entrevistador de colocá-la nestes termos, conduzindo a própria resposta do rapaz, de modo que não haja risco de ele elogiar diretamente o trabalho que é feito na Universal.

Às entidades espíritas é dado, ao contrário, um tratamento menos desconfiado em comparação ao tratamento dado à Universal. Coutinho não nos deixa duvidar do poder que os Pais e Mães-de-santo, que os Exus e as Pombas-gira, possuem. Ao contrário, juntamente com o procedimento de nos mostrar os quadros “vazios” e parados, ele intercala entre as entrevistas representações das entidades da umbanda, sobretudo pequenas estátuas. Esse procedimento materializa e dá concretude às situações paranormais relatadas, e nos transmite a sensação de que o filme não apenas as respeita, mas também acredita nos relatos. O procedimento de mostrar as estátuas também nos revela o espectador alvo deste documentário, já que para o umbandista aquela estatuária é bastante familiar e provavelmente não acrescenta novidade nenhuma. Já para o espectador, que não faz parte daquele universo, ou que pertence a um extrato mais erudito e não espírita, como Coutinho, aquelas representações podem ser esclarecedoras, pois nos mostram como deve parecer o corpo físico dos Caboclos e das Pombas-gira, e por que

transbordam de um exotismo que só aquilo que é “autenticamente” popular pode fazer despertar²¹. Podemos dizer também que *Santo Forte* estabelece uma relação com seus personagens semelhante àquela que estabelece com as estátuas: visa o que neles há de mais popular e procura colocá-los em cena com uma espécie de “objetividade” carinhosa, na medida em que nos dá a impressão de que eles estão mostrando a si mesmos, da forma que desejam, sendo o realizador do filme apenas um veículo para sua expressão. Como estamos vendo, após empreendermos uma observação mais atenta do filme, os mecanismos de construção da imagem popular podem ser revelados com menos ingenuidade. Isso não significa que Coutinho não opere com certa habilidade para nos causar a impressão de que dá voz ao povo, enquanto faz aflorar este lado curioso e sincrético do popular. Se o realizador tivesse uma mão mais pesada, seu “estilo” não teria conquistado a “unanimidade” que parece ter e o aspecto de “veracidade” que procura transmitir.

Depoimentos interessantes e reveladores dos moradores da favela – quando uma relação entre classes se expressa a partir da relação entre entrevistador e entrevistado – vem e vão, mas, ao prender-se a um “estilo” baseado exclusivamente na sua habilidade como entrevistador, Coutinho deixa de investigar ou mesmo de observar com maior profundidade muitas das sugestões levantadas pelas próprias entrevistas. O resultado é uma espécie de “naturalismo” bem construído, no qual temos a impressão de que as coisas se sucedem da maneira mais “verdadeira” possível na frente da câmera. Mas “deixar” que as pessoas falem – ou fazer tudo para que as pessoas pareçam falar com espontaneidade – é parte inalienável do estilo executado pelo diretor. Ao contrário do que muito se diz sobre seus filmes, pouco revela de uma natureza humana e popular daqueles entrevistados, pois estabelece uma relação fetichizada com a palavra que, além da estar ela mesma reificada como instrumento de investigação popular, foi instigada pelo realizador e registrada com a sua presença sem que, no entanto, nada disso tenha sido colocado em questão pelo filme.

Além disso, sabemos que “deixar as pessoas falarem” ou “deixar as imagens falarem”, ou ainda, como coloca Weber em relação à ciência, “deixar os fatos falarem”, constitui-se numa tomada de posição, e uma tomada de posição “desleal”, pois é uma atitude convencer num certo

²¹Em Babilônia 2000, uma moça que corta batatas no quintal de seu barraco para a ceia de Ano Novo nos mostra que o “povo” sabe que será objeto do interesse pelo diferente. Ao ver-se filmada, ela pede para entrar em casa e se arrumar, ao que o cinegrafista diz que não há necessidade. A moça então dirá algo que tem mais ou menos essa conotação: “Ah, entendi, você quer [filmar] miséria mesmo?!”.

sentido enquanto se oculta o lugar de onde se fala. (WEBER, 2005, p. 35) Em outras palavras, pouco ou nada do que estamos percorrendo aqui é discutido no filme, apesar de estar tudo mais ou menos claro, provavelmente até pelo realizador, que em algumas entrevistas para revistas deixa transparecer uma visão menos ingênua do modo de construção de suas imagens populares.

Há apenas uma menção, no filme, ao processo fílmico de construção das imagens e da palavra do popular, e que, segundo pensamos, tem sido supervalorizada enquanto medida de exacerbação da verdade documental e de honestidade do diretor com o direito de mostrar seus entrevistados: a explicitação de que eles recebem dinheiro para se deixarem filmar. Há também a explicitação da imagem da equipe de filmagem e de todo o seu equipamento, mas estas cenas apenas nos mostram a existência de um contingente de técnicos e realizadores e, como já comentamos, da centralidade que Coutinho ocupa entre eles. A imagem da equipe subindo o morro funciona mais como parte da narrativa documental – a contextualizar que, em determinado dia do ano de 1997, Coutinho e sua equipe subiram a favela Vila Parque na Cidade, que a moradora muito orgulhosa faz questão de situar na zona sul do Rio de Janeiro – do que como exacerbação do processo de construção fílmico. Além disso, a explicitação da equipe de filmagem não causa mais estranhamento ao espectador de documentários, e o próprio Coutinho já havia colocado sua equipe em cena em *Cabra marcado para morrer*.

Já as sequências nas quais vemos uma profissional da equipe de Coutinho pagando aos entrevistados visa, segundo pensamos, alertar para um procedimento documental que normalmente fica escondido por trás da “naturalidade” das entrevistas, ou seja, para o fato de que tudo aquilo tem menos de “natural” do que parece, já que deve ter havido ao menos uma negociação mínima a respeito dos direitos de imagem e da quantia que seria paga aos entrevistados em razão do uso destas imagens. Mas *Santo Forte* é um filme tão crente na “naturalidade”, na sinceridade e na verdade daquilo que põe em cena, que essa tentativa de radicalização do discurso documental soa tímida. Mais do que tímida, da maneira que é colocada, apenas visa reforçar todas essas sensações descritas, ao nos mostrar o pagamento como uma espécie de necessidade contratual que não abalaria a maneira aberta, sincera e natural a partir da qual os entrevistados hipoteticamente se expõem para Coutinho. O fato de a equipe pagar aos entrevistados depois da entrevista também funciona para diluir um pouco a impressão de uma relação comercial, tendo em vista que, se víssemos o dinheiro sendo pago antes, o comércio ficaria muito mais explícito. Tudo isso reforça, não apenas uma determinada ideia de popular – extremamente positiva e assentada na sinceridade, na fé, na hospitalidade – como uma visão do erudito, representado aqui pelo próprio Coutinho, que é aquele que, munido de

boas intenções, pode dar voz ao povo ao mostrar sua religiosidade e sincretismo. Mas é insignificante como medida de radicalizar e de expor os mecanismos de construção da imagem documental, pois, ao invés de propiciar alguma discussão sobre os procedimentos documentais – que repousam naturalmente no limite da ética pela exploração da imagem do entrevistado –, mostrar os entrevistados sendo pagos, acaba por reforçar a imagem do popular e o próprio “estilo” criado por Coutinho. Ou seja, acaba por recolocar a imagem de um popular verdadeiro, aberto, generoso e hospitaleiro, e também funciona de modo a nos sugerir um Coutinho íntimo e respeitoso em relação a esse popular, como se ele e sua equipe estivessem sendo efetivamente aceitos no seio da comunidade entrevistada e, por um momento, fazendo parte desse universo popular.

Além do procedimento de nos mostrar o pagamento, ao nos transmitir a sensação de que respeita o entrevistado e de que dá “voz ao povo”, Coutinho fica, de certa forma, aparentemente isento de maiores considerações éticas, afinal, aquelas imagens dos entrevistados parecem ter sido manipuladas exatamente no sentido de engrandecê-los. Ou seja, tudo se passa como se o realizador, por oferecer uma imagem popular construída para parecer “positiva” aos olhos do espectador erudito e também por mostrar o pagamento, se eximisse das questões éticas da exploração dos entrevistados.

Outros procedimentos reforçarão a ideia de intimidade entre Coutinho e as pessoas entrevistadas. Mostrar Thereza oferecendo cafezinho à equipe, entrar na sua casa na noite de Natal e filmar seus netinhos dormindo, mostrar Quinha conversando espontaneamente com alguém da equipe de Coutinho enquanto ela acredita estar em *off*, filmar a entrega das fotos realizadas pela equipe para os personagens fotografados, além da já citada cervejinha – imagem extrema da cumplicidade entre o povo e a equipe de Coutinho – são procedimentos que visam aproximar o lado erudito, representado pelo realizador, do lado popular, representado por aquela comunidade. As diferenças entre eles permanecem, pois não há no filme exatamente uma ideia de identidade entre equipe e entrevistados, como se ambos estivessem do mesmo lado da estrutura social. O que existe é uma sensação, eficientemente construída ao longo do filme, de que as fronteiras entre o cineasta e o povo tornam-se mais suaves e adocicadas graças justamente ao papel do realizador em parecer que faz aflorar o lado sincero, humano e aberto das pessoas daquela comunidade. Assim, ao fazer com que o espectador acredite que está “dando a voz ao povo” e mostrando-lhe a beleza simples da maneira popular de lidar com o mundo, Coutinho na verdade está construindo uma visão de si próprio e autoconferindo a si mesmo a imagem daquele que justamente tem a habilidade de catalizar toda a espontaneidade

popular. Por isso em *Santo Forte*, como via de regra nos demais filmes de Eduardo Coutinho, a imagem do povo é apenas secundária – ela serve de suporte, segundo pensamos, à imagem do próprio realizador e à construção de seu “estilo”.

O aspecto da aproximação e da intimidade é deveras importante para a eficácia filme, tanto que Coutinho se encaminha para seu final aumentando o tom de cumplicidade que foi formando ao longo da produção. É 24 de dezembro, véspera de Natal – uma data por si reveladora de uma intimidade adquirida – e ele entrevista Thereza agora perguntando não dos espíritos que ela recebe, mas querendo saber sobre o dia que ela passou, como um bom e velho amigo faria. E, ao final, ela insiste para que ele entre na sua casa e veja seus netos dormindo. A câmera percorre o quarto e encontra um pequeno altar no qual Thereza presta homenagens a “Vovó Cambina”, um espírito que ela incorpora. É com essa imagem que Coutinho encerra seu filme, enquanto a trilha sonora capta o som ambiente – um rádio ou cd ligado – de modo, mais uma vez, a reforçar, desta vez pelo som direto, a “naturalidade” e a “verdade” do que está sendo filmado.

Como visto, portanto, estamos diante de um filme que esforça-se por construir uma visão dos moradores das favelas e do popular a partir de suas práticas religiosas sincréticas, utilizando-se de procedimentos que procuram sugerir uma aproximação afetiva e respeitosa com o povo. O principal deles, que domina o filme, é, sem dúvida, a entrevista: planos americanos nos quais os entrevistados contam experiências religiosas para o realizador e, adicionalmente, relatam outros aspectos particulares de suas vidas. As entrevistas, no entanto, quando nos esforçamos para ver o que está por trás das aparências mais imediatas de Santo Forte, revelam que o grande personagem aqui não é o povo, mas o cineasta, que ocupa um lugar erudito em relação a este, já que é dono de um saber técnico e intelectual considerado “superior” do ponto de vista do conhecimento institucionalizado. Coutinho parece visar, com suas entrevistas, um outro conhecimento do povo, e valorizá-lo enquanto manifestação eminentemente popular: aquele que advém de suas experiências místico-religiosas afro-brasileiras e do sincretismo muito observado no Brasil. Seu filme é montado para valorizar a experiência e o conhecimento do povo, e mesmo as pessoas do povo enquanto indivíduos dotados de um aspecto emocionante que valeria a pena ser revelado. Tudo isso pressupõe um espectador erudito como o próprio realizador, ou seja, um espectador que também encontre satisfação na visão deste outro popular, sincrético e sofrido. Cabe indagar, na contramão do que costuma ser dito sobre o cinema de Coutinho, se o popular pode realmente ser dotado de voz e tratado com dignidade quando se torna um objeto de consumo – no mercado simbólico das

sensações estéticas e sociais – cujo valor é dado por sua capacidade de despertar emoção aos olhos das camadas eruditas que dirige e a quem se dirige este filme.

Há em *Santo Forte* uma pretensão de apresentar a favela como se apresenta a descoberta de uma “verdade”, como se estivéssemos penetrando, através do filme, nos recônditos cotidianos de uma parte “autêntica” da sociedade brasileira. Nesse sentido podemos dizer que o povo tal qual aparece em *Santo Forte* pode ser visto como um desdobramento das concepções CPCistas dos anos 60, desta vez porém eivada de um *mea culpa* por parte de um realizador que foi justamente adepto do cinema popular dos CPCs. Sua frase, citada por Consuelo Lins, expressa justamente isso:

“O diretor (Eduardo Coutinho) tenta compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem julgamentos ou avaliações de qualquer ordem, ironias ou ceticismos, sem achar que o que está sendo dito é delito, superstição ou loucura. ‘O que o outro diz é sagrado’. Sabe também que o seu imaginário pode ser tão frágil quanto o do outro. ‘Não houve gente que acreditou durante muito tempo que o paraíso era a Albânia e outros países? É tão mágico e crédulo quanto uma pessoa religiosa. Não vejo por que achar que é mais alienado quem acredita em outro mundo do que quem acredita em um paraíso na terra’”. (LINS, 2004, p. 107)

A frase de Coutinho a respeito da relação entre alienação e religião citada por Consuelo Lins expressa uma postura própria de quem se sente portador de um discurso privilegiado sobre o popular e se acredita apto a revelá-lo ao público através de seus procedimentos cinematográficos. A “verdade” apresentada constitui-se numa sensação provocada por este discurso e, como dissemos, diz mais respeito ao próprio cineasta e a uma determinada imagem do povo do que ao povo em si. A relação entre religião e alienação mostra o lugar do “outro” de Coutinho em relação ao povo, e apresenta uma imagem da cultura popular aproximada a uma visão tradicional. Segundo Antônio Augusto Arantes,

Pensar a ‘cultura popular’ como sinônimo de ‘tradição’ é reafirmar constantemente a ideia de que sua idade de ouro deu-se no passado. Em consequência disso, as sucessivas modificações por que necessariamente passaram esses objetos, concepções e práticas não podem ser compreendidas, senão como deturpadoras ou empobrecedoras. Aquilo que se considera como tendo tido vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade. (ARANTES, 1982, p.18)

Entre os filmes analisados, *Santo Forte* é o filme que nos mostra que a representação da favela é uma construção imagética, pois é uma construção que depende, naturalmente, das decisões tomadas pela equipe de produção e pela interpretação do espectador - que, por sua vez, depende de sua inserção social e cultural. Coutinho constrói uma imagem "tradicional" do popular: razoavelmente isolado em seu habitat (a favela), praticante de religiões "exóticas", pobre, no meio caminho entre o bizarro e o emocionante. Temos uma construção do popular em relação a *Santo Forte* muito clara com relação a escolhas na imagem do povo, que estão intimamente relacionadas a uma opção na imagem dos próprios realizadores do filme, que se colocam de maneiras muito diferentes como, em certa medida, personagens dos filmes.

2.2.2 Favela Rising

As representações estrangeiras do Brasil e dos brasileiros é bastante volumosa: ninguém desconhece que há décadas - quem sabe há séculos, se forem consideradas as imagens e os textos produzidos pelas primeiras missões artísticas e expedições coloniais - uma longa sucessão de representações do Brasil e os brasileiros geraram um vasto conjunto de estereótipos. A dimensão qualitativa das representações brasileiras é diferenciada em relação aos países periféricos: a sofisticação dessas representações do nacional pelo outro, pelo estrangeiro, tiveram e têm historicamente influência direta tanto sobre as políticas do espírito colonial quanto, posteriormente, sobre a indústria cultural moderna. Amâncio (2000) advoga, por exemplo, que as imagens do Brasil constituídas pelo olhar estrangeiro são na verdade sofisticados deslocamentos ou reencenações, no qual o país é representado ora como "paraíso perdido", ora como "alteridade idealizada", ora como "terra sem lei". Não seria difícil demonstrar que tais deslocamentos/reencenações - nem sempre bem intencionados, é claro - articulam-se em torno de um suposto hedonismo tropical, onde a festa e a sensualidade convivem com a impunidade e o exotismo, onde há o contraste entre a miséria e a beleza natural.

Seja como for, a relação nacional/estrangeiro no quadro das representações por outrem da cultura brasileira parece sempre instável. Como se sabe, pedaço do planeta ocidentalizado

apenas a partir do século XVI, o Brasil estabeleceu com ocupantes, colonizadores ou estrangeiros uma relação tensa, inconclusa, perfeitamente caracterizada na frase de Paulo Emílio Salles Gomes (1980, p. 77) segundo a qual "não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultural original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser o outro".

No entanto, mesmo considerando a atualidade da constatação de Salles Gomes ou a questão das representações estrangeiras do Brasil e dos brasileiros, ressurge agora no quadro do pós-colonialismo, na forma de uma dúvida mais unitária e mais densa, questionando diretamente e de forma articulada o conjunto de fontes geradoras desses estereótipos, não mais reduzidos à responsabilidade da alteridade absoluta, mas percebidos como estruturas complexas, sobretudo a partir da inspiração dos trabalhos de Bhabha e Spivak²². Só assim poderíamos sair do círculo vicioso armado pelo senso comum que opõe os estrangeiros, pretensamente incapazes de entender o Brasil, aos brasileiros, exportando para o resto do mundo apenas uma imagem subalterna de si mesmos. Dessa armadilha, associada a um possível deslocamento próprio do contemporâneo, escaparemos ao assumir a sofisticação das representações, ou seja, deixando de lado a redução típica da visão colonial.

No cinema, talvez um dos primeiros filmes estrangeiros a tratar da temática da favela tenha sido *Orfeu Negro* (*Orphée Noir*), filmado em 1959, no Rio de Janeiro, pelo cineasta francês Marcel Camus. O filme traz o mito de Orfeu para o morro da Babilônia, como uma espécie de Olimpo carioca: Orfeu e Eurídice, transplantados da mitologia grega para o Brasil dos anos 50, reinventados negros, favelados e destaques de escola de samba. Na perspectiva do observador nacional, o filme está revestido à primeira vista pela modalidade simpática: o plano exala uma aura de exuberância natural, a baía da Guanabara revela-se inteira na sua luminosidade, a encenação respeitosa da pobreza, com a favela e seus habitantes negros embalados serenamente pela música popular de qualidade.

