

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO**

GIL AMBRÓSIO FACCHINI

CINEMA NA FAVELA:

Representação da juventude pobre e a produção cinematográfica das favelas

Niterói

2010

GIL AMBRÓSIO FACCHINI

CINEMA NA FAVELA: Representação da juventude pobre e a produção cinematográfica das favelas

Projeto Experimental apresentado por Gil Ambrósio Facchini, matrícula 106.30.056-3 como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Cinema

Orientador: Prof. Simplicio Neto

Niterói

2010

Gil Ambrósio Facchini

RESUMO

O presente trabalho visa abordar o fenômeno da emergência de filmes na cinematografia carioca contemporânea realizados por moradores de favelas. A partir do uso de estigmas historicamente construídos contra as classes pobres, surge no campo cinematográfico a figura do *realizador estigmatizado*. O trabalho visa fazer um levantamento de como esse novo agente se relaciona com os estigmas mapeando sua posição no campo da produção artística e analisando duas produções de curta-metragem realizadas na favela do Vidigal. Será discutida a reprodução dos *estigmas* por essas obras, e sua função como ferramenta de legitimação sociocultural.

Palavras Chave

Favela ; Estigma; Pobreza; Cinema carioca

ABSTRACT

The present study aims to observe the appearance of a new phenomenon in Rio's contemporary cinematography. Films written and produced by the inhabitants of the favelas. Structured around the use of historically built stigmas against the poor classes, the figure of a *stigmatized agent* appears in the field of artistic production. This work seems to observe how this new agent relates itself with those stigmas, by mapping its position on the field and analyzing two short films made by inhabitants of the favela Vidigal. The reproduction of *stigmas* by the films and its functions as a tool to legitimate this stigmatized population.

Keywords

Favela; Stigma; Poverty; Carioca cinema

Agradecimentos:

João Domingues e Isabel Martinez, que me deram grande auxílio na realização desse trabalho.

Simplício Neto, que prontamente aceitou me orientar e me deu liberdade e incentivo na pesquisa.

Meu pai, que me deu força e apoio, mesmo apesar da distância.

Minha mãe, que impediu que eu morresse de fome, fazendo as melhores receitas da culinária mineira.

A todos os meus amigos, distantes ou próximos, que me ajudaram a relaxar e encarar esse processo de escrita de maneira agradável e divertida.

Dedicatória:

A todos que já se depararam com violência e escassez, e não se apequenaram perante as dificuldades. A todos aqueles que sofrem na pele a desigualdade. A todos que já sofreram preconceito. A todos esses que provavelmente não lerão esse trabalho.

SUMÁRIO

05	Introdução
09	Capítulo 1 - Pobreza e Criminalização
09	1.1 Pobreza e Estigma: Segregação, Identidade e Ideologia
15	1.2 Uma breve história das classes perigosas
24	Capítulo 2 - Pobreza e Representação
24	2.1 O papel da mídia na difusão dos estigmas
27	2.2 Cinema de favela e o campo de produção cinematográfica
34	Capítulo 3 - Análise de dois curtas da ONG Nós do Morro
35	3.1 Neguinho e Kika
42	3.2 Picolé pintinho e pipa
46	3.3 Comparações finais entre os filmes
49	Conclusão
52	Referências bibliográficas
54	Filmografia analisada
54	Filmografia citada

INTRODUÇÃO

Nas últimas duas décadas, a cidade do Rio de Janeiro tem registrado um aumento impressionante na quantidade de apreensão de armas de grosso calibre e homicídios, graças ao também sempre crescente número de grupos armados controlando territórios aonde o poder público não consegue efetivar suas políticas. A política de segurança pública se demonstra ineficiente na contenção de tais grupos, e quadrilhas de traficantes, milícias e a Polícia Militar travam verdadeiras escaramuças urbanas, com um saldo de mortes elevadíssimo.

O número de mortos por armas de fogo na cidade é tão alto que se equipara e até ultrapassa àquele de zonas de conflito militar. Entretanto, essas batalhas se situam em pontos específicos da cidade, e têm como vítimas uma população também bastante específica.