Porém, não podemos deixar de perceber que *Orfeu Negro* torna o cenário apresentado excessivamente "tropical", "brasileiro", às vezes até em excesso. Estamos aqui no auge da tensão entre o olhar local e o olhar estrangeiro, eis o princípio da negociação: aquilo que é

²² Conferir sobretudo Bhabha: *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990; *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1993; *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*. Londres: Routledge, 1999; e Spivak: *Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. New York: Harvard University Press, 1999; *Death of a Discipline* (Wellek Library Lectures S.). New York: Columbia University Press, 2003.

percebido como falso, inautêntico ou excessivamente formalizado nos planos de *Orfeu Negro*. Se o que estereotipa o Brasil, num caso, revela as entranhas dos brasileiros, no outro, onde exatamente localizar aquilo que Glauber Rocha (1980, pp. 28-29) classificava como "exotismos formais que vulgarizam problemas sociais"? É evidente que, no contexto anticolonial, trata-se de detectar em cada representação o instante preciso em que os estrangeiros tentam, no "mundo subdesenvolvido", saciar "sua nostalgia de primitivismo". A comparação das imagens do povo brasileiro dançando no carnaval em *Orfeu Negro* parece indicar que o contexto pós-colonial tornou essa busca ainda mais incerta. Diante dessas imagens (e dos resultados díspares que elas provocam na recepção do estrangeiro e do brasileiro) não há mais certezas nacionalistas e coloniais. As aparentes dicotomias entre o que é visto, internamente, no Brasil, como representação realista (ou minimamente aceitável como tal na visão local), e o que é proposto pelo olhar estrangeiro vai se diluindo numa cadeia cada vez mais complexa de negociações. Nesse negócio, a moeda corrente e circulante entre ambas as partes da negociação é a ambivalência, a instabilidade que se estabelece nas tradicionais oposições entre centro e periferia, entre brasileiros e estrangeiros - categorias obviamente construídas e reconstruídas. Por isso é possível advogar a fragmentação do nacionalismo em diversas tendências, muitas delas incompatíveis, mesmo que as fronteiras deixem de ser limites estreitos para tornarem-se zonas largas e francas de negociação identitária. E parecem situarem-se e sucederem-se na teia híbrida que determina essa negociação os incertos exemplos de representação estrangeira do Brasil.

Sobre *Orfeu Negro*, Glauber Rocha publicou o artigo "Orfeu metafísica de favela". O descrédito de Glauber para com Camus não é por acaso. Não se trata tão somente da teimosia de um jovem em formação nos anos 1950-60 em relação a um estrangeiro europeu, representante de um cinema de formas mais homogêneas e que estivera por estes lados para construir uma narrativa toda ela filmada nas praças cariocas. Convém, em relação a este caso, notar o que está contemplado em sua estratégia de defesa de um novo caminho para o nosso cinema. Glauber engrossou o coro dos críticos que, em *Orfeu Negro*, notavam apenas a exploração da miséria por uma solução em nome do exotismo. É o negro, a favela no morro, o samba que ofereciam a nova roupagem ao universo mítico de Orfeu. Ora em crítica mais velada, ora em crítica não tão velada assim, Glauber se volta contra a arte sedimentada pelo abuso do lirismo: a gramática cinematográfica de Orfeu, pouco ou nada diz de substancial para o cinema no mundo das artes. Apenas reproduz, sem implicações, a marca homogênea de uma forma global do narrativo-dramático, de base americana dos grandes estúdios. A favela, retida dentro

de um mundo enquadrado pelos planos americanos dos personagens, revela que o seu autor nada mais é que o retrato da crença de um mundo sem conflitos, envolvido com os mascaramentos dos embates ideológicos. Sua análise parece bastante esclarecedora de seu ponto de vista:

Que era que Camus pensava que favela carioca fosse? Uma obra de arte vale pelo que vale, pela sua expressão e não pela sua intenção. O filme vale pela sua feitura, pela sua linguagem fílmica, pelo seu mundo que o fílmico cria ou recria. Seja qual for o mundo: de esquerda ou de direita. Mas olhemos de outro lado: se o artista já vem previamente munido de uma intenção, se ele quer dizer alguma coisa – e principalmente em cinema que é ‘culturalmente’ um instrumento social –, de ação social – como bem justifica Albert Camus (digo o outro Camus), no prefácio de ‘I Want to Live’ – ele tem que ser positivo, melhor, progressista, voz de denúncia. Não há tempo, em lugar nenhum, para lirismo. Se o homem-artista é francês e lá existe o puro Desespero, então fique por lá. A favela é a favela. É uma chaga social, uma chaga mesmo. Não nos interessa falar em defesa da favela porque agora mesmo ela vai ser pintada pelo Turismo para ser mais linda. Lá na favela há um drama. Não é de metafísica: é de fome. Não se tem o direito, diante de uma pessoa que passa fome, de se fazer a mínima literatura com a fome. (ROCHA, 24 out. 1959:1)

Descritas como incivilizadas, insalubres e viciosas, as favelas eram alvo constante de ataques por parte das autoridades governamentais e da *intelligentsia* brasileira durante o século XX. Enquanto boa parte da elite carioca recusava-se a manter contato físico e moral com as favelas, muitos visitantes estrangeiros eram seduzidos por elas. Em meados dos anos 1930, o embaixador norte-americano Hugh Gibson registrou em detalhes sua visita a um dos morros da cidade, onde teve “a excitante oportunidade” de participar em um “ritual vodu” e de beber cachaça. Gibson foi parte do que o cronista Luiz Edmundo chamou de “corajosos ingleses” – visitantes que vinham ao Rio “com roupa xadrez, boné de pala e binóculo a tiracolo, indiferentes aos perigos da febre amarela” (citado em Freire Filho, 2004: 62-3). Marinetti, Le Corbusier, Blaise Cendrars, Albert Camus, Orson Wells: visitantes estrangeiros à procura da excitação do “mundo exótico” da favela carioca não são, exatamente, uma novidade (Jaguaribe and Hetherington, 2006: 156). Mas foi apenas na década de 1990 que essa prática tornou-se massiva, tornando a favela como destino turístico. Ao longo da última década, a favela saiu das margens da cultura turística para tornar-se uma atração altamente lucrativa e disputada. Esse fenômeno, deve ser entendido como parte, por um lado, da popularidade internacional alcançada pelos *reality tours* e, por outro, da recente circulação global do “mundo exótico da favela” através de variados produtos.

O fato das favelas não apenas terem sido reconhecidas como destinos turísticos pela RioTur, mas como também como o próprio poder público passou a promover esse tipo de turismo, não significa, por certo, que o estigma em relação às favelas e aos favelados tenha se esvaído – ao contrário –, mas que certamente está em jogo uma outra política de visibilidade, que permite a elaboração e venda da favela carioca como destino turístico. Para Beatriz Jaguaribe (Op.Cit) é a força da vivência do cotidiano acoplado ao desejo de entrever *the real thing* que está sendo posto à venda nas várias *favelas tours* que agora proliferam no Rio de Janeiro. Incrustadas nos morros cariocas e espraiando-se pelas periferias, as favelas cariocas sempre tiveram marcada presença na fisionomia da cidade. Entretanto, somente nos anos 1990, a favela da Rocinha, tida como a maior da América do Sul, passou a sediar vários tours turísticos²³. Como a crescente visibilidade do Rio de Janeiro mediante os eventos globais como a Copa do Mundo de Futebol, a realizada no Brasil em 2014 e com o advento das Olimpíadas no Rio de Janeiro em 2016, as autoridades municipais e federais, bem como empresários do setor privado passaram a investir fortemente no repertório cultural e simbólico da cidade. Enquanto presença avassaladora na cidade, as favelas não poderiam ser obliteradas destes planos de remodelação. Os planos incluem desde a erradicação do narcotráfico pelas forças policiais conhecidas como Unidades de Polícia Pacificadora (UPPS), até esforços de urbanização já implementados anteriormente pelos projetos de urbanização do favela-bairro e, finalmente, as estratégias de inclusão da favela também incidem no âmbito do turismo com a proliferação de tours.

Para a autora, a leitura da *favela tour* está acoplada a três premissas interligadas. A primeira postula que os imaginários sobre a favela refletem as agendas contraditórias da modernidade e da modernização no Rio de Janeiro. As representações jornalísticas e artísticas da favela, esboçadas no início do século XX, e a retratação das mesmas por viajantes estrangeiros e artistas modernistas nos anos 1920-50 refletem as transições entre um diagnóstico da favela como elemento atávico, que deveria ser eliminado pela modernização progressiva, e a visão da favela como fonte de invenção estética e local de pujante cultura popular. No momento contemporâneo, o caudal de filmes, reportagens, fotografias públicas e narrativas revelam que a favela tornou-se um terreno de disputa numa batalha de representações. Por um lado, temos a favela entrevista como local de violência, narcotráfico, escassez e pobreza e, por

²³ Desde 1993, a favela da Rocinha é considerada um bairro pelas autoridades municipais. Entretanto, a presença do tráfico de drogas e a falta de legalização de inúmeras moradias caracterizam esta vizinhança como uma favela.

outro, há a celebração da favela como a “comunidade imaginada”, o local da invenção popular e de agenciamento político.

O aspecto a ser destacado aqui em termos da discussão sobre as estéticas do realismo é que a favela já não está sendo representada apenas por artistas e jornalistas da classe média, mas ela também é o foco central de uma nova leva de autores, cineastas e fotógrafos extraídos das próprias comunidades. Por meio de oficinas comandadas por ONGs e, através de parcerias entre as comunidades, governo e empresas, as novas versões da favela assinalam a democratização da autoria. Essas produções fazem uso das estéticas do realismo não somente por uma questão de opção estética, mas também porque as estéticas realistas tendem a tecer a equiparação entre representação e realidade e ganham legitimidade por meio de sua naturalização.

A segunda premissa a ser destacada e que já foi anteriormente mencionada é que a *favela tour* vende a experiência do *the real thing*. Essa experiência é alimentada não somente pelo passeio em si, mas também pelos repertórios midiáticos previamente sedimentados. Apesar de nenhum dos tours da favela incluir a favela de Cidade de Deus na sua programação, uma porcentagem considerável de turistas entrevistados pela pesquisadora Bianca Freire Medeiros (2009) revelou que se animaram a fazer o tour por conta do filme. Além do citado Cidade de Deus, há uma ampla gama de filmes que têm a favela como foco temático, basta citar *Tropa de Elite*, *Favela Rising*, *Notícias de uma guerra particular*, *Falcão*, *meninos do tráfico*, entre outros. As produções artísticas e midiáticas assim como os próprios *tours* são consumidos como espetáculos da realidade.

Finalmente, a última premissa sobre a proliferação dos tours diz respeito à hiper visibilidade das favelas. Diante desta presença inexorável das favelas, principalmente levando-se em conta a topografia da cidade do Rio de Janeiro e as favelas imbricadas nos bairros de classe média alta da Zona Sul da cidade, há um consenso entre autoridades municipais, federais e setores empresariais que é urgente domesticar a favela tornando-a um *trademark* da própria cidade do Rio de Janeiro. Somente com o *remake* da favela o Rio de Janeiro terá condições de competir enquanto cidade simbólica no circuito do turismo global. Recentemente, não somente a Rocinha, mas a favela Dona Marta, o morro da Providência e as favelas Chapéu Mangueira e Babilônia possuem tours ou passeio turísticos. Apesar das variações entre os tours que vão desde passeios com guias que oferecem informações politicamente corretas, até tours mais

sensacionalistas que vendem uma imagem de safári urbano, todos os tours enfatizam que estão oferecendo aos turistas uma visão do “real Rio”, além do cartão postal consagrado. Nota-se que as favelas que entram no circuito turístico são as favelas localizadas na Zona Sul da cidade e a maioria delas oferece não somente uma visita à comunidade de gente trabalhadora e simpática, não somente a experiência da cultura popular, mas também vistas arrebatadoras das praias e morros da cidade.

Os *favela tours*, portanto, a despeito da variação entre eles se encaixam no turismo do *reality tours* que são vendidos em agências globais. Estes tours buscam enfatizar que o local onde o turista se adentra é verdadeiro e real, mas que esta “verdadeira realidade” é diferente justamente porque ela não se conforma com o padrão vivencial cotidiano do turista que a visita. Trata-se, portanto, de sublinhar a entrada em “outro mundo” que tanto pode ser vendido como comunidade autêntica, como território de aventuras perigosas, ou como zona de pobreza a ser redimida. Os *tours* que colocam os turistas em *jeeps* ou que vestem seus guias como figurantes do filme Indiana Jones apelam, evidentemente, para a adrenalina da aventura e oferecem a possibilidade do “risco sem risco” que caracteriza os tours turísticos em locais repletos do simbolismo do perigo. Num mundo empacotado pelo clichê turístico, em cidades cheias de parques temáticos e centros urbanos reinventados como museus urbanos ao céu aberto, o apelo do *reality tours* e da *favela tours*, entre eles, é o contato direto com uma realidade não programada. Evidentemente, a realidade não programada do tour é altamente controlada, assim como são as expectativas dos turistas que foram previamente sedimentadas por repertórios midiáticos. Entretanto, as periferias pobres da cidade, os bairros esquecidos da Zona Norte e a própria vivência precária de uma pequena classe média praticamente não são enfocados porque carecem do apelo midiático.

Um documentário recente que aborda a questão do turismo nas favelas é *Em Busca de um Lugar Comum* (2012) de Felipe Schutz Mussel. O documentário embarca nesses diversos *city tours* pela Rocinha, promovidos por agências de turismo quase exclusivamente para estrangeiros. Em parceria com a pesquisadora Bianca Freire Medeiros, determinante para a concepção do filme, o documentário investiga as estratégias, os roteiros e os discursos criados pelos guias para materializar certos símbolos associados as favelas. Nesse sentido, o tempo e o espaço dos próprios passeios é muito rico, sendo o ponto de contato entre turistas e moradores, um encontro mediado (e vendido) pelos guias. A profusão de imagens produzidas nos passeios,

como fotos e vídeos feitos pelos turistas, também passou a integrar a montagem do documentário. É um filme sobre o ato turístico em si, como ele é inseparável da produção de imagens.

O turismo nas favelas é apenas um dos exemplos do crescente interesse estrangeiro por essa questão. Em Paris, Londres e Glasgow, *Favela Chic*, um club decorado em estilo eclético, serve comida brasileira enquanto toca música latina. *Favelité*, uma instalação montada na estação de trem de Luxembourg, trouxe as favelas cariocas para os parisienses através de uma colagem de fotos do Morro da Providência no ano do Brasil na França. Em Tóquio, o Restaurante Favela serve feijoada e caipirinha em um salão requintado, com direito a DJ e a uma *movie lounge*. “Favela” tornou-se um prefixo tropical capaz de incrementar e tornar “exóticos” lugares e produtos os mais variados. Esse ponto é corroborado por Leu (2004) que descreve e analisa o processo midiático responsável por elevar o Brasil, e a favela em particular, à “sensação do momento” na Inglaterra. A imagem da “cultura da favela”, popularizada entre os ingleses através de *Cidade de Deus*, é utilizada nas campanhas publicitárias de marcas e produtos os mais variados, incluindo-se a japonesa Nissan e a norueguesa Ikea. Por sua vez, os produtos brasileiros, quando comercializados internacionalmente, também aderem ao prefixo favela: a onda atual de ‘favela chic’ tornou até a mais humilde mercadoria brasileira, a sandália de borracha, em um objeto de fetiche. De fato, as Sandálias Havaianas, hit do verão europeu, são comercializadas como os calçados dos meninos de rua e das favelas do Brasil. “As fantasias de diferença social e cultural associadas ao Brasil dos consumidores britânicos”, observa Leu, “estão ultrapassando os tradicionais cenários baseados na liberdade sexual dos Edens tropicais, para englobar cenários urbanos sujos e imagens cheias de novas formas de conhecimento estético e cultural” (LEU, 2004: 17).

A favela carrega um pesado fardo de representação. Atalho metonímico para tudo que é tropical, rústico e reciclável, a favela tornou-se um signo a que estão associados significados ambivalentes. É vista, a um só tempo, como território violento às margens da racionalidade e local de solidariedades e autenticidades preservadas. É a partir destes atributos simbólicos, que a constroem como um território da imaginação em que podem ser investidos diferentes ansiedades e desejos, que a favela é elaborada, vendida e consumida como destino turístico.

O sucesso do filme *Cidade de Deus* (Brasil, 2002) também é largamente responsável pelo crescente interesse em torno da favela como atração turística. Aclamado pela crítica internacional, o filme foi promovido mundo afora como um testemunho sobre a vida nos “guetos” cariocas. O fato de se basear no romance homônimo de Paulo Lins (1997), ex-morador da Cidade de Deus, investiu o filme de uma credibilidade quase documental, reforçada ainda pela presença no elenco de vários atores oriundos das favelas cariocas²⁴. Rodado em película granular, com altos contrastes pigmentares, com uma trilha sonora em que se mesclam sucessos do samba, do funk e do rock, o filme logrou produzir, de certa forma em contradição com suas prerrogativas realistas, uma imagem “sexy” e “cool” de uma favela violenta, um território às margens do pacto civilizatório.

Cidade de Deus, contudo, não é o único responsável pela circulação dessa imagem estilizada da favela carioca. O premiado documentário *Favela Rising* (USA, 2005), dirigido por Jeff Zimbalist e Matt Mochary, costura a história do Grupo Cultural Afro Reggae à vida de Anderson Sá, nascido e criado em Vigário Geral. Segundo os diretores, o documentário teve por intenção resgatar a história da favela “como espaço de resistência e criatividade, beleza e produção simbólica, confrontando os estereótipos que a associam à violência e à miséria”. O longa-metragem retoma as opções estéticas do filme de Meirelles e funciona, em larga medida, como um *follow-up* deste: a narrativa começa em fins dos anos 1980, anunciados em *Cidade de Deus* como “o início de um novo tempo” na história das organizações criminosas nas favelas, e incorpora ao elenco atores como Firmino da Hora e Jonathan Haagensen, notórios por suas participações no filme brasileiro. Em várias tomadas, uma favela não identificada da zona sul carioca, com vista para o mar, substitui Vigário Geral e provê à audiência internacional a desejada imagem da favela turística. O documentário foi escolhido para integrar o *corpus* de análise da dissertação não somente devido a esses fatores, mas também por ser um documentário dirigido por dois norte-americanos, criando assim uma representação distinta da analisada até o momento.

O documentário narra a história do grupo AfroReggae, no contexto de violência e do narcotráfico nas favelas cariocas, mas também romantizando a capacidade da cultura e da arte de reduzir essa mesma violência. Junto com o rapper MV Bill, seu produtor Celso Athayde e

²⁴ Vale lembrar que o DVD lançado nos EUA traz como bônus o documentário *Notícias de uma Guerra Particular* (Brasil, 1999), analisado anteriormente.

Luiz Eduardo Soares, atual secretário da Valorização da Vida e Prevenção da Violência de Nova Iguaçu (RJ), subsecretário de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro de 1999 a 2000 e brevemente secretário Nacional de Segurança Pública, o AfroReggae virou referência internacional com relação à segurança de jovens e crianças em situações de risco. Este vem sendo noticiado no exterior como um dos mais importantes investimentos do Ministério de Cultura, chamando bastante atenção pelo sucesso na promoção de diferentes oficinas de arte, como forma de transformar a vida de crianças e adolescentes que vivem na favela, que são comumente cooptados pelo tráfico de drogas.