No Brasil e no mundo a violência tem identidade conhecida, em termos de idade, gênero, cor, classe social e território. Os principais alvos e vítimas da violência são jovens de 15-24 anos (a idade da morte, pois a taxa de mortalidade nesta faixa etária é o dobro da média geral), do sexo masculino, de cor negra, de classes pobres e residentes em favelas. Na zona sul do RJ a taxa de morte violenta é de 4,7 a 10/100.000 pessoas, enquanto no complexo do Alemão é de 60-80/100.000 pessoas. (RIPSA, 2009; Souza, 2006)

Em consonância com esse aumento drástico da violência urbana, observa-se também uma hiper-mediatização da temática da violência urbana através dos meios de comunicação, que mediando os diversos discursos acerca da problemática em questão se tornam um palco privilegiado de criação de um imaginário social sobre a questão da violência carioca. Isso, por sua vez, acaba repercutindo em diversos setores da sociedade, que emitem suas próprias opiniões que dialogam com e no campo da mediatização.

O cinema brasileiro pós-retomada acaba por se alimentar nessa fonte da violência urbana carioca, produzindo uma vasta cinematografia acerca do tema. Documentários e filmes de ficção tratando do povo, a população estigmatizada do país com um enfoque realista e, na contramão da estética cinemanovista de cunho revolucionário e revolucionarizante, temos um cinema de *escancaramento social*. O indivíduo criminalizado toma conta do cenário. O palco voyeurista da miséria e as repercussões de sua onipresença nos discursos midiáticos se alastram também para o campo cinematográfico.

Não é a primeira vez que se esquadrinha a favela através das lentes da nossa cinematografia. A favela sempre foi um tema recorrente no cinema brasileiro, contando com diferenciados enfoques. Em 1935, Humberto Mauro filma *Favela de Meus Amores* em um morro carioca, com a participação da Portela. Provavelmente o primeiro “filme de favela” que

se tem notícia. O filme, já sem cópias, aborda uma visão idílica da favela como “sonho suspenso” (ORICCHO, 2003). Nos anos cinquenta, Nelson Pereira dos Santos voltava seus olhos aos morros em *Rio Quarenta Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957). Percussor do cinema novo, Nelson parte de uma visão realista do popular, que acaba chocando pela situação do trabalho infantil, e das condições de vida do morro. Os garotos de *Rio Quarenta Graus* (1955), contudo, ainda estão longe de ser a juventude criminalizada armada até os dentes e fortificada nas favelas que inundariam o cenário da representação contemporânea. Nos anos sessenta, *Cinco Vezes Favela* (1962) é produzido através do CPC da UNE, na mesma linha de *Rio Quarenta Graus* (1955). Com uma abordagem episódica, trata do tema de maneira diversa, porém predominando o aspecto catequizante, buscando “desalienar” o povo de sua condição dominada.

Entretanto, na cinematografia contemporânea, nota-se nos filmes grandes diferenças políticas e estéticas entre as representações mais românticas ou revolucionárias das décadas anteriores. A intensa midiaticização, a crescente violência e o medo generalizado tornam-se fatores chave na construção da representação da favela na nova cinematografia. O miserabilismo e a representação da pobreza criminalizada predominam grande parte das obras do período.

No âmbito da ficção, filmes como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2006), *Última Parada 174* (2008), apenas para citar os mais famosos, são alguns dos filmes que surgem na contemporaneidade se valendo da tríade “favela – criminalidade – violência” em suas narrativas. Estabelece-se assim, na cinematografia carioca um nicho, um estilo de filme que já foi chamado de “Favela Movie”, “Favela Tour”. Cinematografia vista por muitos como um apelo ao voyeurismo social, uma generalização hiper-realística. Uma violência descontextualizada embevecida pelas narrativas onipresentes de um mundo hiper-midiaticizado. Enredos difusores da insegurança e de estigmas que operam no seio da produção midiática. Surge então um debate sobre a problemática questão de se representar a população pobre do país, dividindo idéias levantando uma série de posições acerca do tema. De um lado as questões éticas acerca da representação do *outro* de classe. Por outro lado, a questão de que se faz necessária no Brasil um fazer cinema “de qualidade”, “vendável”, que satisfaça ao mesmo tempo o grande público, o mercado e a crítica especializada.