No início de sua história, o AfroReggae atuava somente no Vigário Geral; hoje, dois subgrupos trabalham na favela do Cantagalo, também no Rio de Janeiro, e outros projetos são desenvolvidos fora do Rio, em companhia com diferentes organizações e instituições – incluindo a polícia, que, sendo a instituição estatal mais expressiva dentro das favelas (alegando tentar conter a violência do tráfico), construiu uma relação tensa com os seus moradores. Depois de uma visita à Inglaterra em 2006, o AfroReggae criou uma parceria com o projeto chamado *Favelas to the World*, que também se dedica a usar a arte como meio para transformação social.

De acordo com o site oficial do AfroReggae, o grupo – criado em 1993 com o jornal próprio, o Jornal AfroReggae Notícias – tinha como objetivo criar meios para difundir informações que valorizassem e divulgassem a cultura afro-brasileira, especialmente para a juventude da periferia que já tinha relação com a música e com ritmos como o reggae, soul, hip hop, etc. Com o fortalecimento da organização, o grupo se tornou capaz de continuar com o projeto, buscando seu objetivo central, que de acordo com o site do grupo, é:

Promover a justiça e a inclusão, através da arte, da cultura afro-brasileira e da educação, construindo pontes que unam as diferenças e sejam alicerces para a sustentabilidade e para a cidadania. O Grupo Cultural AfroReggae é uma organização que luta pela transformação social e, através da cultura e da arte, desperta potencialidades artísticas que elevam a autoestima de jovens das camadas populares. Tem como objetivo criar empreendedores, mediadores de conflito e protagonistas sociais; afastar jovens da influência do tráfico e gerar renda e autoestima. (www.afroreggae.org/visao-manifesto/)

Essa declaração da missão e objetivos do grupo é uma ótima introdução para o documentário *Favela Rising*, pois esse pretende registrar as várias facetas do AfroReggae através da história do empoderamento da comunidade através do trabalho com a arte. A

estrutura do filme acompanha uma linha cronológica que aborda a história do AfroReggae como um grupo cultural e também como uma banda de música (também nomeada de AfroReggae). A história do grupo e sua música, objetivos, e conquistas são apresentadas com relação à história do Vigário Geral (e com as favelas no geral) como comunidades marginalizadas, que vem sofrendo com a violência relacionada ao tráfico de drogas há tempos.

O documentário apresenta algumas sequências mais expositivas, que introduzem o contexto político e histórico do Vigário Geral, justapondo informações dadas por participantes do grupo e imagens que se relacionam com a informação. É principalmente através do relato de Anderson Sá, um dos líderes do AfroReggae, e dos temas que emergem de sua entrevista, que o documentário se desenvolve. A metáfora principal no documentário é a que “the rising” da favela é uma reação à marginalização histórica a que é submetida, reforçada pela história pessoal de Anderson: sua recuperação de um acidente que poderia tê-lo deixado paraplégico vira o clímax do documentário; em uma das sequências finais, a força do personagem e dos habitantes do Vigário Geral é reforçada pela cena de Anderson caminhando para fora do hospital, triunfante. Isso não quer dizer, no entanto, que *Favela Rising* deixa como pano de fundo a história da comunidade, aliás, é bem o oposto, essa história se torna inseparável das vidas daqueles que se relacionam com ela.

Além de Anderson Sá, os principais membros do AfroReggae que aparecem durante o filme são José Júnior, fundador e coordenador executivo na época, Altair, percussionista do grupo musical, JB, um dos líderes do grupo e ex-traficante. Além dos membros do AfroReggae, também participam do documentário alguns parentes de Anderson, tais quais sua esposa, Michelle Moraes, sua mãe e sua avó. Ainda o escritor Zuenir Ventura, o jornalista André Luis Azevedo, e crianças e jovens do Vigário Geral. Algumas das entrevistas com os membros do AfroReggae são visualmente arranjadas com o uso de *close-up*, e uma iluminação que cria um contraste forte de luz e sombra. Essas técnicas chamam a atenção do espectador para as expressões faciais dos entrevistados, adicionando um tom dramático nas entrevistas. Além dos *close-up* e da iluminação, outro elemento ajuda a engajar emocionalmente o espectador, tal como a câmera em *slow motion*, o uso da câmera na mão, e a manipulação na pós-produção das cores das imagens.

A possibilidade de resistência à exclusão socioeconômica e de transformação social, a que o trabalho do AfroReggae se compromete, é analisada por diferentes pontos de vista no documentário. A ideia que a organização entre pessoas pode fazer a diferença no mundo é a inspiração na mídia ativista, e *Favela Rising* parece comprometida com essa inspiração, não só ao retratar o AfroReggae mas também no seu projeto de produção e distribuição. Nas palavras de Jezz Zimbalist, na “Director’s Statement” disponível no site oficial do documentário:

FAVELA RISING celebrates the strength of the human spirit to assert itself in the face of human rights violations, social injustice, and unexpected adversity. Chronicling the rise to greatness of the AfroReggae movement, the film shows how the music and culture of Brazil's underclass transform into a catalyst for grassroots social- change. But most of all, FAVELA RISING is the story of a community that works. The success of the film should be judged on how well it serves to activate its viewers; how well it inspires action. (<http://www.favelarising.com/directors-statement.html>)

O argumento de Zimbalist afirma o seu comprometimento com um projeto de transformação social. Para isso, o documentário precisa exceder seu papel exclusivo de entretenimento ou de fornecer informações. E deve compelir seus espectadores para a ação no mundo real, com o objetivo de produzir mudanças. Ao invés de fazer um retrato distanciado do AfroReggae e do Vigário Geral, o documentário tem em vista fazer uma representação vibrante, com significado tanto em termos de compromisso político como de transformação política.

A intenção de engajar os espectadores na ação política que Zimbalist articula em seu “Director’s Statement” também é explícita em suas motivações para fazer *Favela Rising*. No início ele afirma que vinha procurando por uma comunidade que tivesse superado alguma adversidade. De acordo com Zimbalist, a importância de achar tal comunidade se baseava na possibilidade de oferecer uma imagem alternativa daqueles massivamente representados pela grande mídia. O autor afirma:

When I find myself surrounded by stories of the world falling apart, naturally I imagine the world as a place falling apart. The more access I have to stories of communities that work, the more I imagine a world in which people are also realizing change and breaking the odds stacked against them. (<http://www.favelarising.com/directors-statement.html>)

A exibição de *Favela Rising* em bairros pobres nos Estados Unidos atesta a preocupação ativista dos produtores, e o seu objetivo em engajar os espectadores em suas próprias

comunidades, através da circulação de uma história bem sucedida. O *U.S. Favela Tour*, como o programa de exibição foi chamado, indica um processo de identificação em potencial entre Brasil e as comunidades marginalizadas norteamericanas, e talvez a formulação de novas alianças sociais que não estão conformadas com a situação atual de miséria e pobreza. Assim, *Favela Rising* é emblemático por essa interculturalidade e pelas novas percepções produzidas com relação a ideia de identidade, indo além da nação para localizar grupos sociais específicos que estão deslocados de seu centro.

Tal processo de identificação além das margens da nação é também exemplificado por outro elemento no projeto de *Favela Rising*, o *Favela Rising Educational Curriculum*, que utiliza o documentário como meio para discutir problemas relacionados à violência e pobreza nos Estados Unidos. O projeto ainda pode estar amarrado a uma troca binacional— o trabalho do grupo AfroReggae no Brasil servindo de inspiração para resolver problemas nos Estados Unidos – mas a mensagem política que ela traz não pode ser definida como um projeto nacional. Isso não quer dizer que o AfroReggae e o *Favela Rising* não consideram o papel do estado em sua produção, que o contexto histórico e social do Brasil é deixado de lado no documentário e que os grupos marginalizados nos Estados Unidos podem se identificar completamente com os do Brasil. Mas quer dizer que o AfroReggae e o *Favela Rising* focam na possibilidade de outros tipos de articulações das diferenças e nas construções de novas identidades que definem a noção de identidades nacionais homogêneas.

Para Fernão Pessoa Ramos (2008), *Favela Rising* simplifica o complexo contexto brasileiro de violência em uma história sobre esperança, uma simplificação que posiciona o olhar do documentário dentro do pragmatismo norte- americano. Em seu livro *Afinal, O Que É Mesmo Cinema Documentário?*, em um capítulo dedicado à representação da violência nos documentários contemporâneos brasileiros, Ramos analisa *Favela Rising* além de outras produções, tais como *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Falcão, Meninos do Tráfico* (MV Bill and Celso Athayde, 2006), e *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2003). Ramos diferencia *Favela Rising* de outros documentários que compartilham o mesmo tema principalmente por causa de seu tom otimista. De acordo com Ramos, esse tom inspirador do documentário é estreitamente relacionado com a tradição progressista norte-americana: *Favela Rising* se distancia da visão já tradicional da produção nacional, adicionando à representação exasperada de horror um toque de pragmatismo anglo-saxão. Apesar de Ramos não definir a produção como “progressista”,

podemos relacionar o que ele chama de “o herói americano”, personificado em Anderson Sá, com o que chamamos de o americano *self made man*, aquele que triunfa (transcende) as suas restrições sociais e físicas. Nesse triunfo de Anderson Sá, Ramos observa a valorização do trabalho e da perseverança individual das culturas anglosaxônicas.

Ao invés de existir através da exclusão, *Favela Rising* reorganiza o olhar da/para a favela e de seus moradores: de um olhar dominante, que submetia a favela a uma relação marginal, ocupando o lugar excluído no binário morro/asfalto, ao olhar da favela como uma diferença afirmativa. O título é altamente sugestivo com relação a essas possibilidades de formação de outro tipo de olhar. A relevância da ascensão, que nesse documentário é diretamente relacionada à possibilidade de transformação política, pode também ser identificada já na primeira cena do filme. O documentário já começa tenso: Anderson de Sá, morador da favela Vigário Geral e vocalista do grupo AfroReggae, conta sobre a primeira vez em que testemunhou uma cena de violência na favela, ainda quando criança. Comentando sobre a violência imposta aos moradores das favelas, Sá afirma que “as favelas passaram um pouco por isso: não podiam se mexer – ficavam ali paradas, paraplégicas. Só a medula óssea – ficava sempre ali”. Esse enunciado, que estabelece uma analogia direta entre as favelas e a paralisia física, será repetido na cena final do filme. A analogia é constituída, portanto, como viga-mestra da arquitetura estrutural de *Favela Rising*.

De início, o documentário caracteriza Vigário Geral como uma favela dilacerada pela guerra entre as facções do tráfico de drogas. A favela se assemelhava a uma prisão, já que sua capacidade de mobilização havia sido paralisada, subjugada sob o olhar colonizador e controlador: do governo, da polícia, dos chefes do narcotráfico. Era inerte também sob o olhar estigmatizante da sociedade do lado de fora da favela, cuja representação determinista era introjetada pelos próprios moradores de Vigário Geral: um lugar destinado, condenado, fadado à violência. Esse contexto teleológico instiga no espectador de *Favela Rising* o desejo de saber como a favela começou a se libertar dessa prisão de abandono, estagnação, ou paralisia estigmatizante.

Em seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Santiago (1979) defende que não há como “fechar as portas” ingenuamente à opressão, nem há como articular uma representação pura, inocente, imune. É necessário transfigurar o discurso por dentro mesmo de

seus elementos aparentemente fixos e imutáveis: apropriar um primeiro texto e reescrevê-lo para engendrar um segundo texto, de resistência. De início, a narrativa do filme segue essa estratégia do entre-lugar. *Favela Rising* estabelece como primeiro texto, dominante, a paralisia estigmatizante da favela, cuja identidade negra é estigmatizada pelos mitos de imutabilidade, imobilidade no próprio tempo, atraso na contramão do progresso. Em seguida, o protagonista Anderson de Sá se apropria, incorpora esse primeiro texto da paralisia estigmatizante para reescrevê-lo no entre-lugar que engendra um segundo texto, de resistência, no qual a paralisia continua como metanarrativa, porém não é inexorável nem imutável. A estratégia é certa: já que não há como “fechar as portas” para os efeitos concretos da história de exclusão cultural, econômica, social e política da favela, nem há como idealizar uma representação pura, inocente, imune ao estado caótico em que a favela se encontra, torna-se imperativo transfigurar o discurso da paralisia por dentro mesmo de seus termos aparentemente fixos e imutáveis. Esse é o que Santiago chama de segundo texto, o entre-lugar necessariamente híbrido, ambivalente e, portanto, irreduzível a qualquer narrativa estável ou triunfal. É interrompendo o discurso racista que Vigário Geral se torna uma comunidade: expõe a imagem negativa da sua identidade herdada, dominante, supostamente imutável, segundo o discurso escravagista e seus legados históricos, e constrói uma autoimagem positiva, de uma comunidade capaz de mobilizar-se.

A busca do entre-lugar de onde emerge o que era invisível é justamente a estratégia inicial do movimento AfroReggae e da direção de *Favela Rising*: compor uma imagem que possa transformar os favelados em agentes autorais, não mais objetos do espetáculo a que a favela esteve presa, ao legado racista que herdou. Em outras palavras, o texto resistente, descolonizador, é o que abre a brecha, o entre-lugar onde o primeiro texto, que se fazia crer imutável, é transfigurado: o pobre deixa de ser objetificado; o que se objetifica agora é o discurso que o silenciava no primeiro texto, sua arbitrariedade e sua dinâmica operacional. Essa é uma estratégia de buscar possibilidades de resistência por dentro mesmo das relações de opressão, valorizando a imagem negra dos moradores da favela e, portanto, da própria favela e de seu potencial de autotransformação. É através da desmistificação da paralisia histórica que Vigário Geral passa de uma representação deterministicamente criminalizada para uma representação cultural ativa e criativa, capaz de intervir econômica e socialmente dentro e fora da favela.

Para demonstrar que a paralisia histórica não é inexorável, o filme enfatiza imagetivamente a mobilização política da comunidade através da sua mobilização física, em cenas centradas na dança e na música que cativam e engajam jovens no movimento – tanto físico quanto político. Assim, os textos sonoros e visuais do filme são permeados por referências

temáticas que enfatizam uma equivalência entre a emancipação da favela e o seu engajamento comunitário no movimento AfroReggae.

A imagem da mobilidade que se sobrepõe à da paralisia é reforçada pela narrativa biográfica do vocalista Anderson Sá. No começo do filme, um primeiro plano de Sá se funde com outro, filmado debaixo d'água; aparentemente um plano subjetivo de alguém submerso, olhando para cima, se afogando durante a noite, olhando para uma fonte arredondada de luz vinda de cima, que se assemelha a luz da lua. Se tal cena for considerada subjetiva, pode-se imaginar a fonte do olhar como sendo incapaz de atingir a superfície e, assim, percebe-se uma atmosfera de sufocamento. Este plano é mais tarde contextualizado na narrativa do documentário como sendo o momento em que Sá, ao surfar na praia de madrugada, choca-se com uma pedra e fica temporariamente inconsciente. Sabe-se, através da sequência final centrada no desenrolar do acidente de Sá, que, ao se chocar com a pedra, o cantor fratura a cervical, podendo ficar tetraplégico. O plano subjetivo debaixo d'água é cortado antes de se saber se Sá continuará submerso ou se conseguirá emergir. Essa suspensão cria suspense quanto ao desfecho do acidente: Sá ficará paralítico ou voltará a ter mobilidade física?

A importância desse suspense é sinalizada pela primeira interrupção do ritmo regular do filme, que passa a mostrar o céu com nuvens em câmera rápida sinalizando a passagem subjetiva do tempo; os planos gerais da cidade acabam se deslocando para focar a orla marítima, sugerindo o local do acidente de Sá. Inserido logo após a cena de um grande show realizado na Vila Cruzeiro, remetendo-nos ao que poderia ser a continuidade do trabalho de Sá nas favelas, não fosse o acidente, a cena da submersão no mar em estilo subjetivo contrasta de maneira gritante com a mobilização política e coletiva do movimento antirracista nas favelas. Na sequência que antecede o plano do acidente, Sá havia falado (aos seus espectadores da comunidade das favelas no grande show) sobre a necessidade de esquecerem rixas em nome de uma causa maior, já que são todos “negros da favela”. Aquela cena é um bom exemplo de como a mobilização do AfroReggae é baseada na identificação entre raça e classe, e de como essa identificação solidária é crucial para se entender a transformação das favelas proposta inicialmente pelo grupo. Não há essencialismo de raça ali, mas sim uma construção identitária e comunitária contra a marca essencialista do racismo, sob a qual os favelados são excluídos da cidade. Torna-se imperativo, na lógica da autoria performática do entre-lugar, apropriar-se da própria marca opressora – nesse primeiro momento, a marca racial – para resignificá-la, agora positivamente no entre-lugar de um segundo texto, comprometido com uma causa maior, o movimento AfroReggae, já que “somos todos negros da favela”.

Porém, sabemos que toda identidade autonomista é sustentada pela diferença, nela

reprimida. Daí a necessidade de deslocar a identidade ao mesmo tempo em que ela é construída; ou, alternativamente, tornar visível sua construção – ou seja, “pagar a própria conta”. Em *Favela Rising*, a identidade comunitária da favela, cuja visibilidade é emergente no entre-lugar do segundo texto, não é só construída pela desmistificação do sentido estigmatizante da paralisia, como já vimos, mas é também consolidada pela sua remistificação, quando a identidade triunfalista ou autonomista de Sá é construída por contraste com a suposta essência imobilizável do tetraplégico. É importante questionar por que a crítica ao essencialismo conseguiu interromper os discursos essencialistas sobre o negro e a mulher, mas continua intacto quando se trata de pessoas com deficiência. É urgente considerar como e por que o essencialismo tornou-se obsoleto nos discursos mais poderosos de protesto, mas continua intacto quando se trata do sujeito mais excluído dentro da ordem simbólica, cuja exclusão constitui a própria exclusão de mulheres, negros, mulheres negras e todos os sujeitos que corporalizam o conceito metafísico da ausência. É preciso que a crítica cultural também se adiante, que ultrapasse a celebração de identidades triunfalistas, para tornar legível a ocupação do próprio entre-lugar por discursos conservadores, do próprio deslocamento como operação mistificadora da suposta equivalência entre significante instável e significado fixo, se o conservadorismo faz uso da aparência do entre-lugar mutável para reabilitar a lógica do lugar imutável.

É necessário lembrar que a paralisia em *Favela Rising* parece inocente por ser “apenas metafórica”. Essa justificativa, que pressupõe a primazia da intencionalidade ou da inocência do discurso sobre seus efeitos reais, ignora também que o metafórico, por definição, significa que a correspondência entre significante e significado não é equivalente, mas sim aparente. O filme mostra bem isso em relação ao racismo: de início, a paralisia da favela é decorrente da estigmatização racial que pré-determina que a favela é incapaz de se mobilizar socialmente. É só quando a favela desmistifica esse determinismo, trazendo à tona sua capacidade de mobilização suprimida pelo discurso racista, que se dá a transformação identitária de Vigário Geral. Porém, quando se trata do discurso deficista, o filme não desmistifica o determinismo segundo o qual a pessoa parálitica é incapaz de se mobilizar. O que acontece afinal com nossa leitura do filme, quando endossamos esse discurso identitário, que trai sua própria desmistificação da metáfora da paralisia?