De uma representação idílica e festiva da favela nos anos 30 por Humberto Mauro, passando pela visão desalienante e revolucionária dos anos 60 até chegar ao escrutínio minucioso, detalhista e desesperançado das nossas estéticas contemporâneas, a favela tem se

mostrado como um centro profícuo de produtos e debates envolvendo o cinema e a difusão audiovisual em geral.

Do debate surge uma questão chave: E o próprio povo? O pobre, o favelado, o grande “outro” do Rio de Janeiro torna-se por vezes um mero joguete narrativo que se articula nesses discursos apenas como objeto a ser tematizado. Ouvimos a respeito das favelas através dos mais variados campos, mas dificilmente temos acesso à produção (que inclusive é prolífica) de sentidos construídos através da própria favela. Dessa maneira, esse trabalho de pesquisa tem como objetivo a análise de alguns curtas produzidos através da favela no Rio de Janeiro.

A popularização das câmeras DV, as ilhas de edição não linear e a ação de grupos como CUFA, Cinemaneiro, Cinema nosso e o Nós do Morro, além da atuação no campo do videoclipe por artistas como MV Bill possibilitaram o fomento e a criação de condições de realização onde os moradores da favela podem se engajar mais ativamente no processo dessas obras. Mesmo que os agentes realizadores não sejam 100% responsáveis pelo seu produto final, visto a interferência de outros agentes no campo, a presença de outras obras acerca do tema, e a influência técnico-teórica das ONG's, é impossível negar que estamos lidando com um fato inédito na cinematografia brasileira.

Temos a emergência de uma cinematografia, que clama para si o estatuto de “mesmo”, procurando se legitimar através de seu lugar de fala para representar as relações que ocorrem na favela. Assim, ganham mais força na grande batalha por significação que ocorre na cidade, e perante grandes agentes como o estado e a mídia, tornam-se aptos a emitir opiniões e criar estéticas acerca de si mesmo e de suas relações com seu próprio espaço e o espaço do “asfalto” no âmbito do cinema.

Iniciativas como o *CINECUFA* e o *Visões Periféricas*, festivais de filmes que têm como única condição para inscrição que o filme seja obra criativa de um coletivo instalado em uma favela aumentam e alimentam o circuito produtor e funcionam como meio de divulgação desse material, garantindo sua visibilidade. A crescente produção de filmes em favelas abre o mercado cinematográfico para os moradores, que podem ter no cinema um meio de inserção social. *Vouyerismo Social* (conceito que será discutido mais adiante), curiosidade em ver o universo do outro, preocupação crítica com as classes subalternas, necessidade de expurgação catártica e o estrondoso sucesso atingido pelos filmes *favela tour* nos últimos anos alimentam a divulgação. Diversifica-se o público presente nesses festivais, que não são apenas voltados para exibir aos favelados, mas sim exibir o que é dos favelados.

Sob esse fenômeno, pretendemos então realizar uma análise sociopolítica acerca da posição do *realizador estigmatizado* no campo da produção cinematográfica contemporânea.

Além disso, analisaremos dois filmes para um levantamento da construção da juventude pobre a partir do ponto de vista filmico produzido através da favela. Como se dá a construção dos *estigmas* historicamente aplicados aos favelados nessas obras e como se desenvolve uma negociação da representação e da legitimação de identidades e estigmas?

Vítimas de uma política de Estado que visa à manutenção do medo nas esferas públicas (especialmente nas de alta renda) com fins de coibi-los e criminalizá-los, a população pobre do Brasil sofre uma perseguição que deve ser entendida e esclarecida para que possamos estabelecer um arcabouço histórico-teórico de modo a poder analisar sua produção audiovisual. Portanto, faremos um levantamento histórico da criminalização da pobreza no Brasil.

No âmbito do Estado, enfocaremos a questão da criminalização da juventude pobre pelo sistema jurídico, estudado por Vera Malaguti (2003) e os trabalhos de Wilson Borges (2006), Cecília Coimbra (2001) e Sydnei Chalhoub (1988), que apontam uma política jurídico-penal que emerge na república como entidade de “manutenção da nova ordem republicana”, aonde com a questão da alforria dos escravos e da injeção de uma população de “outros” no mercado de trabalho, se faz necessário um mecanismo policial do Estado para reprimir essa população e garantir a ideologia burguesa do trabalho entre os novos libertos da era republicana. Se durante a escravidão a repressão tendia a uma esfera relegada ao âmbito da vida privada, com a república isso se torna questão de estado.

Após esse apanhado histórico da criminalização da pobreza pelo Estado, nos voltaremos à questão do discurso midiático feito no Rio de Janeiro sobre a violência, a criação de um imaginário social e suas repercussões. A mídia como grande geradora de consenso e difusora dos pontos de vista criminalizante a respeito da pobreza na cidade do Rio de Janeiro.

Posteriormente, nos voltaremos acerca da questão do criador no âmbito do cinema de periferia. Problematizaremos a questão de “quem cria o criador” através dos conceitos de Bourdieu, que afirma a preponderância das relações entre a posição que este ocupa no campo da produção artística. Faremos um mapeamento e um levantamento da emergência do fenômeno do cinema de favela no campo da cinematografia brasileira e observaremos como o *indivíduo estigmatizado* se torna um *realizador estigmatizado*.

Para finalizar o trabalho analisaremos então dois filmes produzidos no âmbito das oficinas de vídeo das periferias cariocas, e relacionaremos seus conteúdos estéticos e ideológicos com os pontos levantados. Como se relaciona essa nova classe de realizadores cinematográficos com os outros produtos no campo, a questão da violência, da criminalização de sua classe e espaço. Como representam as relações da vida cotidiana na favela?

1. POBREZA E CRIMINALIZAÇÃO

1.1 Pobreza e Estigma: Segregação, Identidade e Ideologia

Para podermos analisar a estética filmica no âmbito da produção de vídeo feita pelos realizadores da periferia do Rio de Janeiro, em especial aquelas denominadas *favelas*, é necessário em primeiro ponto estabelecermos algumas considerações a respeito de identidade e ideologia correntes nas comunidades carentes. Isso se faz necessário para podermos compreender com mais prática como são representados os favelados pelos filmes que analisaremos. Visto que há muito debate em torno do tema, a questão da autoridade do enunciador já foi diversas vezes posta em cheque quando realizadores burgueses se aventuram a realizar um filme na favela.

Quais são os limites entre “nós” e a população que denominamos como periférica ou marginal e como podemos classificá-los? Quais seriam as diferenças entre esse realizador oriundo das periferias urbanas e de um realizador burguês ao narrar a respeito da favela? Em última análise, qual a *ideologia* e a *identidade* desse *realizador estigmatizado* e como ele se relaciona narrativamente com seu espaço de vida, marcado pela violência e desigualdade.

Tomando uma visão estritamente estatística, a antropóloga Alba Zaluar descreve a população pobre como aquela situada entre a faixa de renda de 3 a 5 salários mínimos, ou os que exercem as atividades pior remuneradas na economia nacional. Entre eles: “operários e assalariados do setor terciário, trabalhadores não qualificados, bem como os “autônomos”, pouco ou não especializados” (ZALUAR, 1985:33).

Entretanto, a própria autora afirma a ineficácia dessa definição, pois por si só ela não nos é suficiente para que tratemos aqueles que caem no seu escopo como um grupo de identidade social ou como uma classe constituída politicamente. Primeiramente, devido a essa explicação não dar conta de explicitar mecanismos de auto-reconhecimento necessários para se construir uma identidade própria. Posteriormente, devido a incrível diversidade de pontos de vista políticos expressos pela população delimitada nessa faixa de renda seja em situações de pleito eleitoral ou em suas próprias organizações reivindicatórias ou recreativas. Ou seja, de guiar qualquer tipo de ação política com certa autonomia, ponto de partida para se pensar o conceito de classe. Porém, ela funciona como uma *delimitação*, uma linha segregatória que determina o ponto de homogeneização dessas diversidades, fundamental para que se travem as hibridações que por si criarão o conceito de identidade. Nas palavras de Alba:

Como categoria de auto-identificação, não há dúvida de que “trabalhador pobre” toma como referência uma certa homogeneidade nas condições de vida. Aqueles que se identificam como trabalhadores pobres se reconhecem, segundo certos símbolos, como um igual entre vizinhos, parentes, colegas e conhecidos, referem-se justamente a essa homogeneidade social demarcada pelos limites da renda, criada na convivência nos bairros pobres, reinventada nos diferentes arranjos que as várias tradições e opções culturais permitem e das quais parecem valer-se sem preocupações com a ortodoxia ou com escolhas definitivas (ZALUAR, 1985:34).