Nosso argumento é que nos perdemos no entre-lugar do segundo texto, ao pressupor que a hibridez, a ambivalência e a transgressão por si só podem garantir uma política emancipatória. Perdemos assim a oportunidade de resignificar radicalmente o mito da paralisia no entre-lugar proposto por Santiago. Dizendo de outro modo, a desmistificação da paralisia

que vimos no segundo texto é apenas aparente se ela assimila a primazia dominante do projeto de autonomia identitária sobre o projeto de solidariedade emancipatória. Ela é apenas aparente se assimila, como fazia o primeiro texto, a falsa equivalência entre paralisia física e paralisia social. Vejamos como o filme constrói essa falsa equivalência.

Uma vez estabelecida a importante identificação racial entre os favelados através da frase “somos todos negros da favela”, pela qual a comunidade se une em torno da resistência ao essencialismo opressor, a narrativa antecipa nostalgicamente a perda dessa coesão, prescreve-se ameaçada pelo acidente de Sá, logo submetido a uma cirurgia cervical. Mais suspense quanto à sua paralisia ou recuperação. É necessário lembrar que, como na cena do acidente em que a suspensão narrativa foi enfatizada por uma ruptura ou crise no ritmo do filme, assim também o período durante e imediatamente posterior à cirurgia de Sá é apresentado como uma crise (ainda maior) na narrativa. Dessa vez, a possível paralisia definitiva de Sá é claramente apresentada como um risco real de que toda a favela se paralisará novamente. Ou seja, a narrativa força uma equivalência entre a retomada do movimento físico de Sá e a retomada do movimento antirracista da favela, pelo qual torcemos. Daí o poder de suspense na narrativa, que acena para a possível re-paralização política, cultural, econômica e social da favela na eventual possibilidade de Sá tornar-se tetraplégico. Para realçar essa suspensão e suspense, a câmera mostra o coordenador do AfroReggae, José Junior, comentando a possibilidade de que o grupo venha a ser desmantelado, já que Sá é uma das “caras” do movimento, um de seus mais importantes representantes. O que é mais importante, porém, é que uma outra lógica teria sido possível, por exemplo a de que o movimento não se desmantelará porque é consistente com o compromisso emancipatório do movimento iniciado por Sá. O problema é que a escolha da lógica determinista consolida o subtexto mistificador da paralisia no filme, impelindo o espectador a aceitar a equivalência entre a imobilidade física e a imobilidade política de Sá, do movimento AfroReggae, e da favela como um todo. Ao reprimir a mutabilidade da paralisia, o filme consolida também o significado de *Rising* no título como determinação que exclui e condena qualquer leitura do filme que contemple que, na possibilidade de que Sá não volte a andar, o movimento emancipatório e a continuidade de Sá nele não se desmantelará. Ao silenciar ou tornar proscritas essas possibilidades, o filme aponta para um subtexto controlador – ou seja, inseguro – no texto imediato. Aponta para a hipótese de que o que seu subtexto busca silenciar é o espectro do primeiro texto, ou seja, a contradição do projeto emancipatório pelo qual Anderson, a favela e o filme já haviam incorporado, literalmente, a paralisia como situação não fixa, não determinista de uma suposta incapacidade de mobilização política. Em retrospecto, portanto, o texto determinado a emancipar-se é

assombrado pelo subtexto determinista que prescreve um conteúdo fixo a uma forma idealizada, ou seja, uma forma fixa, forma ou fórmula. Em suma, o espectro retrospectivo assombra o filme. Sá afirma, como que heroicamente, que seria preferível morrer a ficar tetraplégico. Essa é uma afirmação grave para um filme comprometido com o projeto emancipatório.

Nessa sua transferência do estigma do corpo racializado para o corpo deficiente, *Favela Rising* ignora que o entre-lugar do discurso da resistência é mais poderoso do que se espera. Como Santiago nos lembra, o entre-lugar tem o efeito de contaminar definitivamente o código do primeiro texto, fazendo-o perder seu estatuto canônico de permanência. O que queremos enfatizar é que o entre-lugar de resistência impossibilita qualquer retorno ao primeiro texto original, que só pode ser revisitado em sua mutabilidade.

Dessa perspectiva, o segundo texto é irredutível: ele provoca a irradiação da diferença, de modo que altera, também irredutivelmente, o primeiro texto. Vimos que em *Favela Rising*, o entre-lugar do segundo texto (de emancipação racial) tem o efeito de contaminar definitivamente o código do primeiro texto, fazendo-o perder seu estatuto de pureza, permanência e imutabilidade. No entanto, essa contaminação ou mutabilidade é ignorada pela narrativa diegética – o que não significa dizer que sua intervenção seja desprezível no entre-lugar da leitura, ali onde se pode perturbar a narrativa estável. Essa perturbação, essa resistência radical requer uma outra leitura, um significado – ou melhor, um processo de significação – bem diferente daquele que *Favela Rising* nos impele ou interpela a ler. É preciso implicar-se na leitura desse filme para perturbar o lugar, a identidade estável de Sá, e intervir radicalmente no código do qual depende qualquer narrativa triunfal no filme, que se dê às custas de quem é invalidado, quando se revalida o significado estigmatizante da paralisia como antítese do movimento antirracista. Significaria, ao contrário, mostrar que a paralisia em si não impede a mobilização política nem a mobilidade relativa. É aí que *Favela Rising* perde sua oportunidade de desmistificar definitivamente o código canônico.

Ao contrário, a produção de *Favela Rising* opta por mistificá-lo mais ainda, e por reforçar essa mistificação, sublimando-a com tons milagreiros. Opta pelo caminho do clichê metafórico, que dissolve o impasse de um filme justo ali onde ele potencializou a resistência ao racismo e ao deficiismo. Para a favela representar-se como sujeito ativo, não mais como objeto passivo – ou seja, senhor de si, não mais outro de si –, o filme apela para a criação de um outro objeto, um outro “outro”, mais vulnerável ainda do que a própria favela racializada; um outro contra o qual a favela possa se contrastar para transformar-se de objeto em sujeito de sua própria história, ou meta-história. Assim o filme pode oferecer ao leitor o espetáculo mais desejado, o final solucionista: a favela levantando-se (*rising*) do caos em que se encontra. Ao apelar para

esse clichê solucionista, o filme se redime, por assim dizer, de confrontar o impasse do entrelugar: a necessidade de dismantlar o código do primeiro texto, que é, afinal, sua proposta política. Não surpreende o tom místico ao final do filme, que cria a ilusão da resistência política na transgressão formal do gênero textual do documentário. A equivalência entre o significante paralisia e o significado incapacidade de mobilizar-se cultural, social, econômica, física, sexual e politicamente se dá somente às custas de reafirmar o código do primeiro texto, que estabelecia a falsa equivalência entre imobilidade física e imobilidade política. Em suma, nosso argumento é que a metáfora da paralisia física em *Favela Rising* constitui o outro daquele que é o sujeito favelado, porém jamais paráltico, representado por Anderson de Sá.

A narrativa dos habitantes do Vigário Geral, do AfroReggae e de Sá é uma narrativa cronologicamente progressiva marcada por um antes e um depois, por um momento de transformação. O momento crucial para essa transformação na narrativa é o massacre de Vigário Geral, o evento angustiante para a história brasileira que é retratado no documentário. Em 29 de outubro de 1993, depois de traficantes de Vigário Geral terem matado 4 policiais, um grupo de mais de 40 policiais atacou Vigário Geral como vingança, atirando aleatoriamente em civis e matando 21 pessoas que não tinham nenhuma conexão com o tráfico de drogas – incluindo o irmão de Sá. O evento naturalmente chocou e mobilizou a comunidade e teve uma repercussão nacional através da mídia. O massacre mudou o enredo da vida pessoal de Sá também: quando criança, Sá testemunha, sonhava em se tornar um poderoso senhor das drogas que traria bem-estar à sua comunidade – um tipo de Robin Hood. Sá de fato se envolveu com o tráfico de drogas, mas desiste e se torna uma figura ativa no AfroReggae. A história do grupo cultural também muda depois do massacre, torna-se mais organizado; primeiramente com a publicação de um jornal, depois com as oficinas de percussão para crianças, e finalmente com o grupo musical AfroReggae. Na narrativa desenvolvida em *Favela Rising*, a história pessoal de Sá e do AfroReggae se cruzam no evento do massacre, o momento que inspirou a transformação de seus contextos.

As transformações que ocorrem no nível do enredo de *Favela Rising*, na vida de Sá, do AfroReggae e de Vigário Geral não podem ser desligadas da significância política que a narrativa do documentário apresenta como um todo. Não deve ser interpretada isoladamente como um retrato objetivo distante das práticas culturais transformadoras que podem ser observadas através do impacto do trabalho do AfroReggae; como vimos a partir dos depoimentos dos diretores, a narrativa do documentário, como um trabalho cultural, tenta ser parte ativa das práticas transformadoras. Isto é, ao invés de simplesmente retratar o discurso de transformação do AfroReggae (como uma realidade estática observável e distante), *Favela*

Rising personifica esse discurso na própria estrutura do documentário.

A narrativa de transformação política em *Favela Rising* é também uma narrativa de ascensão (física). Além da metáfora apresentada através das imagens como a cena subaquática, o documentário utiliza outras imagens para suportar um ato político transformador através da ascensão, como a das cenas panorâmicas da favela. Em filmes clássicos de narrativa, essas cenas são geralmente apresentadas no começo de uma sequência, provendo referência espacial para as cenas que as seguem. Elas também podem funcionar como cenas de transição que oferecem um espaço temporal na narrativa, sugerindo que o tempo passou entre duas sequências. Em seu estudo da representação do Brasil em filmes estrangeiros, Tunicu Amâncio observa que as cenas panorâmicas são um lugar privilegiado para manifestação de estereótipos na narrativa; tal como a utilização dessas cenas em lugares famosos do Rio de Janeiro como o Pão de Açúcar, por exemplo, fornece reconhecimento instantâneo para o olhar estrangeiro, produzido por sua repetição em diferentes tipos de filmes (e outros dispositivos culturais).

Favela Rising, porém, não reitera as imagens icônicas e turísticas do Rio de Janeiro. As cenas no documentário colocam a favela como o foco, não como um objeto passivo a ser observado. Na sequência inicial de *Favela Rising*, depois de Sá falar sobre suas primeiras memórias de violência na infância, o título do documentário aparece sobre uma cena panorâmica da favela, que se emparelha com a gravidade do testemunho de Sá. A imagem é então ligada à definição de favela: no Brasil, um gueto ou favela urbanos; assentamentos ilegais e intrusos. Contudo, a imagem estática da favela dá espaço a um tom otimista, a cenas em movimento, ao longo do documentário: os créditos finais de *Favela Rising* são entrecortados com cenas da favela em movimento, repetidas de ângulos diferentes e seguidos pela batida de uma das músicas do AfroReggae. O olhar se move sob a favela (um olhar objetificante) para um olhar a partir da favela (diferença positiva). As escolhas formais em *Favela Rising*, portanto, reiteram a narrativa de transformação construída pelo documentário.

Em resumo, o retrato do trabalho sociocultural bem sucedido do AfroReggae em *Favela Rising* é apresentado através de uma narrativa de ascensão política, e introduz alguns desafios para a análise da representação da favela brasileira no documentário. O retrato que *Favela Rising* produz segue em uma direção: nem foca a questão do nacional; nem explora o significado de ser brasileiro, nem a criação de uma comunidade nacional imaginária. O papel que a nação exerce em *Favela Rising* é significativo, e ainda assim contextual. É possível afirmar que o documentário faz um comentário sobre um mundo histórico; o problema é que a definição de mundo histórico no caso de *Favela Rising* se alonga além do que pode ser definido como a nação brasileira. Os marcadores políticos, geográficos e econômicos da nacionalidade brasileira

(a inabilidade do governo brasileiro para garantir boas condições de vida para seus cidadãos, corrupção da polícia brasileira e favelas brasileiras) existem e até um certo ponto são investigados pelo documentário. Contudo, tais marcadores nacionais são colocados mais como pano de fundo do que o principal foco da investigação; o foco da narrativa de *Favela Rising* é a mudança que ocorre dentro da comunidade de Vigário Geral (através da vida de Sá), e a possibilidade de tal mudança ocorrer também em outras comunidades, como periferias norte-americanas.

Ao invés de apresentar os habitantes da favela de Vigário Geral como uma parte ilustrativa de um comentário nacional, *Favela Rising* enfatiza o poder político dos habitantes de Vigário Geral como uma comunidade que, marginalizada pelo Estado, deve dar forma às suas próprias margens. A rejeição de um retrato totalizante em termos nacionais não implica num ponto de vista mais microscópico da nação (pois seu foco não é nacional); ao contrário, enfatiza a impossibilidade da ideia de nação-estado e suas instituições de abranger as particularidades de cada comunidade marginalizada. O sucesso dessa definição parece funcionar na possibilidade do contextual de se relacionar com o geral: tal generalização é uma tentativa de enfatizar a necessidade de diálogo entre comunidades marginalizadas e a criação de novas alianças como formas de resistência.

Capítulo III: Disputas simbólicas como luta por reconhecimento

3.1. Outras representações da favela e novos mediadores

Como já apresentamos no primeiro capítulo, a representação do Rio de Janeiro como uma cidade em guerra²⁵, ou no mínimo, bastante perigosa foi repisada a partir de uma série de episódios violentos que ali ocorreram no início dos anos 90. Também datam no início da década de 1990, a enxurrada de alarmantes notícias e imagens dos distúrbios ocorridos nas praias da Zona Sul carioca, que vinham somar-se ao já posto conjunto de representações negativas da cidade - ligadas diretamente às suas favelas -, contribuindo para que o Rio passasse a ser definitivamente percebido, inclusive no plano internacional, como um local tomado de norte a sul pela violência.

Sovik (2000, p.254) e Yúdice (2004, 160-164), embora analisem diferentes angulações do fenômeno, parecem concordar na medida em que afirmam que certas modalidades da cultura jovem das favelas e periferias - nas quais estão inscritos o mundo funk e o hip-hop - vêm questionar a identidade brasileira, digamos mais clássica, a qual postula a harmonia entre distintos grupos de classe e raciais. Os pensadores observam que uma nova paisagem urbana imaginária ganha vida - através das imagens das galeras, conflitos entre facções de traficantes, meninos de rua, massacres urbanos - paralelamente à desarticulação de uma identidade nacional cujo corolário pode ser definido pelo que Yúdice chama de “cultura do consenso”.²⁶ Sovik dirá que “Essa elaboração [dos jovens favelados em direção à auto-compreensão do Brasil] enfatiza o fato de que a segurança material e física está ao alcance de poucos, e que a guerra civil de baixa intensidade entre os excluídos e as autoridades, que envolve traficantes de drogas e a polícia, é uma parte permanente da cena”. (SOVIK, op. cit.) O livro do jornalista Zuenir

²⁵ Em São Paulo, no ano de 1992, uma rebelião na Casa de Detenção da cidade causou a morte de cento e onze detentos pela Polícia Militar do Estado. O episódio foi amplamente noticiado pela mídia e ficou sendo conhecido como Massacre do Carandiru. Yúdice (2004, p.166), dá conta de que apesar do banho de sangue, grandes jornais paulistas divulgaram, à época, pesquisas telefônicas nas quais 33% a 44% da população apoiava o morticínio.

²⁶ A “cultura do consenso” descrita por Yúdice se refere à soma de práticas culturais populares mobilizadas pelos grupos dominantes para a manutenção da idéia de um Brasil cordial, onde todas as raças vivem pacificamente e onde, mais cedo ou mais tarde, tudo acaba em samba.

Ventura, *Cidade Partida*²⁷ (1994) que, como tema principal tem a história das mobilizações sociais que decorreram da chacina de Vigário Geral e, secundariamente, tanto os “arrastões” quanto o clima político vivido no Rio naqueles tempos, serve como um importante documento histórico do período. A contracapa de *Cidade Partida* diz que seu autor conviveu “com o outro lado da cidade, onde a vida não vale nada e a violência é a linguagem do cotidiano”. (VENTURA, 1994) A obra registra em suas páginas um ângulo da dinâmica social do Rio de Janeiro, que ao mesmo tempo pode ser lido como uma projeção de certa classe média sobre a própria geografia urbana. Segundo Jaguaribe (2007, p.137), o livro teve vendagem e difusão amplas o suficiente para que a expressão “cidade partida” se tornasse “o mote central para descrever a situação social do Rio de Janeiro” da primeira metade dos anos 1990. Valladares será mais enfática ao comentar a repercussão de *Cidade Partida*. Ela escreve que seu autor, Zuenir Ventura, insiste em descrever a favela como um lugar em que “a república não chegou” (VENTURA, op. cit., p.12) e o Rio como sendo o palco de um verdadeiro *apartheid* sócio-espacial. Segundo a autora, esta caracterização apoiada na dualidade favela/asfalto difundiu-se rapidamente inclusive no pensamento sociológico brasileiro:

Às tradicionais imagens depreciativas, inspiradas pela favela e sua população nos tempos da teoria da marginalidade, acrescentou-se agora um novo estigma ligado as consequências sociais e políticas negativas da globalização. As ideias de fragmentação, de fratura social, tornaram-se dominantes na dinâmica intelectual (...). (VALLADARES, 2005, p.143)

Além da polarização à que se refere a metáfora em questão, a cidade se encontrava dividida, como alude Leite (op. cit., p.74), grosso modo (e dissimetricamente), em duas principais correntes de opinião e projetos políticos que divergiam sobre a origem da violência, sua abrangência e os meios para o seu enfrentamento: a primeira - encabeçada pelas camadas médias e altas, apoiada por políticos, pelo aparato policial e por setores conservadores da mídia - “clamava por ordem e segurança e pela disciplinarização das ‘classes perigosas’”. (Idem) A segunda - liderada por um grupo de organizações não-governamentais e intelectuais, apoiada

²⁷ Uma reportagem da Revista Veja de agosto de 1994, fala um pouco sobre o que levou Ventura a escrever *Cidade Partida* e registra algumas das impressões pessoais do jornalista na fase de pesquisa: “Zuenir Ventura praticamente foi morar no cenário de seu novo livro: a favela de Vigário Geral. A violência do Rio de Janeiro arrastou Zuenir para o tema de cidade partida muito antes de ele imaginar a obra. Em dezembro de 1989, Zuenir começou a escrever a vida de Glauber Rocha. Trabalhou dois anos até que seu carro foi roubado, em meados de 1992, com todo o material já levantado até então sobre Glauber. (...) A partir disso, Zuenir começou a esboçar um livro sobre a violência no Rio. Em agosto de 1993, cobriu a tragédia da favela de Vigário Geral, quando 21 pessoas foram assassinadas por um grupo de policiais militares. (...) 'Embarquei num mundo estranho onde os valores, os códigos de costumes eram diferentes. Tive de me conter para não expor meus espantos e perplexidades com a realidade local, admite'”. (VEJA, 1994, p.108-109)

por setores médios politizados e/ou intelectualizados - defendia o equilíbrio entre políticas de promoção da cidadania e a busca por alternativas no campo da segurança pública. (O movimento Viva Rio é uma iniciativa articulada neste mesmo contexto político, bastante representativa deste último bloco). (Idem)

Em meio a este momento póschacinas de Acari, Candelária e Vigário Geral, em que a favela - e, principalmente, seus moradores jovens do sexo masculino são diretamente associados às causas da violência urbana por uma série de discursos sociais -, começa a surgir o que Ramos (2009, p. 275) chama de “novo personagem político” na cidade: grupos de jovens de favelas e periferias, como o GCAR e - um pouco mais tarde - a Cufa. Esses grupos passam, estrategicamente, a exaltar e reafirmar seu pertencimento a estes territórios histórica e socialmente estigmatizados, desempenhando o papel de “mediadores” “de uma parte do Brasil com outras”, locutores e formuladores de agendas políticas articuladas da perspectiva das periferias e favelas dos grandes centros urbanos. (Idem)

Os anos 90 foram marcados pelo aparecimento de grupos de jovens de favelas e periferias ligados a iniciativas de cultura e arte. No campo da sociedade civil, esse foi certamente um dos acontecimentos mais importantes na cena política brasileira, assim como o movimento ecológico, o feminismo e outros movimentos de afirmação identitária foram importantes nos anos 70 e o surgimento das ONGs foi importante nos anos 80. (Ibidem) Estas organizações, entre os projetos sociais que desenvolvem, “buscam produzir imagens alternativas aos estereótipos da criminalidade e do fracasso”, associados (com significativa colaboração da grande mídia) ao segmento da sociedade do qual se originam. Suas lideranças trazem como novidade várias das práticas características de dinâmicas geralmente associadas à reelaboração de identidades estigmatizadas. A identidade por eles ressignificada é a de favelado. Para tanto, estes grupos investem na produção de um discurso na primeira pessoa; na capacidade de expressar signos com os quais os jovens das favelas se identificam e, ao mesmo tempo, de criar modelos que recusam as imagens tradicionais; na criação de metáforas por meio de histórias de vida; por último, na capacidade de transitar na grande mídia e na comunidade, entre diferentes facções, classes sociais e governos; percorrer o local e o internacional. Em outras palavras, estes grupos são tão ou mais importantes como interlocutores na vida da ‘cidade’ (na relação com governos, mídia, universidades) do que a vida na própria “favela”. (RAMOS, op. cit., p.286)

Desta forma, para estes jovens ser favelado passa de uma desvantagem quase ontológica a uma condição a partir da qual conseguem obter, além de visibilidade midiática,

vantagens políticas, financeiras e mercadológicas (como explica Ramos, uma das características que mais chama a atenção nestes grupos é o seu interesse pelo mercado).

Sobretudo, por meio da afirmação de pertencimento a territórios estigmatizados (em geral, as favelas) estes jovens retribuem os sentidos de viver em locais fortemente identificados com a violência e com a pobreza: “Quanto maiores são as imagens negativas e o ‘peso’ dessa origem (na hora do emprego, no momento de se apresentar a uma garota ou a um garoto no Orkut), maiores são as afirmações desses nomes (...)” (os das favelas). (Ibidem, p.281) Ser do Complexo da Maré, por exemplo, passou “a ser anunciado em altos brados, cambiando a vergonha que recomendaria silenciar ou esconder, em orgulho que tantas vezes é cantado (...)” (RAMOS, op. cit., p.275) Tais “contraoperações de construção de estereótipos” - expressas nos projetos artísticos e culturais e nas aparições midiáticas - articuladas por estas organizações de jovens favelados são aqui tomadas como sinais dos tempos e, portanto, sintomas de uma conjuntura histórica específica - no âmbito da sociedade civil, onde predominam, desde a década de 1980, modelos associativos bem estabelecidos: os das chamadas ONGs.

Os grupos de jovens como a Cufa ou o Grupo Cultural Afroreggae (GCAR) surgem em meio a um contexto de sensíveis mudanças no que diz respeito ao destaque midiático conferido à favela - transformações que têm início no âmbito do cinema nacional. Tais deslocamentos fizeram com que a favela - a qual já se encontrava consolidada no imaginário social como locus das “classes perigosas” e, mais recentemente, como irradiadora da violência nas grandes cidades - se tornasse mais que o “grande foco temático” das narrativas sobre a dura realidade das metrópoles brasileiras: ela virou o “personagem principal”, retratada agora por vieses que se distinguem daqueles de períodos anteriores. A produção cinematográfica brasileira dos anos 1990 já dá exemplos²⁸ desta transformação, uma vez que muda radicalmente de discurso ao representar territórios da pobreza e as pessoas que neles habitam. As relações entre pobreza e violência (ou criminalidade), já no fim desta década, serão abordadas e “dramatizadas” nas narrativas cinematográficas, amiúde como consequência e reflexo do contexto sócio-histórico do momento. (ZANETTI, 2010)

Neste sentido, vários autores (HAMBURGER, 2007; KORNIS 2007; JAGUARIBE, 2007; ZANETTI, 2010) defendem a ideia de que o movimento de apropriação da linguagem audiovisual por diferentes grupos sociais, entre eles os de jovens favelados, é acompanhado por

²⁸ *Notícias de uma guerra particular* (1999), dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund; *Como nascem os anjos* (1996), dirigido por Murillo Salles; e *Orfeu* (1999), dirigido por Cacá Diegues.

mudanças de espectro mais amplo e profundo no paradigma de representação de espaços historicamente concebidos como lugares do pobre e do negro - principalmente no cinema e mais tarde até na televisão. Este contexto mais amplo, além do audiovisual, também se refere a uma leva de romances e livros-reportagem que confirma a tendência de capturar o universo de personagens marcados pela pobreza e pela “exclusão social”. Tais narrativas, a despeito da diversidade de suportes, têm em comum o descompromisso com a busca por transformações sociais ou coletivas, no sentido clássico, sendo mais frequentemente tecidas por ou apresentadas através de experiências particulares de vida.

Bentes (2007, p.243) é uma das autoras que concorda que o cinema brasileiro dos anos 1990 muda o discurso ao abordar a favela. Documentários como *Santo Forte*, abordado no segundo capítulo, ou *Notícias de uma guerra particular*, abordado no primeiro, “enfocarão os novos sujeitos do discurso (o favelado, o policial, o traficante)”. O longa-metragem de ficção *Orfeu*, de Cacá Diegues, também “dá visibilidade ao personagem do pop-star [favelado] e do traficante”.²⁹ (Idem) Num texto anterior a autora dirá que nos anos 1990, o cinema de ficção “apresenta raros cenários de reconciliação ou integração entre a favela e o restante da cidade” e que em tais produções não há discursos políticos explicativos da miséria e da violência, como em filmes de outrora. (BENTES, 2002)

Em geral, os filmes agora tratam da deterioração do tecido e do espaço sociais, e de uma crise nos projetos de cidadania, colocando em primeiro plano os “protagonistas” (em certo imaginário) deste contexto em que as favelas encontram-se sob o domínio de facções criminosas: os bandidos. Um viés “pouco ou nada alegórico” parece então se fazer dominante no cinema brasileiro que, assim como a imprensa dos anos 1990, deixará de romantizar, por exemplo, o já tão cultuado bandido. “A tônica é retirar dele a carga de representatividade (no sentido de ‘porta-voz’), em contraste com os marginais do passado”. (XAVIER, 2006, p.63 apud ZANETTI, op. cit., p.135) Esta revisão ou mudança de postura, segundo Zanetti, está diretamente relacionada à origem de um processo de “aproximação” com o “outro” “que

²⁹ A visibilidade midiática da violência em espaços já tão estigmatizados quanto as favelas é apontada por Zanetti (2010, p.128) como uma das possíveis razões para o surgimento de novas produções, cujos temas e narrativas teriam por intenção deslocar, ou trazer alternativas para perspectiva então colocada. Num momento seguinte, diversas obras audiovisuais buscaram apontar os porquês dessa realidade, as causas e os problemas sociais que estariam por trás desse fenômeno da violência nos grandes centros urbanos e que colocavam as favelas e periferias não somente na mira do Estado, mas também da mídia e da opinião pública.

culmina, nos anos 2000, com as próprias experiências de autorrepresentação de sujeitos antes retratados”. (Idem)

A visibilidade midiática das favelas, sobretudo, no campo do audiovisual, fez com que aqueles grupos de jovens oriundos delas (ou que mantinham com estas, fortes ligações), surgidos na década anterior, já no início dos anos 2000 viessem questionar - auxiliados pelo barateamento e disseminação de equipamentos de produção audiovisual, agora associados a transformações no uso do vídeo para fins sociais - a autoridade de diretores, autores, pensadores não oriundos das favelas para tratar do assunto. Entre o fim da década de 1990 e início da de 2000, grupos organizados, capitaneados e compostos por jovens oriundos de favelas e periferias passam a atuar como “importantes ‘mediadores’ não só no campo da mídia, tornando-se também tradutores das demandas desta juventude para governos, universidades e, muitas vezes, atores internacionais, como fundações e agências de cooperação. (RAMOS, op. cit., p.284) O surgimento deste novo personagem no cenário político e midiático nacional coincide com o que diversos autores sugerem ser uma nova etapa no âmbito das lutas em torno do controle representacional e construção identitária da favela, tanto no plano político em sentido estrito quanto no midiático.

Os grupos articulados a partir de periferias e favelas, através de seus questionamentos às representações correntes destes espaços e de seus moradores, geram importantes inflexões no repertório representacional e na identidade favelado, passando num segundo momento, a dispor de considerável poder de barganha junto à chamada grande mídia - aquela geralmente reconhecida enquanto detentora do poder de representar e determinar identidades por sua capacidade de difusão, sobretudo, de imagens.

Um exemplo concreto deste poder do discurso “de dentro” foi a exibição, no ano de 2006, do documentário *Falcão: Meninos do Tráfico*, produzido e dirigido pela Cufa, no dominical da TV Globo, Fantástico, em rede nacional. Hamburger (2007, p.121) escreve que *Falcão*, com sua exibição pela TV Globo, “se coloca como elo nessa espécie de cadeia de interlocuções diretas e indiretas, desiguais e distorcidas” e que “o filme expressa um debate que, desde pelo menos meados dos anos 1990, passa de um estado latente, sensível nas periferias, para ganhar forma em manifestações diversas. Do rap denúncia à margem da mídia ao filme denúncia exibido na mídia”. O documentário, além de depoimentos de crianças, adolescentes e jovens envolvidos com o tráfico de drogas, traz a marca da narrativa elaborada “desde dentro”, tema de grande interesse da presente dissertação a ser explorado mais a frente.

Falcão pode ser descrito como uma produção inscrita num universo mais vasto de outras produções musicais, imagéticas e artísticas ligadas a um processo de desarticulação da “cultura do consenso”, protagonizado por estes grupos de jovens de periferias e favelas e suas lideranças. A criação de organizações como a Cufa e o Afroreggae está profundamente conectada historicamente à crítica social promovida pelas culturas funk e hip-hop na opinião de diversos pensadores.³⁰ Os próprios grupos ressaltam sua inscrição nestas matrizes culturais - é o caso da Cufa no texto de apresentação institucional hospedado por sua página na internet:

O Hip Hop é a principal forma de expressão da Cufa e serve como ferramenta de integração e inclusão social. Por ser um movimento que, há 20 anos, sobrevive se delineando nos guetos brasileiros, mesmo sem o apoio da mídia, cresce e se fortalece a cada dia, arrebatando admiradores de todas as camadas sócio-econômicas e deixando para trás o rótulo de “cultura do excluído”. Ao longo de sua existência, o Hip-Hop vem criando um movimento forte, atraente, com grande potencial, e segue abrindo portas para novos nichos comerciais ainda não explorados. (<http://www.Cufa.org.br/in.php?id=aCufa>)

A partir destas formas culturais não tradicionais (sobretudo, em contraste com o samba, o carnaval etc.) como o funk e o hip-hop, esta juventude, por meio da multiplicidade de linguagens que em geral domina (musical, audiovisual etc.), opera uma desarticulação da identidade nacional em face da identidade local. (YÚDICE, op. cit., p.162) Tal dimensão traduz-se na afirmação territorial³¹, na reiteração de declarações de pertencimento às favelas e periferias urbanas - polo negativo da oposição favela/cidade - com as quais mantém fortes ligações. Para Ramos (op. cit., p.180) a afirmação de compromisso com locais de origem, entretanto, não se transforma em bairrismo ou provincianismo e sim produz identificações com outras favelas. Esta consequência tem um importante aspecto estratégico na medida em que

³⁰ Yúdice afirma que “A música e a dança funk têm sido um meio de se obter prazer, algo que muitas vezes falta aos movimentos sociais ou aos relatos a seu respeito, escritos pela maioria dos cientistas sociais. Como veremos, prazer é o elemento-chave, não só do ativismo cultural do Afroreggae, mas também de iniciativas para ações de cidadania”. (YÚDICE, 2004, p.157) Ramos dirá: Na década de 90 esses grupos se multiplicaram, em geral em torno da cultura hip-hop e na década atual é possível falar de milhares de agrupamentos mobilizados nas periferias de São Paulo, nas vilas de Porto Alegre, nos aglomerados de Belo Horizonte, nas cidades satélites de Brasília e em bairros pobres de São Luis, João Pessoa, Campina Grande, Florianópolis ou Fortaleza. (RAMOS, 2009, p.276) Salles observa que A própria história do grupo [Afroreggae] é em si interessante e guarda alguns pontos de contato com certos aspectos da cultura hip-hop. (SALLES, 2004, p.91)

³¹ Ramos observa que “Como se diz no mundo do hip-hop, ‘periferia é periferia em qualquer lugar’. MV Bill inicia seus shows com um ‘MV Bill está em casa’, esteja ele na Cidade de Deus, no Complexo do Alemão ou em Hackney, em Londres. Recentemente o Afroreggae teve a experiência de desenvolver oficinas de percussão e dança nas favelas de Shillong e Nova Delhi, na Índia, num amplo programa de intercâmbio.(...) Nas letras de funk a afirmação de que ‘eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci’ e nas letras de rap, a sucessão infinita de nomes de lugares que se não fossem cantados por esses jovens estaria simplesmente esquecidos para sempre (...)”. (RAMOS, 2009, p.280)

traduz uma ênfase na diferença, ao buscar no interior dela material para a produção de uma nova identidade cuja principal característica é o orgulho de ser favelado.

Silva (2000) adverte neste sentido que “remeter a identidade e diferença aos processos discursivos e linguísticos que as produzem pode significar, entretanto, outra vez, simplesmente fixá-las, se nos limitarmos a compreender a representação de uma forma puramente descritiva”. O autor, tencionando superar tal problema, lança mão do conceito de performatividade de Butler, o qual toma a identidade não como mera descrição, mas no que ela tem de transformador, no que ela pode deslocar ao ser pronunciada. Para a teórica, a identidade se desloca do “ser” para o “tornar-se”. Portanto, é possível afirmar que quando se fala em “orgulho” de pertencer a um espaço como a favela, o que está em jogo é um discurso que articula-se à uma política da diferença, sendo ao mesmo tempo um diálogo com a história, um questionamento de determinadas imagens e significações deste território (concreto e imaginário) numa dada época; além de uma recuperação, uma reabilitação de outros repertórios representacionais (da história) com os quais se torna possível reafirmar o orgulho de pertencer à um local estigmatizado.

“Sou de Vigário Geral” ou “Sou da Cidade de Deus” são discursos que fazem parte “de uma rede mais ampla de atos linguísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente” se está apenas descrevendo. (SILVA, 2000) Isto tem a ver, segundo Hall, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo que nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como temos sido representados’ e ‘como esta representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’. Elas têm a ver tanto com a invenção da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração, mas como ‘o mesmo que transforma’. (HALL, 2000, p.109)

Este “mesmo que transforma” parece encaixar-se perfeitamente na descrição de Silva (e Butler) do ato performativo, quando o autor afirma que “a eficácia produtiva dos enunciados performativos ligados à identidade depende de sua incessante repetição”. A repetição e, além dela, a própria possibilidade da repetição são condições para que um ato linguístico venha a produzir identidade. (SILVA, op. cit.) Para completar seu argumento, Silva cita Derrida, o qual, por sua vez, estende essa ideia para a escrita e para a linguagem.

Para Derrida, o que caracteriza a escrita é precisamente o fato de que, para funcionar como tal, uma mensagem escrita qualquer precisa ser reconhecível e legível na ausência de quem a escreveu e, na verdade, até mesmo na ausência de seu suposto destinatário. Mais radicalmente, ela é independente até mesmo de quaisquer supostas intenções que a pessoa que a escreveu pudesse ter tido no momento em que o fez. Tudo isso é sintetizado na fórmula de que "a escrita é repetível". Segundo Derrida, isso vale para a linguagem em geral. Ele chama essa característica, essa repetibilidade da escrita e da linguagem, de 'citacionalidade'. Nesses termos, o que distingue a linguagem (como uma extensão da escrita) é sua citacionalidade: ela pode ser sempre retirada de um determinado contexto e inserida em um contexto diferente. (Idem)

De acordo com Butler (apud SILVA, 2000), a mesma repetibilidade inerente aos atos performativos que confirmam as identidades hegemônicas, podem servir também a estratégias de interrupção das mesmas. Convém lembrar, entretanto, que a atribuição de identidades está estritamente ligada às relações de poder. O que exige que se questione como então estes jovens subalternos conseguiram acesso - para usar um termo de Silva - à "possibilidade de repetição" da identidade de favelado? Como esta repetição atinge tamanha ressonância na sociedade, tendo em vista o fato de que classificar implica numa relação de poder?

Assim como Ramos, Salles dá conta de que nos anos 1990 começam a se fazer ouvir discursos que, ao contrário de se isolarem, procuravam interagir com um conjunto de outros discursos e atores sociais - inclusive e, sobretudo, os hegemônicos. O autor se refere ao surgimento de inúmeros movimentos sociais como o Afroreggae e a Cufa que atualmente têm canais de diálogo consolidados tanto entre si quanto com governos, universidades, empresas, artistas, intelectuais e mídia. Um universo tão vasto, comenta Salles, "que inspirou Rubem César Fernandes a falar numa 'poliglossia da sociabilidade' para definir os agenciamentos postos em curso pelo AfroReggae e por outros grupos semelhantes". O autor de outro lado não perde de vista que "Sem dúvida, essa articulação "poliglota" envolve não poucos riscos, uma vez que os personagens envolvidos na relação estão à mercê de uma inegável assimetria no que diz respeito às posições de poder". (SALLES, 2004, p.97)

A "poliglossia" que envolve alianças "arriscadas", no entanto, tem sido interpretada por alguns como "traição", rendendo duras críticas a estes grupos de jovens, caracterizados por seus detratores como "cooptados", "comprados", "vendidos", "domesticados" e demais termos vinculados à este mesmo eixo semântico. É o que se pode, por exemplo, depreender da entrevista de Rumba Gabriel, liderança da favela do Jacarezinho, ao portal Inverta, em 9 de fevereiro de 2010:

Atenção o Cufa... o movimento de favelas não pode ter esse perfil: de se associar com aqueles que estão dominando. Não faz sentido, isso é cooptação, a Cufa está cooptada, você tem um instrumento como a rede Globo e se você está do lado dela, você está de sacanagem com nossa população, você está sendo mentiroso e está traindo nossa classe (...). Somos como água e óleo, não tem como misturar, o colonizador deixou seus descendentes. Eles estão aí governando, fazendo acordos e mais acordos para deixar a gente escravizada. (...) peço às lideranças do morro onde sou oriundo que esqueçam esta questão da cooptação, se querem ficar cooptados que abandonem as associações de moradores, vão ser funcionários dos setores que estão mancomunados com este imperialismo que aí está.