Devido à falta de acesso dessas camadas mais baixas da sociedade as benesses proporcionadas pela participação nos sistemas político e educativo, assim como ao mercado de bens, uma série de alternativas sociais passa a ser trocada entre os diversos componentes heterogêneos que se abrigam sob a égide massificante do “pobre”. Temos uma parcela da população altamente heterogênea em relação a sua posição e relações com o processo produtivo, práticas religiosas e tradições regionais dos migrantes de diversas áreas que acabam sendo nivelados e homogeneizados pela sua condição *estigmatizada*. Artistas, operários, biscateiros, desempregados, traficantes, homens, mulheres, jovens e adultos convergem e de suas interações culturais paralelas e guetificadas surgem novos modos de reconhecimento e práticas culturais, essas quase sempre num primeiro momento subestimadas, quando não criminalizadas pelo Estado e pela mídia.

Entretanto, essa definição se torna um tanto perigosa, pois acaba se tornando demasiadamente excludente, caindo na corrente que Alba critica como “cultura da pobreza”. Corrente perigosa, pois de suas acepções surge a idéia que, devido ao fato de existirem como segregados na sociedade estratificada e individualista no capitalismo, desenvolveriam os pobres uma cultura exclusiva caracterizada pelo “mínimo de organização acima da família” e por “falta de integração às instituições de uma sociedade mais ampla” (ZALUAR, 1985:41).

Esse ponto de vista, compartilhado por muitas autoridades midiáticas e políticas, por vezes propaga a noção equivocada de que a classe subalterna não tem atitude política, capacidade de ação e transformação pelo fato de ser vítima de seus próprios interesses imediatistas e de relações clientelistas com o Estado. Estão cegados pela sua própria necessidade diária de sobrevivência? Dificilmente. É justamente essa heterogeneidade inerente a essa população, além da precariedade de condições de acesso a bens e produtos culturais que explica a desagregação de suas demandas, além do curto limite de suas reivindicações. Seguindo na linha de pensamento de Alba Zaluar (1985): o fato de tomarmos a homogeneidade como fator denotativo das classes *estigmatizadas*, acaba reduzindo esses indivíduos às suas relações de dependência social.

Não podemos então analisar a favela simplesmente como uma unidade “de pobres” ou “subalternos”.

Além disso, analisar a estrutura identitária e ideológica dos favelados apenas ao seu meio social imediato acaba por relegar a um segundo plano mecanismos institucionais que permitem ou entram o relacionamento dos pobres com as demais classes sociais e o Estado. A relação entre esses e as instâncias que extrapolam os limites de trocas imediatas em seu meio é mediada também através de outros agentes, como a grande mídia, as políticas públicas de moradia e segurança, as diversificadas relações que estabelecem com o sistema de produção, questões que influenciam a criação de cultura e identidade.

Tratamos aqui de uma população incrivelmente heterogênea do ponto de vista de suas funções e relações dentro da sociedade e do processo de produção, com diversos agentes diferentes que operam em níveis e setores diferentes da sociedade, porém homogeneizada através de diversos *estigmas* que atuam segregando-a do resto da cidade.

Utilizaremos então para aprofundar-nos no tema, os conceitos de *estigma*, de Goffman (1988) e *hibridação*, de Canclini (2000).

O conceito de Hibridação de Canclini trata de forma interessante a questão da cultura. Para o autor, a América latina é por excelência um lugar de encontro e de trocas culturais, e ele descreve o sincretismo, a mestiçagem e a transculturação como tipos particulares e definidos de hibridação.

La hibridación ocurre en condiciones históricas y sociales específicas, em medio de sistemas de producción y consumo, que a veces operan como coacciones, según puede apreciarse en la vida de muchos migrantes... (CANCLINI, 2000:75).