A opinião de Gabriel pode ser aproveitada como fragmento representativo, em linhas gerais, de uma linha importante na teia discursiva que vem sustentar os significados destes grupos, segundo a qual os mesmos são tomados como aqueles que trabalham em proveito próprio, justamente, contra os que dizem representar. Para os objetivos da presente dissertação, a qual versa exatamente sobre a representação e as disputas neste campo, indagar se esta ou aquela representação corresponde mais ou menos a “realidade” é irrelevante. De modo que a pergunta mais adequada talvez não seja se estes grupos são ou não porta-vozes (“capitães do mato”, “comprados...” dos setores dominantes, mas sim se esta relação com os dominantes teria alguma correspondência necessária com a potência de deslocamento que grupos como a Cufa operam no campo da identidade e da representação da favela. Isto é, os fatores que se entrecruzam para dar origem e pôr em circulação um determinado discurso social, têm relação invariável e direta com os efeitos concretos destes discursos? Derrida ajuda a responder tal questão quando explica que o que caracteriza o signo é, exatamente, a repetibilidade. Ou seja, a possibilidade de que ele seja reconhecível e legível mesmo quando quem o “escreveu” não está presente “e, na verdade, até mesmo na ausência de seu suposto destinatário”. (DERRIDA apud SILVA, 2000)

Como se tentou mostrar até aqui, os regimes representacionais da favela (assim como quaisquer outros) são eivados de contradições, as quais desmontam a tese de que os sentidos são definidos e determinados na produção (e pelas condições de produção) do significado. O significado é flutuante, não há forma de fixá-lo definitivamente. Desta forma, é possível que o “orgulho de ser favelado” seja virtualmente um discurso que perdure, a despeito da relação moral ou eticamente questionável (de determinada perspectiva) através da qual ele foi colocado em circulação. Pode-se contestar esta visão, questionar o impacto deste tipo de discurso no real histórico, apontando para a “realidade”, lembrando, por exemplo, que enquanto na Zona Sul do Rio de Janeiro as taxas de homicídio variam de 5 a 8 por 100mil habitantes, nas favelas e áreas periféricas da mesma cidade esta razão pula 60 a 75 por 100mil. (RAMOS, 2009, p.280) Hall

oferece um interessante substrato para se pensar este ponto. De acordo com Sovik (2010, p.7), o autor, em uma de suas palestras, diz que raça é “um simples significante, um signo vazio, que não está fixado em sua natureza interior, que não pode ser agarrado em seu sentido, que flutua em um mar de diferenças relacionais”. Esta declaração é acompanhada por imagens que mostram ao mesmo tempo a tortura e morte motivadas por conflitos raciais. Hall, entretanto, está consciente da aparente contradição entre o terror racial real e a afirmação de “que raça é ‘mero discurso’ em todos os momentos, não importa quem está falando, e o quanto o racismo gerou de sofrimento”. (Media Education e Hall, 1997: 5, apud SOVIK, 2010, p.7) A autora explica então

que o que essa abordagem discursiva radical ganha, em comparação com a realista (...) é sua maior capacidade de orientação estratégica e política. Hall se volta violentamente para a conjuntura, para as coisas como realmente são. Observa que um impedimento à efetiva desmontagem da construção discursiva de “raça” é que tem um lastro de verdade em sistemas de valor e sentido: na religião, na antropologia, na ciência, na cultura (...). (SOVIK, 2010, p.7)

E cita Hall para argumentar que “o fato em si é precisamente a tampa da superfície, que nos permite descansar com o que é óbvio”. Isto quer dizer, no caso dos grupos de juventude favelada, mesmo que eles de fato sejam uma “fraude social”, mesmo que suas lideranças tampouco sejam favelados “de verdade”, mesmo que as taxas de homicídio e a incoerência de suas relações com os setores hegemônicos sejam apresentadas como provas cabais do fracasso de suas estratégias culturais, o discurso do “orgulho de ser favelado” já não seria um insumo importante para construção de uma identidade favelado a partir de outros termos e critérios? Continuando a pensar com Hall, como sugere Sovik, talvez nada que seja falso deva ser deixado de lado, pois “as garantias são ilusórias”.

O aparecimento de grupos organizados, capitaneados e compostos por jovens favelados nos anos 1990 marcam também uma nova etapa no âmbito do que vem se chamando aqui de lutas pelo controle representacional³² e pela construção identitária da favela, tanto no plano político em sentido estrito quanto no midiático. Estas disputas começam a ser catalisadas após o advento da redemocratização, apontado por Jaguaribe (2007, p.108) como campo fértil para o surgimento de outras vozes no cenário político nacional, sem vínculos com a clássica

³² A luta será tanto por representação política quanto por visibilidade midiática, posto que a mídia, em larga medida, condicionará mais do que nunca a aparição pública dos diferentes grupos sociais.

militância política de esquerda, ou com o necessário compromisso com projetos políticos universalistas e abstratos.

No escopo destas novas vozes estão situados os grupos de jovens de favela cuja produção discursiva, como observa Ramos, é fortemente caracterizada pela fala em primeira pessoa. O que para a autora quer dizer que estes grupos passam a se constituir como sujeitos e não mais como objetos políticos, reivindicando desta forma legitimidade para falar sobre o cotidiano das favelas e periferias e suas necessidades. Tais narrativas, marcadas pela visceralidade das experiências de vida, é traço comum às diferentes linguagens de que se utilizam estes grupos, com destaque para a audiovisual, linguagem que desempenha papel central em suas recentes reelaborações no que concerne à identidade e à representação das periferias e favelas no plano simbólico.

Zanetti dirá que o audiovisual vem, desde os anos 1990, se constituindo como importante instrumento político de diferentes segmentos da sociedade civil. Um exemplo interessante é o de organizações ambientalistas globais que oferecem a seus ativistas ao redor do mundo equipamentos de vídeo para o registro e denúncia de crimes ambientais. (CASTELLS, 2008) No Brasil, segundo a autora, mudanças culturais e econômicas processadas nos últimos vinte anos abriram espaço para a apropriação da linguagem audiovisual por diferentes grupamentos da sociedade civil organizada, causando entre suas consequências uma distensão bastante significativa nos regimes representacionais dos territórios dos pobres, ou em outras palavras, “no modo como as periferias brasileiras vêm construindo discursos e (auto) representações”. A produção audiovisual - paralela à popularização e barateamento das tecnologias digitais de captação, edição e exibição de imagens e sons - tornou-se peça-chave também nas estratégias culturais destes “novos mediadores”.

Um dos prováveis motivos pelos quais o audiovisual se torna tão poderosa e privilegiada ferramenta para o ativismo político de diferentes tendências e orientações é, como argumenta Castells, o fato de a mídia figurar como um espaço privilegiadíssimo da política na contemporaneidade. Para o autor, todavia, isto não significa dizer que toda a política fica agora restrita à manipulação de imagens e sons; mas que “sem a mídia, não há meios de adquirir ou exercer poder e, portanto, todos acabam entrando no mesmo jogo, embora não da mesma forma ou com o mesmo propósito. (CASTELLS, op. cit., p.367) Castells argumenta que, assim, tudo o que fica fora da mídia é relegado à marginalidade política; conclusões, que extremas ou não, dão uma dimensão da posição de centralidade que os media assumem na sociedade. Castells,

por outro lado, faz questão de ressaltar que os acontecimentos políticos no interior do espaço midiático não são determinados e sim enquadrados por ele, de modo que o que “o poder da tecnologia faz é potencializar de forma extraordinária as tendências já enraizadas na estrutura e instituições sociais”. (Idem, p.349)

Neste sentido, é possível observar nos primeiros dez anos do novo milênio que os debates e disputas acerca da representação da favela e de seus personagens, passam a refletir seu acirramento na profusão de produções audiovisuais sobre o tema. As polêmicas sobre o que mereceria ou não tornar-se visível se intensificam neste período, sobretudo, em resposta a “estética do popular criminalizado”, principalmente no cinema, (RAMOS, 2008 apud ZANETTI, 2010, p.128) onde miséria e violência (ou a perversa equação em que as duas se unem) serão as grandes vedetes.

O filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles e os debates e polêmicas que o circundaram, quando de seu lançamento, podem ser lidos como sintomáticos dos questionamentos elaborados “desde dentro” (por lideranças jovens faveladas) ou “fora” (por intelectuais) em direção às representações elaboradas “de fora” (geralmente, por cineastas). Mv Bill, que lançava um disco na mesma semana em que o filme estreou nos cinemas brasileiros, em entrevista à Folha de São Paulo de 28 de agosto de 2002, declarou que *Cidade de Deus* não refletia em nada a realidade da favela e que

Os arquimilionários que bancaram esse filme nem conhecem a Cidade de Deus, talvez não conheçam nunca, mas vão ganhar prêmios pra c.... O que eu lamento é que a Cidade de Deus talvez fique com um único prêmio: o de ser a favela mais violenta do mundo. Isso vai dificultar bastante a socialização das pessoas junto ao asfalto, vai criar dificuldades para que as pessoas consigam empregos...

Bentes publicava um artigo de teor igualmente crítico no jornal Estado de São Paulo, em agosto de 2002, intitulado “Cidade de Deus’ promove turismo no inferno”, o qual diz no parágrafo de abertura o seguinte:

Nunca houve tanta circulação e consumo de imagens da pobreza e da violência, imagens dos excluídos, dos comportamentos ditos ‘desviantes’ e ‘aberrantes’. A violência e a denúncia de crimes se tornou quase um gênero jornalístico. O que seria interessante se essas imagens não viessem frequentemente descontextualizadas. A violência aparecendo como ‘geração espontânea’ sem relação com a economia, as injustiças sociais, e tratada de forma espetacular, acontecimento sensacional, folhetim televisivo e teleshow da realidade que pode ser consumido com extremo prazer. (BENTES, 2002)

Cidade de Deus e os demais filmes de sua linhagem ao trazerem as favelas à atenção pública, sem dúvida, potencializaram o que Hamburger classifica de “disputas pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual”. É em meio a este contexto histórico de lutas pelo controle da representação da favela, já na segunda metade dos anos 2000, que aparece na paisagem midiática o documentário *Falcão, Meninos do Tráfico*, uma produção da Cufa exibida em rede nacional pela mais poderosa emissora de televisão do país. Para Hamburger, a emergência de *Falcão* pode significar uma resposta do próprio favelado, morador da Cidade de Deus, transformando a insatisfação de ter sido inadequadamente representado no longa de Meirelles, num documentário: “É como se o filme de moradores do conjunto habitacional expressasse um todo - periferias urbanas do Brasil - com o qual a parte - Cidade de Deus - se sentiu confundida”. (HAMBURGER, op. cit., p.118)

Vivendo um outro olhar, de Guillermo Planel, não é um documentário que possui um discurso de autorrepresentação. Não é uma produção que tem entre suas principais características ter sido elaborada “desde dentro”, mas tem como objetivo mostrar a existência de uma favela menos homogênea em comparação àquelas retratadas na década anterior. Terceira parte de um projeto sobre fotojornalismo no Rio de Janeiro, o documentário foi escolhido aqui para a análise, pois trata de diversos assuntos, que englobam desde a fotografia, a imprensa, os direitos humanos e sociedade, tudo isso em um documentário de 78 minutos sobre a renovação dos paradigmas da comunicação popular Quer dizer: como a favela é vista pela imprensa e como ela mesma se vê.

3.2 Close

3.2.1 Vivendo um outro olhar

O relacionamento entre fotógrafos populares e fotojornalistas da imprensa instituída, nas favelas do Rio de Janeiro, coloca em evidência fronteiras sócio-culturais que transformaram a cidade do Rio de Janeiro em uma “cidade partida”, termo criado pelo jornalista Zuenir Ventura (1995), em obra de mesmo nome. Após ter vivido dez meses na favela de Vigário Geral, para compreender e descrever o massacre de 21 moradores da comunidade em 1993 pela polícia, Ventura renomeou a “cidade maravilhosa” de “cidade partida”. Entretanto, o *apartheid* sócio-

espacial descrito por Ventura, que divide as favelas, por um lado, e a cidade, por outro, pode também ser observado entre diferentes favelas, que são comandadas por diferentes grupos do tráfico. Em uma visão oposta, como já discutimos, critica-se o pressuposto da “cidade partida” por ser uma noção que interessa à imprensa hegemônica para demonstrar a existência de uma territorialidade inferior pela falsa dicotomia favela/asfalto.

Diretor dos documentários *Abaixando a Máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca*, *Imagens do Jongo*, *Vivendo um Outro Olhar: fotojornalismo, favela, cidadania* e *Mais Náufragos que Navegantes*, Guillermo Planel, naturalizado brasileiro, é jornalista, produtor e fotógrafo. A exibição de seu documentário *Abaixando a Máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca*, em abril de 2008, na organização não-governamental *Viva Rio*, marcou o encontro entre os fotógrafos populares e da imprensa. A partir do evento, os fotógrafos construíram parcerias que resultaram na criação de debates, fóruns e oportunidades de trabalho.

Na ocasião, os fotógrafos populares puderam discutir a cobertura jornalística da mídia hegemônica sobre as favelas e seus moradores com os profissionais da imprensa. Esse encontro resultou na produção de um outro documentário por Planel, *Vivendo um Outro Olhar*, um filme que, para ser realizado, envolveu dois anos de discussão com moradores e fotógrafos populares de cinco diferentes favelas do Rio de Janeiro, tendo como objetivo principal refletir sobre como os discursos, identidades e práticas de trabalho dos fotógrafos populares e fotojornalistas são influenciados pelas divisões socioculturais existentes na cidade do Rio de Janeiro.

O debate entre fotógrafos da mídia hegemônica e alternativa, geralmente, retoma a discussão sobre fronteiras, falta de acesso nas favelas e divisão social. Os fotógrafos populares argumentam que os fotojornalistas estão ligados a instituições de mídia cujas linhas editoriais não beneficiam o morador de favela. Em outras palavras, a imprensa hegemônica apresenta um modelo de sociedade que não é aquele idealizado pelos moradores de favelas. Por outro lado, os fotojornalistas defendem a importância de sua função social e também posição enquanto cidadãos, que possuem o seu modo particular e pessoal de perceber e se relacionar com os moradores de favelas.

O documentário, porém, possibilitou a aproximação do profissional da imprensa com esses oriundos das próprias comunidades, oferecendo a possibilidade de uma conversa ‘desarmada’ entre esses distintos grupos profissionais. O filme é constituído de uma série de entrevistas com fotógrafos que dão o testemunho de seu trabalho, alguns deles bem conhecidos como Walter Mesquita e João Roberto Ripper, ao lado de fotógrafos como Tony Barros,

morador da Cidade de Deus. Assim, o documentário aposta na desmitificação da imagem homogeneizada da favela, inclusive da parte de fotojornalistas que trabalham na grande mídia, mas não compactuam com a visão de que favela é sinônimo de criminalidade.

A favela deixa de ser uma parte empobrecida, menosprezada, que criminaliza a pobreza, para se tornar uma parte participante nas criações das novas políticas públicas sociais. As “multiperceptividades” de vozes e de olhares que surgem ao longo do filme são importantes no sentido de apresentar as comunidades sob um enfoque aberto sem criar um discurso, um monólogo, a partir dos principais aspectos sociais deste assunto. Em resumo, o filme trata do processo de humanização da mídia *versus* o jornalismo sensacionalista, o tal do “espreme sai sangue”, que normalmente banaliza a violência. É um contraponto com a visão do jornalismo feito por setores sociais, que quase nunca têm acesso ao processo de estruturação da sociedade, mas que têm o diferencial de estar no contexto da realidade retratada.

Com relação ao documentário precursor de *Vivendo um outro olhar*, *Abaixando a máquina* tem como personagem principal da narrativa fílmica a própria cidade do Rio de Janeiro. Isso não é dito de modo declarativo no documentário, mas há um não dito/sabido que funciona organizando o discurso dos fotógrafos: trata-se de dar o testemunho de seu trabalho de registrar acontecimentos da capital carioca, estes acontecimentos inúmeras vezes são de ordem obscena, cabendo então ao fotógrafo (supostamente livre e autônomo) decidir pela captura imagética ou não – uma vez que haveria um conjunto de critérios que determinam o que pode/deve e o que não pode/não deve ser fotografado no corpo da cidade maravilhosa.

De modo que o espectador do filme fica sabendo de antemão que a narrativa aborda o problema do Rio: ou seja, sua obscenidade violenta. Eis o mote do filme: pode/deve se produzir imagens da violência urbana? Essa pergunta, entretanto, se sustenta na evidência de que o Rio de Janeiro é de fato uma cidade violenta. Essa evidência será posta em questão apenas em um momento da narrativa, e será pelo viés de uma crítica à obstinada tradição da mídia brasileira na cobertura da violência. Nesse ponto crítico, ocorre, senão uma quebra de espelhos, uma ranhura na superfície especular que funciona como autocrítica: em que grau a violência e a mídia que cobrem a violência são interdependentes? Isto é, para além da condição parasitária da mídia que vende bem porque cobre a obscenidade violenta, teríamos a contraparte da cidade violenta que age como tal para tornar-se espetáculo: protagonizar um acontecimento significativo. Seja ele de heroísmo truculento (policial), seja o de terrorismo midiático (incendiar ônibus, por exemplo). Uma vez que as objetivas das câmeras estejam focadas, os sujeitos protagonizariam ações cada vez mais dinâmicas e espetaculares – assim como nos

filmes de ação hollywoodianos, é preciso manter os espectadores hipnotizados e tensos em seus lugares.

Uma outra problemática que perpassa todo o discurso fílmico é a da suposta objetividade e fidelidade da fotografia diante daquilo que é retratado, de modo que a própria narrativa cinematográfica parece questionar o poder das imagens em retratar/significar acontecimentos. É um documentário que funciona como um *making off* que toma como protagonista o sujeito por trás do dispositivo fotográfico.

Por outro lado, essa mesma objetividade está na base do testemunho e da argumentação dos repórteres fotográficos cuja autorreferência é a de ser um puro observador dotado de um dispositivo técnico objetivo que registra fatos. Assim, não haveria lugar para a interpretação subjetiva, só para o gesto mecânico de disparar a câmera no momento preciso do acontecimento, no puro flagrante do ato.

Não por acaso, o único momento em que a subjetividade do fotógrafo se faz patente, para ele mesmo, é quando é “necessário abaixar a máquina”. Então, inelutavelmente, o gesto de interpretação diante do que acontece o impede de disparar o dispositivo. As condições que determinam essa apraxia, essa recusa em produzir um discurso imagético do acontecido, são reveladoras: não é exatamente a violência, a morte ou mesmo a miséria que faz obstáculo ao trabalho do fotógrafo. Em todos os testemunhos relativos a essa recusa, o que não pode ser objeto de fotografia é a dor. Dor que afeta aquele que pensava estar ali como puro olho que captura, como observador que não interfere no acontecimento, como o paciente espectador profissional que deveria permanecer imperceptível.

O filme faz uma inflexão ao focar sua narrativa não somente no objeto das práticas fotográficas, mas no gesto de disparar a câmera, na prática fotográfica e suas implicações éticas, suas justificativas discursivo-ideológicas, as sensibilidades dos sujeitos que estão por trás dessas práticas, suas posições subjetivas, seus gestos de interpretação e formas de significar a cidade que habitam e trabalham. Remontando à afirmação althusseriana de que não há práticas sem sujeitos, a inflexão que o documentário produz permite uma percepção do que antes permanecia nos bastidores: a prática do sujeito por trás do olho invisível da câmera. A suposta objetividade do registro técnico é desfeita pela apraxia do sujeito tomado por uma dor intersubjetiva. De modo que o fotógrafo, ao buscar a proximidade, o ângulo, jogar ou esperar a luz apropriada, já está interpretando o objeto da fotografia. Eis a contradição em jogo: o sujeito da prática fotográfica se torna patente por meio de sua apraxia, por meio de sua recusa em fazer o registro técnico da dor do outro.

Trata-se de uma quebra no circuito da produção-edição-circulação-venda-consumo do discurso imagético espetacular sobre a cidade do Rio de Janeiro. Ou, em outras palavras, é o regime de hipervisibilidades que falha por um instante. A apraxia do fotógrafo recusa a demanda do mercado de clientela *voyeur* e abre mão da remuneração do empregador. Se a fratura exposta da violência física, objetificada no registro fotográfico, se faz mercadoria corrente na tradição da mídia, a dor psíquica dos sujeitos obstaculiza o rito da livre troca consentida entre as partes. A dimensão da dor incomensurável, muitas vezes, desmonta o dispositivo de captura-circulação-consumo. Temos assim a marca do sujeito que se faz patente pela ausência de suas práticas.

A falha no ritual do espetáculo não deixa de produzir suas significações na narrativa em torno do espaço urbano, que é significado por um regime de imagens que tornam hipervisível as obscenidades de seu cotidiano. Desde o século XX, o imaginário do Rio se constituiu em um amálgama de imagens que desvelam e explicitam belezas geográficas (morros, florestas, praias, céu e mar), contrastadas com cenários que atraem, com igual intensidade, a curiosidade do olhar espectador.

De acordo com Misse e Lima (2006, p. 184-185), o aumento da influência do tráfico de drogas, conjuntamente, ao índice de violência, truculência policial e os conflitos armados nas favelas teve o seu ápice entre os anos de 1985 e 1992. Para a imprensa hegemônica, esse processo de violência chegou ao seu limite com o assassinato do jornalista Tim Lopes, da Rede Globo de Televisão, que estava fazendo uma cobertura investigativa sobre a exploração sexual de adolescentes nos bailes funks, na favela da Grota, no Complexo do Alemão em 2002. Esse episódio marcou o fim do processo de negociação entre a imprensa hegemônica e as favelas. Antes do caso Tim Lopes, fotojornalistas negociavam acesso às favelas com membros da Associação de Moradores, que faziam a mediação entre os grupos armados e os jornalistas. Em outras palavras, uma pessoa da Associação contatava o ‘dono do morro’ e explicava as intenções dos jornalistas na comunidade. Caso ele aprovasse, os fotojornalistas recebiam autorização para entrar, andar pela comunidade, conversar com as pessoas e, assim, realizar a cobertura na favela. Mas com a morte de Lopes, o processo de negociação chegou ao seu término.

Há um consenso entre os fotojornalistas de que o caso Tim Lopes representou a ruptura entre a imprensa e as favelas. Algumas empresas adotaram medidas formais de segurança que modificou a prática de trabalho da mídia. Algumas redações proibiram os seus profissionais de realizar qualquer cobertura dentro das favelas. Coletes à prova de balas e carros blindados

também foram adotados, e alguns jornalistas começaram a receber treinamento para trabalhar em áreas de risco.

Além disso, o aumento da influência de grupos do tráfico nas favelas contribuiu para consolidar as fronteiras entre as favelas, comandadas por diferentes facções criminosas. Durante o debate entre fotojornalistas da imprensa e fotógrafos populares, que ocorreu no CEASM (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, organização não-governamental, localizada no conjunto de favelas da Maré, no Rio de Janeiro), em 2009, Francisco Valdean, que faz parte do projeto *Imagens do Povo*, comentou sobre as dificuldades que os moradores da Maré enfrentam para lidar com cinco diferentes grupos do tráfico, por um lado, e com a violência policial e políticas do governo do Rio de Janeiro, por outro. Valdean disse que, para o governo do Rio de Janeiro, o maior problema das favelas é o tráfico de drogas; logo, a violência é legitimada para solucionar o problema. Além disso, o governo financiou a construção de muros ao longo do Complexo da Maré, argumentando que o objetivo principal seria isolar o barulho que vem dos automóveis que trafegam em alta velocidade pela Linha Vermelha. Valdean explicou que apenas duas comunidades são próximas da Linha Vermelha: Parque União, cerca de 10 metros e Pinheiro, cerca de 20 metros; as outras, estão a quase um quilômetro de distância. Assim, o fotógrafo popular questionou que os muros poderiam proteger as pessoas que passam todos os dias pela Linha Vermelha, mas o que fazer com aquelas que vivem dentro dos muros e precisam lidar com cinco diferentes grupos armados e a truculência policial. Através de passeatas e diferentes formas de comunicação, os moradores das favelas vem lutando para transformar as ideias recorrentes sobre os lugares onde eles vivem e si próprios, com o objetivo de transformar, influenciar, as políticas públicas referentes às favelas do Rio de Janeiro.

A expressão ‘sentindo-se ofendido’ surgiu diretamente dos depoimentos de fotógrafos populares e da imprensa. A frase descreve a ruptura entre fotojornalistas da imprensa e os moradores de favelas. Fotógrafos populares, comumente, dizem que eles se sentem ofendidos quando fotojornalistas da imprensa vão até as favelas vestindo coletes à prova de balas e acompanhados pela polícia. Por outro lado, fotojornalistas da imprensa declaram que eles, na verdade, deveriam ser aqueles que se sentissem ofendidos, pois eles se tornaram alvo dos traficantes, além de serem os únicos a denunciar atividades criminosas e confrontos armados nas favelas. A frase, no entanto, ilumina questões importantes para se pensar a relação entre os fotógrafos populares e da imprensa.

Pela perspectiva dos fotógrafos populares, a frase emerge como um pedido de escuta, além de clamar pelo reconhecimento do morador de favela como cidadão, que possui igualdade de direitos e responsabilidades, incluindo o direito à vida. Ao ser entrevistado, Itan explicou que durante a ocupação da polícia, no Complexo do Alemão, os (foto)jornalistas da imprensa nacional e internacional estavam todos protegidos com coletes à prova de balas e capacetes. Ele, por outro lado, que cobriu o conflito de dentro da favela da Grota, estava vestindo uma bermuda, camiseta e chinelos; essa constatação levou a um questionamento: “qual é a diferença entre a vida deles (dos fotógrafos profissionais da imprensa hegemônica) e a minha?”. Em *Vivendo um outro olhar*, Rogério Reis afirma:

(...) esse cuidado excessivo que a grande imprensa está tendo no sentido de proteger seus repórteres, botar colete à prova de balas, eu estou aqui ó, de camiseta, enfim ... é evidente que tem momentos de tensão, mas acho que isso é um pouco paranoia da turma do ar condicionado, entendeu? Do pessoal que fica em redação, com boa intenção, querendo proteger seus repórteres, mas quem está em campo, na rua, e sabe avaliar, sabe o momento de trabalhar. O que não pode é deixar de noticiar as coisas porque existe uma fronteira, daqui pra lá eu não posso passar, eu não acredito nisso não, eu acho que os picos de violência, e os interesses que geram a violência são pontuais e hoje em dia eles são muito bem anunciados, até bem divulgados, quer dizer, não tem como a gente deixar de frequentar determinados espaços da cidade por que a partir da morte de alguém ou de um grupo foi estabelecido essa ruptura que a cidade é partida (...)

Os moradores de favelas vivem entre uma grande variedade de violências e disputas de poder. Em seu cotidiano, os moradores precisam aprender a lidar com os grupos do tráfico, a corrupção e truculência da polícia e o abandono do estado. Nesse contexto, ‘sentindo-se ofendido’ emerge como um clamor dos moradores para serem reconhecidos a partir de uma perspectiva cidadã, em oposição a serem associados à imagens da criminalidade, violência e escassez. Assim, os fotógrafos populares vêm tentando estabelecer uma imagem positiva sobre as favelas e sobre si mesmos, argumentando que eles também têm o direito de serem retratados em um contexto de dignidade.

Por outro lado, fotojornalistas da imprensa expressam o posicionamento de que a sua função e importância, muitas vezes, não são compreendidos pelos moradores de favelas, apesar de eles acreditarem que estão realizando um papel importante na sociedade. Eles argumentam que o seu papel é de primeira importância para a defesa dos direitos humanos nas favelas, contribuindo para prevenir, por exemplo, abusos e violações dos direitos pela polícia.

Documentando os confrontos violentos, os fotojornalistas convocam a sociedade e as autoridades a discutirem determinadas questões. Para eles, as suas fotografias vêm influenciando políticas públicas, além de contribuir para contar a história da cidade do Rio de Janeiro.

Há um consenso entre os fotógrafos populares, nas entrevistas de Planel, que diz que a primeira coisa a se fazer antes de realizar qualquer projeto nas favelas é pedir permissão para o ‘dono do morro’. No caso dos fotógrafos da imprensa hegemônica, essa negociação não é feita diretamente com o traficante. Geralmente, uma pessoa da comunidade faz a mediação entre os jornalistas e os membros do movimento. Se a autorização for concedida, eles podem trabalhar livremente. Nesse contexto, é fácil compreender o porquê dos fotógrafos populares não denunciarem os traficantes.

O Rio de Janeiro tem passado por um processo de transição na gestão da política pública de segurança desde que a primeira UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) foi instituída na favela da Santa Marta, em dezembro de 2008. A iniciativa tem como objetivo principal restabelecer o controle sobre as favelas, fortalecer o diálogo com suas comunidades e encorajar participação comunitária. Esse processo tem modificado a identidade das favelas, o estilo de vida de seus moradores e marcado o retorno de fotojornalistas da imprensa instituída nas comunidades pacificadas. Além do mais, o encontro entre fotógrafos populares e da imprensa, que cobrem as favelas a partir de óticas diferentes também ocorreu no ano de 2008.

O relacionamento e diálogo entre os fotógrafos populares e da imprensa é um trabalho em progresso. Os documentários de Planel possibilitaram mais do que apenas encontros entre os fotógrafos, criando possibilidades para a emergência de novas relações e perspectivas dos fotógrafos perceberem uns aos outros; mas as falas dos entrevistados demonstram que esse relacionamento ainda está imerso em resistências. Os fotógrafos estão “juntos e misturados”, mas deixam claro que os seus papéis e identidades são diferentes. Ao mesmo tempo em que o encontro possibilitou novas maneiras de perceberem uns aos outros, reforçou as suas diferenças, ainda que reconheçam seus pontos em comum na atividade fotojornalística.

Fotojornalistas da imprensa hegemônica, afirmam que o filme de Planel, *Abaixando a Máquina*, deu-lhes ‘voz’, pois pela primeira vez eles puderam expressar os seus pontos de vista e sentimentos, além de dividir traumáticas experiências entre si, enquanto refletiam sobre o modo de como cobrir e testemunhar eventos dramáticos que os afetam psicologicamente. Nesse sentido, a produção do documentário pode ser entendida como um tipo de prática de jornalismo

de trauma. Essa prática de escuta e compartilhamento atingiu o seu pico, quando houve o encontro com os fotógrafos populares, por eles terem tido a oportunidade de compartilhar não apenas modos de olhar para as favelas e seus moradores, mas também experiências emocionais e vivências. Assim, o relacionamento entre fotógrafos populares e da imprensa que cobrem os mesmos espaços a partir de diferentes perspectivas, irá contribuir para reatar os laços dessa cidade partida. Tempo é necessário para dizer se essas iniciativas serão impulsionadas pelo objetivo de dar voz aos moradores de favelas.

3.2.2 Considerações finais

Pensar uma sociedade como um corpo homogêneo e linear, sem diferenças e conflitos, aniquila a possibilidade de sua concretude. Seu funcionamento está diretamente atrelado à coexistência de vários universos, comunidades e segmentos sociais - uma das principais características da sociedade brasileira. No entanto, essa coexistência está longe de se mostrar harmônica, uma vez que o descompasso entre as esferas sociais é, também, típico do caso brasileiro, desde o seu surgimento. Nosso interesse nesse trabalho foi verificar os desdobramentos desse hiato entre os segmentos sociais brasileiros, especificamente um deles: a favela brasileira e seu vínculo com a produção de documentários pós-1990.

Vimos em *Notícias de uma guerra particular* que a violência urbana sempre existiu, mas sua visibilidade se tornou notória a partir do final dos anos 80 e início dos 90, quando seus efeitos ultrapassaram o território de morros e favelas e passaram a perturbar o sossego de quem até então só conhecia essa realidade pelas páginas dos jornais. Desse momento em diante, um novo processo se estabeleceu: tais setores foram absorvidos pela indústria cultural, tornando-se objetos de estudo e referenciais estéticos.

O cinema, como uma arte sujeita aos fluxos de uma sociedade, não ficou à margem diante de tais mudanças que fizeram a sociedade brasileira conhecer novos rearranjos. É preciso, antes de tudo, abandonar a ideia dos produtos culturais como isentos de influências externas. Eles não podem ser vistos apenas como resultado do diletantismo de seu criador, mas, além disso, são como um espelho que reflete tendências, pontos de vista, diferentes modos de se relacionar com pessoas e situações.

A relação do cinema brasileiro com as classes subalternas não é um fenômeno recente. A partir dos anos 60, a produção no país tomou o interior do Nordeste - personagens e contextos - como expressão máxima do subdesenvolvimento brasileiro. Esta tendência teve seu auge no cinema novo, com a consagrada tríade *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). O periférico, portanto, sempre esteve presente na produção de cinema no país.

Se esse dado é irrefutável, que diferencial há na produção atual? Dos anos 60 até hoje, o país experimentou o crescimento em diversas esferas, especialmente a urbana. Sem planejamento e acompanhamento, a expansão ocorreu de forma desordenada, provocando o inchaço dos grandes centros urbanos e o crescimento em escala exponencial das favelas. Além disso, a intensificação do tráfico de drogas contribuiu substancialmente para o aumento dos índices de violência, que nesse período cresceu em conjunto com a desordem urbana. Agora não é mais preciso adentrar as longínquas comunidades do interior do Nordeste para que se tenha um claro exemplar das condições de pobreza e marginalidade a que está submetida uma significativa parcela da sociedade brasileira. Em resumo: a intensificação da violência urbana força a criação de novos modos de representação, provocando uma mudança no eixo de direção temática e estética, e principalmente mudanças na relação entre documentarista e personagem, pois a "função" das pessoas muda de acordo com os domínios discursivos, que por sua vez mudam com a época.

O aumento dos índices de violência urbana reverbera nos meios de comunicação de massa e seus produtos, os quais nos apresentam uma crescente visibilidade dessa violência e de aspectos concernentes a ela. Hoje, os *mass media* são o lugar propício de representação da estética do Brasil urbano, violento e globalizado. E filmes como *Notícias de uma guerra particular*, *Santo Forte*, *Favela Rising* e *Vivendo um outro olhar* evidenciam esse aspecto. Vimos que cada um deles apresenta um ponto mais definido: *Notícias* possibilita uma ampla discussão sobre as origens, funcionamento e desdobramentos do contexto de violência urbana. A questão de como a linguagem cinematográfica materializa esse fascínio ‘tradicional’ pela favela (isolado em seu habitat, adepto fervoroso e místico do catolicismo, pobre, reduto do folclore, etc) é mais intensa em *Santo Forte*, e *Favela Rising*. Já *Vivendo um outro olhar* abrange a questão da ruptura que estabelece nítida separação entre “a periferia como personagem” e “a periferia como produtora”, e a relação desta com a grande mídia. Esses direcionamentos, a princípio divergentes, só vêm a contribuir para o fornecimento das pistas

necessárias para entendermos a recorrência aos setores subalternos na produção de documentários no país.

Sabemos do "deslocamento" do marginal rural para o marginal urbano na produção de cinema brasileiro. Mas o que torna este último visível e que condições permitem que ele conquiste visibilidade a partir da produção de documentários? Vivemos numa sociedade em que o estabelecimento de valores institui uma relação de superioridade e inferioridade entre as pessoas, uma vez que o poder não é uma propriedade adquirida pela classe dominante, mas um exercício atual de sua estratégia. No cotidiano das relações sociais, o desmonte desses esquemas hierárquicos e autoritários ainda está longe de ocorrer, mas esse exercício torna-se fundamental para o documentarista e o personagem.

Se o cineasta pretende verificar um determinado estilo de vida ou a relação dos personagens com um tema proposto, desvencilhar-se dessas amarras torna-se uma tarefa indispensável. Isso não implica que o diretor tenha que se anular perante o seu personagem. O exercício para o documentarista é, dependendo do caso, a suspensão temporária de si - e não sua anulação -, para que possa adentrar o universo do personagem em sua plenitude, pois saber do outro é também saber de si. A construção de discursos, a partir da malha composta por saberes e poderes, provocou uma mudança na construção de uma imagem (ou protótipo) de um suposto marginal, trazendo novos modos de se relacionar com ele e de representá-lo.

Tudo isso parece se ancorar na necessidade do confronto entre o documentarista e o personagem. Este embate não deve passar pela medição de forças entre as duas partes, mas, acima de tudo, por uma relação complementar que forneça as pistas necessárias para entendermos essa atual tendência da produção de documentários. Se o diretor busca alguém que apenas confirme sua ideia pré-estabelecida, voltaremos ao modelo sociológico, que como vimos tem o propósito de confirmar uma tese previamente elaborada. Mas se o mesmo diretor busca o personagem puro e intocável e estabelece com ele uma relação sacralizada, tal vínculo pouco poderá acrescentar.

O confronto do qual falamos se refere ao posicionamento de que tanto o documentarista quanto o personagem são indivíduos incompletos, instáveis e ambíguos, o que por extensão não garante a certeza e a sabedoria para nenhuma das partes. Isso permite que o documentarista possa, por exemplo, pôr em xeque um aparente ponto de vista já cristalizado pelo personagem. O confronto deve ser realizado muito mais com o intuito de instigar o personagem a pensar

sobre um contexto do que a confirmação de uma opinião. O contrário também deve acontecer, para que haja um equilíbrio, ou seja, o personagem pode desestabilizar as pretensões do documentarista.

O redimensionamento da relação entre o personagem e o documentarista traz implicações salutaras também para a história do documentário, que passa a experimentar novos métodos de realização. Os filmes vão ao encontro dessa assertiva ao confirmarem a instalação de uma nova tendência do cinema brasileiro, em que a participação entre realizador e entrevistado torna-se um elemento-chave para que se amplie não só o campo de produção, mas também a conquista de novas plateias. Tal posicionamento deve ser encarado a partir da constituição de sujeitos políticos, elaborados não necessariamente pela experiência partidária, mas pelos encontros de cotidianos divergentes, que podem revelar indícios para a compreensão dos inúmeros abismos da sociedade brasileira. Isto ajuda a compreender por que não é função do documentário trazer as respostas prontas para um tema em questão. Em muitos casos, o próprio processo ainda está em elaboração, e cabe ao documentário se cercar desses matizes para compor um cenário que, muito mais do que transparente, permita um quê de opacidade para instigar novos posicionamentos e reflexões.