A hibridação se daria a partir do contraponto de processos socioculturais que se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas, podendo ocorrer de modo não planejado, como efeito de migração, ou da interação entre a criatividade individual e coletiva. Acaba com a possibilidade de se estabelecerem identidades “puras” ou “autênticas”, tornando-se a própria identidade uma noção líquida, maleável, que se movimenta de acordo com operações que podem funcionar como consenso ou coerções a partir de elementos de distintas épocas, grupos e classes diferentes.

Da mesma maneira que o samba, estilo “tradicional” das periferias cariocas desce o morro para se hibridizar com o jazz, gerando a bossa nova, que se torna o grande símbolo da zona sul carioca. Ou como o funk, gênero de música negra tradicional dos Estados Unidos dos anos setenta se hibridiza no Brasil com a música eletrônica e o rap gerando o funk carioca, símbolo atual da juventude periférica do Rio de Janeiro (que já arrasta pequenas multidões de seguidores nos bairros mais nobres), os modos de fazer e de estar se hibridizam nas periferias

cariocas de maneira impressionante. Nas palavras de Deley de Acari, animador cultural, poeta e blogueiro residente da favela de acari no Rio de Janeiro:

Acho que é legal falar de cultura da favela, mais acho mais legal ainda falar de culturas de uma mesma favela, é Acari, por exemplo, uma favela de cerca de 45 mil moradores, convivem harmonicamente, mas quase sem se tocar cultura reggae do Maranhão, forró tradicional pop, cultura banto no samba e uma nova entre aspas cultura negra que está surgindo no caminho da rota de colisão entre as culturas africanas e a judaico-cristãs neopentecostais. Quem passa pelas ruas das favela num sábado a noite na frente de igrejas neopentecostais pode ouvir o som das mãos pesadas batendo forte nos pandeiros toques de oxum, nana e de obaluaie enquanto cantam louvores. E não podemos deixar de registrar que cada uma das mais de mil favelas tem sua cultura própria, diferente. De acordo com a maior ou menor influencia do êxodo de cada região brasileira (DELEY, 2009:S/P).

Nestor ainda afirma a respeito da “dupla identidade” dos exilados. Para o autor, a maioria de nós está acostumado a uma identidade, um ambiente, já os exilados estariam sempre conscientes de dois. Todo hábito e costume do novo ambiente ocorrem em *contraponto* com seus hábitos do seu outro ambiente. Não seria preciso, contudo, tratarmos os moradores de periferia do Rio como exilados *de facto*, porém com certeza o são *de jure*, estigmatizados pelos poderes jurídico, policial e pelo conglomerado midiático, noções que serão expostas mais adiante em nosso trabalho.

Entretanto, nos distanciaremos do conceito de *exilio*, devido ao exílio denotar mais uma expulsão forçada, um indivíduo desterritorializado, de âmbito transnacional que impede o exilado de circular em seu espaço de origem, confinando-o inteiramente a um novo lugar. No caso da favela, teríamos um exílio ao inverso, pois a política de esconder os favelados se baseia em retirá-los das partes urbanas das quais eles “não pertencem”, e mantê-los em seus “espaços de origem”. Portanto, a noção de *estigma e segregação* se exprime melhor. Mesmo assim, ainda há uma relação de contraponto entre a cultura do asfalto e a cultura do morro por parte do favelado, não invalidando a observação de Canclini, visto que aqueles que quiserem interagir na sociedade devem moldar sua identidade ao redor de seus estigmas, fazendo um contraponto identitário.

A visibilidade é, obviamente, um fator crucial. O que pode ser dito sobre a identidade social de um indivíduo em sua rotina diária e por todas as pessoas que ele encontra nela será de grande importância para ele. (...) Além disso, a informação cotidiana disponível sobre ele é a base da qual ele deve partir ao decidir qual o plano de ação a empreender quanto ao estigma que possui (GOFFMAN, 1988:44).