Nessa direção, novos experimentos podem surgir. Nos momentos finais de *A linguagem cinematográfica*, o pesquisador Marcel Martin afirma que a salvação do cinema estará guardada enquanto houver experimentalismos e quem busque novas rotas e itinerários. Se esse é o caminho para a continuidade da experiência cinematográfica, a produção brasileira de documentários parece cumprir o seu papel. Entretanto, tornar-se visível nem sempre se configura uma estratégia eficaz para o subalterno abandonar precárias condições de vida.

O documentário pode até operar como um instrumento de mediação e de visibilidade de certos grupos sociais, mas a separação entre indivíduos das mais diferentes esferas é um processo que deve se estender por muito tempo. A "diferença" das classes marginalizadas, que despertam o interesse de documentaristas, confere a elas visibilidade para além de morros e de favelas, mas esse processo está longe de significar o fim do descompasso na distribuição de saberes e poderes.

FILMOGRAFIA

Corpus

Notícias de uma guerra particular

Brasil, 1999, 56 min, dir: João Moreira Salles e Kátia Lund; rot: João Moreira Salles e Kátia Lund; fot: Walter Carvalho; mon: Flávio Nunes.

Favela rising

Estados Unidos, 2003, 107 min, dir e rot: Jeff Zimbalist e Matt Mochary; fot: Jeff Zimbalist, Matt Mochary, Kelly Mark Green; mon: Jeff Zimbalist.

Santo forte

Brasil, 1999, 80 min, dir: Eduardo Coutinho; fot: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert; mon: Jordana Berg.

Vivendo um outro olhar

Brasil, 2010, 80 min, dir: Guillermo Planel; rot: Guillermo Planel e Walter Mesquita; fot: Guillermo Planel.

Complementar

Aruanda

Brasil, 1960, 20 min, dir: Linduarte Noronha; fot e mon: Rucker Vieira.

Babilônia 2000

Brasil, 2001, 80 min, dir: Eduardo Coutinho; fot: Jacques Cheuiche; mon: Jordana Berg.

O bandido da luz vermelha

Brasil, 1968, 92 min, dir: Rogério Sganzerla; rot: Rogério Sganzerla; fot: Peter Overbeck; mon: Silvio Renoldi.

Carandiru

Brasil, 2003, 146 min, dir: Hector Babendo; rot: Hector Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas; fot: Walter Carvalho; mon: Mauro Alice.

Central do Brasil

Brasil, 1998, 112 min, dir: Walter Salles; rot: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein; fot: Walter Carvalho; mon: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda.

Cidade de Deus

Brasil, 2002, 135 min, dir: Fernando Meirelles; rot: Bráulio Mantovani; fot: César Charlone; mon: Daniel Rezende.

Cinco vezes favela

Brasil, 1962. Episódios:

O favelado Dir e rot: Marcos Farias; fot: Ozen Sermet; mon: Saul Lachtermacher.

Zé da cachorra Dir e rot: Miguel Borges; fot: George (Jiri) Dusek; mon: Saul Lachtermacher.

Escola de samba, alegria de viver Dir: Carlos Diegues; rot: Carlos Diegues e Carlos Estevão Martins; fot: Ozen Sermet; mon: Ruy Guerra.

Couro de gato Dir: Joaquim Pedro de Andrade; rot: Joaquim Pedro de Andrade e Domingos Oliveira; fot: Mario Carneiro; mont: Jacqueline Aubrey.

Pedreira de São Diogo Dir: Leon Hirszman; rot: Leon Hirszman e Flávio Migliaccio; fot: Ozen Sermet; mon: Nelson Pereira dos Santos.

Como nascem os anjos

Brasil, 1996, 96 min, dir: Murilo Salles; rot: Murilo Salles, Jorge Duran, Aguinaldo Silva e Nelson Nadotti; fot: César Charlone; mon: Isabelle Rathery e Vicente Kubrusly.

Deus e o diabo na terra do sol

Brasil, 1964, 122 min, dir: Glauber Rocha; rot: Glauber Rocha e Walter Lima Jr.; fot: Waldemar Lima; mon: Rafael Justo Valverde.

Edifício Máster

Brasil, 2002, 110 min, dir: Eduardo Coutinho; fot: Jacques Cheuiche; mon: Jordana Berg.

Favela dos meus amores

Brasil, 1935, dir e rot: Humberto Mauro; fot: Osvaldo Nunes; mon: Charles Whally.

Os fuzis

Brasil, 1964, 81 min, dir: Ruy Guerra; rot: Ruy Guerra e Miguel Torres; fot: Ricardo Aronovich; mon: Raimundo Higinio.

O invasor

Brasil, 2001, 97 min, dir: Beto Brant; rot: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca; fot: Toca Seabra; mon: Manga Campion e Willen Dias.

Maioria absoluta

Brasil, 1964-66; 18 min, dir e rot: Leon Hirzman; fot: Luiz Saldanha; mon: Nelson Pereira dos Santos.

Nanuk, o esquimó

Estados Unidos, 1922, 69 min, dir: Robert Flaherty.

Ônibus 174

Brasil, 2002, 133 min, dir: José Padilha; fot: César Moraes e Marcelo Guru; mon: Felipe Lacerda.

A opinião pública

Brasil, 1966, 71 min, dir e rot: Arnaldo Jabor; fot: Dib Lutfi; mon: João Ramiro Melo, Arnaldo Jabor e Gilberto Macedo.

O prisioneiro da grade de ferro

Brasil, 2004, 123 min, dir e rot: Paulo Sacramento; fot: Aloysio Raulino; mon: Idê Lacreta e Paulo Sacramento.

Rio, 40 graus

Brasil, 1955, 93 min, dir e rot: Nelson Pereira dos Santos; fot: Helio Silva; mon: Rafael Justo Valverde.

Rio, Zona Norte

Brasil, 1955, 87 min, dir e rot: Nelson Pereira dos Santos; fot: Helio Silva; mon: Rafael Justo Valverde.

Santa Marta, duas semanas no morro

Brasil, 1987, 54 min, dir: Eduardo Coutinho; fot: Breno Silveira; mon: Pablo Pessanha.

Sou feia mas tô na moda

Brasil, 2005, 61 min, dir e rot: Denise Garcia; fot: Paulo Camacho, Pedro Bronz e Mathias Maxx; mon: Gustavo Melo.

Uma onda no ar

Brasil, 2002, 92 min, dir: Helvécio Ratton; rot: Jorge Durán e Helvécio Ratton fot: José Tadeu Ribeiro; mon: Richard Hankin.

Vidas secas

Brasil, 1963, 103 min, dir e rot: Nelson Pereira dos Santos; fot: Luiz Carlos Barreto e José Rosa; mon: Rafael Justo Valverde.

Viramundo

Brasil, 1965, 40 min, dir e rot: Geraldo Sarno; fot: Armando Barreto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÂNCIO, T. *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

ARANTES, Antônio Augusto (1981). *O que é cultura popular*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ATHAYDE, Celso; BILL, MV; SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165 -196.

BENTES, Ivana . “O copyright da miséria e os discursos da exclusão”. In: Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia no 17, ed; UFRJ, setembro 2001

_____. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In: ALCEU, v. 8, n. 15. p.242-255. Jul/Dez 2007a. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. “Turismo no inferno”. O Estado de São Paulo, 31 de agosto de 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Centro Cultural Banco do Brasil. pp. 8-11. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>. Acesso em 28 de abril de 2012.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. GALVÃO, Maria Rita, *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. (org.), GOMES, Paulo Emílio Salles (org.). *Glauber Rocha*. Coleção cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, vol. I.

BHABHA, H. *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990;

_____. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1993;

_____. *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*. Londres: Routledge, 1999;

BIRMAN, Patrícia. “Favela é comunidade?”. In: *Vida sob cerco: Violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed: Nova Fronteira, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de autoanálise*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOSI, Ecléa. *A Cultura de Massa e Cultura Popular – leituras operárias*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BURGOS, Marcelo Baumann. “Dos parques proletários ao Favela-Bairro, as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. *Um século de Favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

_____. “Favela e luta pela cidade: esboço de um argumento”. In: *O que é favela, afinal?* Rio de Janeiro. Ed: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2005.

CARDOSO, Cristiane. “Análise das diferentes representações e concepções das Favelas do Rio de Janeiro influenciando na construção da identidade local”. In: 12º Encuentro de Geógrafos de América Latina. Montevideo, Uruguay - Abril de 2009.

CASTELLS, Manuel. *O poder da Identidade*. Vol.2. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.

CASTRO, Vitor Monteiro. *Circulando - diálogo e comunicação na favela: a favela em busca de seu lugar*. Rio de Janeiro: UFRJ / ECO, 2009.

CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano*. Vol.1. As artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

CONTI, Mário Sérgio. “Encontros inesperados – entrevista a Ismail Xavier”. Folha de São Paulo, 03 de dezembro de 2000, Mais!.

COWIE, Elizabeth. The spectacle of actuality. In: GAINES, Jane, (org.), RENOV, Michael (org.). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Brasilense: São Paulo, 1990.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. Éléments de sociologie du film. *Cinemas: revue d'études cinématographiques*, v.17, n. 2-3, p. 117-141, printemps, 2007.

FABRIS, Mariarosaria et alii (orgs.). *Estudos socine de cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 165.

_____. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo:USP, 1994.

FERNANDES Jr., Rubens; NAKAGAMA, Rosely & MOURA, Diógenes. *Notas de viagem - Thomas Farkas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes: 2000.

_____. *Microfísica do poder*. 17. ed. São Paulo: Graal, 1979.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Imagem, visão e imaginação*. São Paulo: Martin Fontes, 1983.

FREIRE FILHO, J. (2004) *Mídia, estereótipo e representação das minorias*. Eco-Pos, p. 45-65.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *Gringo na laje: produção, circulação e consumo da favela turística*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

GRAEMER, Turner. *Cinema como prática social*. São Paulo. Summus Editorial, 1997.

GUIMARÃES, Samuel Pinheiro. *Quinhentos anos de periferia*. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: Editora da UFRGS/ Contraponto, 1999.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. “Quem precisa da identidade”. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000

HAMBURGER, Ester. Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2008, V. 51, nº 2.

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

_____. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, vol. 78, pp.113-128, jul. 2007.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

_____. & RONDELLI, Elizabeth. A mídia e a construção do biográfico - o sensacionalismo da morte em cena. *Tempo Social*, São Paulo, 12(1): 201-218, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 19.

JAGUARIBE, B. & HETHERINGTON, K. *Favela Tours: Indistinct and maples representations of the real in Rio de Janeiro*. M. Sheller & J. Urry (eds.) *Mobile technologies of the city*. London, New York: Routledge, 2006.

_____. *O choque do real, estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 2002, 184 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2002.

KORNIS, Mônica Almeida. “Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais”. In: XXIII Simpósio Nacional de História promovido pela Associação Nacional de História (Anpuh), realizado entre 17 e 22 de julho de 2005 na Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

_____. “Cidade dos Homens e Falcão – Meninos do Tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: *Direitos e Cidadania: Justiça, Poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

LEEDS, Elizabeth. “Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira, ameaças à democratização em nível local”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. *Um século de Favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

LEITE, Márcia Pereira. “Entre o individualismo e a solidariedade: Dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro”. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. vol.15 no.44 São Paulo Oct. 2000.

LEMGRUBER, J. (Coord.) *Arquitetura institucional do SUSP/Sistema Penitenciário*. Firjan/Pnud, 2004. Disponível em: <www.segurancahumana.org.br/home.htm>

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

_____. e MESQUITA, Claudia. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

LEU, L. *Fantasia e fetiche: consumindo o Brasil na Inglaterra*. Eco-Pos, 2004, p. 13-72.

MARCIER, Maria Ortense; OLIVEIRA, Jane Souto de. “A palavra é favela”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. *Um século de Favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

MACDOUGALL, David. *The fate of the cinema subject*. In: Transcultural Cinema. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003

MENEZES, Paulo. A questão do herói-sujeito em *cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho. *Tempo Social*. São Paulo, vol. 6, n. 1-2, 1994.

_____. Cinema e Ciências Sociais. In: SILVA, Josué Pereira da (Org.). *Por uma Sociologia do Século XX*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 131-151.

_____. *Cinema: imagem e interpretação*. in: *Tempo Social*. São Paulo, vol.8, n. 2, out. 1996.

_____. O cinema documental como Representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, S.C ET AL (Org.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo, Edusp/FAPESP, 2004.

_____. Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade. *Socine – Estudos de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MINH-HÁ, Trinh T. *When the moon waxes red*. New York: Routledge: 1991.

MISSE, Michel. “*As ligações perigosas: mercados ilegais, narcotráfico e violência no Rio*”. Contemporaneidade e Educação, Rio de Janeiro, ano 2, n.1, 1997.

_____.; LIMA, Roberto. *Crime e violência no Brasil contemporâneo: estudos de sociologia do crime e da violência urbana*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006.

_____. “Crime, sujeito e sujeição criminal: aspectos de uma contribuição analítica sobre a categoria ‘bandido’”. In: Lua Nova, São Paulo, 79: 15-38, 2010.

_____. Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro.

_____. “Mercados ilegais, redes de proteção e organização local do crime no Rio de Janeiro”. In: ESTUDOS AVANÇADOS, Vol.21, nº61, 2007.

MORIN, Edgar. *A alma do cinema*. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. (org.). *The New Brazilian Cinema*. Londres: Tauris & Co. 2003.

NOBRE, Carlos. “Direto do front: notas sobre reportagem e narcotráfico no Rio de Janeiro”. Cadernos Alceu 2005; 6(11):104-119.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 71

_____. “Sociedade e Cultura” In: Paulo Sérgio Pinheiro (org). *Brasil: Um Século de Transformações*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990

RAMOS, Alberto Guerreiro. “Patologia Social do 'Branco' Brasileiro”. In: *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Roberto José. “Rede Globo e a ditadura militar: atualização histórica e ideologia”. In: *Rev. Humanidades, Fortaleza*, v. 20, n. 2, p. 143-148, jul./dez. 2005.

RAMOS, Silvia. “Negro Drama” In: *Caminhos Convergentes: Estado e sociedade na superação das desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Boll, Actionaid, 2009.

_____. “Fama de mau: os bandidos na imprensa” In: *Mídia e Violência: tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. IUPERJ, 2007.

_____. & MUSUMECI, Leonarda. *Elemento suspeito: abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 71-100.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Faces ativas do urbano: mutações em um contexto de imobilismos. In RIBEIRO, Ana Clara Torres (Org.). *Repensando a experiência urbana da América Latina: questões, conceitos e valores*. Buenos Aires: Clacso, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1980

_____. “Orfeu metafísica de favela”. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), Rio de Janeiro (RJ), 24 out. 1959, p. 1.

ROSENTHAL, Alan (org.). *New challenges for documentary*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

ROSSINI, Míriam de Souza. “Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro”. In: Sessões do *Imaginário*. FAMECOS / PUCRS Porto Alegre, nº 10, novembro de 2003

SALLES, Écio. “Culturas transitivas”. In: *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2004.

SALLES GOMES, P. E. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 82-95.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTIAGO, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Por uma literatura nos trópicos : ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 11-28.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Épuras do Social: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Ed. Global, 2004.

SILVA, Jailson Souza. “A favela imaginária da classe média”. In: Revista GLOB(AL), nº1, outubro/novembro de 2003. _____. *O que é favela, afinal?* Rio de Janeiro. Ed: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.

SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”, *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SPIVAK: *Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. New York: Harvard University Press, 1999; *Death of a Discipline* (Wellek Library Lectures S.). New York: Columbia University Press, 2003.

SVARTMAN, Rosane. *De dentro pra fora, de cima pra baixo: a formação de autores e a trajetória do Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro do Vidigal*. Rio de Janeiro: UFRJ / ECO, 2008.

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (org.) *Estudos de Cinema Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SORLIN, Pierre. *European cinemas, European societies 1939-1990*. Londres: Routledge, 1994.

SOVIK. Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro. Ed. Aeroplano, 2009.

_____. “O rap desorganiza o carnaval: Globalização e singularidade na música popular brasileira. In: CADERNO CRH, Salvador, n. 33, p. 247-255, jul./dez. 2000.

_____. “*Pensando com Stuart Hall*”. In: 19º Encontro Anual da Compós, 2010.

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

_____. “Enunciação do documentário: o problema de ‘dar a voz ao outro’”. In: Fabris, Mariarosaria et alii (orgs.). *Estudos socine de cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003

UNODC - Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime. “Referências ao Brasil e ao Cone Sul”. Relatório Mundial Sobre Drogas (WDR 2010). ONU, 2010.

VALLADARES, Lícia. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol.15 no.44 São Paulo Oct. 2000.

_____. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

_____. “Os dez mandamentos da observação participante”. In: *Rev. bras. Ci. Soc.* vol.22 no.63 São Paulo Feb. 2007.

VALENTINETTI, Cláudio M. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: M.Farini Editora, 2003.

VELHO, Gilberto. “Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica”. In: Velho, Gilberto & Alvito, Marcos. *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000.

VENTURA, Zuenir, *Cidade partida*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de otário! Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro”. In: *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2001.

_____. “O funk como símbolo da violência carioca”. In: *Cidadania e Violência*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/FGV, 1996.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 109.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

WEBER, Max. *A ciência como vocação*. In: *Ciência e Política, duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. *Base and superstructure in marxist cultural theory*. In: *Problems in materialism and culture*. Londres: New Left Review Editions, 1982. p.3-16.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WEBER, Max. *Base and superstructure in marxist cultural theory*. In: *Problems in materialism and culture*. Londres: New Left Review Editions, 1982. p. 3-16.

WINSTON, Brian. *Documentary: I think we are in trouble*. In: ROSENTHAL, Alan (org). *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988.

XAVIER, Ismail.. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

_____. Encontros inesperados: entrevista com Ismail Xavier. In: CONTI, Mario Sergio. Folha de São Paulo, Editoria MAIS!, 03 dez. 2000b, p.8-13.

_____. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: Estudos de cinema 2000 — Socine. J. Gatti, F. Ramos, A. Catani e M. D. Mourão

_____. “O cinema brasileiro dos anos 90”, Praga – Estudos Marxistas, v.9, junho 2000a.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac e Naif, 2003.

YÚDICE, George. “A Funkificação do Rio”. In: *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZANETTI, Daniela. O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. UFBA, Salvador, 2010.

ZALUAR, Alba. Crime organizado e crise institucional. Núcleo de Pesquisa das Violências. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em:

<http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos_periodicos/crime.pdf>. Acesso em: 13 set. 2013.

_____. ALVITO; Marcos. *Um século de Favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

_____. *A máquina e a revolta*. As organizações populares e o significado da pobreza . São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *O condomínio do diabo* . Rio de Janeiro: Revan; Editora UFRJ, 1994.