O conceito de estigma torna-se então crucial para que possamos nos aprofundar mais na questão em pauta. Afinal, como foi argumentado anteriormente para se exemplificar a hibridação, essa não é uma característica única da favela. Em todas as classes sociais, com

especial atenção ao Brasil, os modos de ser e fazer se entrelaçam, gerando novas maneiras de agir e novas tomadas de posição. Entretanto, a *criminalização da pobreza* delimita e diferencia os moradores de periferias, favelas ou comunidades pobres em torno de *estigmas* e *símbolos de estigmas*, como a cor da pele, a maneira de falar, o modo de andar, a escolha para se vestir, as festas que freqüentam...

Essa noção foi desenvolvida pelo sociólogo Erving Goffman (1988), e está profundamente relacionada com a questão da identidade e, portanto, da cultura.

O estigma seria uma *marca*, um signo que deve ser evitado, pois configura uma *identidade deteriorada por uma ação social*. Para o autor, a sociedade estabelece meios de se classificar as pessoas, e, portanto fornece atributos que são percebidos como naturais pelos membros dessas categorias. Assim também cada ambiente social irá estabelecer determinada categoria de pessoa com probabilidade de nele ser encontrada. Normalmente, ao interagirmos em um ambiente estabelecido, rotinas de reconhecimento desses signos nos permitem interagir com as pessoas “previstas” sem nenhum tipo de atenção especial.

Porém, quando nos deparamos com um “estranho” e os julgamentos acerca das rotinas nos falham, ou seja, quando ele não alcança as exigências padrão, deixa-se de considerar a pessoa uma pessoa “completa”, tornando-se este então um ser menor, desagradável ou até mesmo mau e perigoso.

Assim, as exigências que fazemos poderiam ser mais adequadamente denominadas de demandas feitas "efetivamente", e o caráter que imputamos ao indivíduo poderia ser encarado mais como uma imputação feita por um retrospecto em potencial - uma caracterização "efetiva", uma identidade social virtual. A categoria e os atributos que ele, na realidade, prova possuir, serão chamados de sua identidade social real (GOFFMAN, 1988:6).

O estigma seria um desvio à regra, algum signo não esperado ou desejado que outro nos apresenta, e surge de um conflito entre a identidade social real do indivíduo e sua identidade social virtual. Quanto maior a discrepância entre essas duas categorias, maior será o estigma.

Há diversos estigmas construídos acerca da população pobre no Brasil, entretanto, o maior de todos eles, visto claramente através da cisão cultural existente entre asfalto e favela é o estigma da criminalização do pobre. A noção de *classes perigosas*. No Brasil, o “país cordial”, ser negro e pobre é um convite à marginalidade. A identidade social virtual dos moradores de favela é historicamente construída como carregada de estigmas. “Preto”, “viciado”, “vagabundo”, “maloqueiro”, “bandido”, “preguiçoso”, “sujo”, “paraíba”, “macumbeiro”, “safado”, “malandro” ou até mesmo “crente” são só alguns dos adjetivos que

permeiam o imaginário da classe média a respeito de “como devem ser” os habitantes das favelas cariocas. Quando um morador da favela comete assaltos ou torna-se um traficante, ele está confirmando a identidade social virtual que “nós” temos “deles”, o que acaba estigmatizando o grupo por inteiro. Quantas pessoas não mudam de calçada ao avistar um grupo de garotos negros falando alto vindo ao seu encontro, independente da hora do dia?

Essa noção acaba por gerar um duplo-estigma, visto que há uma cisão clara na cidade do Rio de Janeiro entre o morro e o asfalto, regiões com códigos e práticas diferentes, deduz-se daí que a identidade social virtual que um favelado tem da própria comunidade é totalmente diferente da identidade social virtual que um burguês da zona sul teria da mesma comunidade. Logo, diferentes padrões podem ser tomados como estigmas ou não. Um policial que viva na favela terá de esconder isso dentro de sua comunidade, pois naquele ambiente essa é uma profissão altamente estigmatizada devido à truculência policial recorrente nas favelas. Enquanto isso, um traficante gozaria de uma dupla noção, visto que para garantir seu respeito precisa ser aceito como “membro da comunidade”, tendo por vezes que assumir a figura de “protetor” dos interesses do morro. Entretanto, nunca se alienando da questão também presente truculência dos traficantes, especialmente na hora de cobrar dívidas ou julgar algum “criminoso” dentro da favela. Outro exemplo é que o mesmo traficante seria visto de maneira extremamente estigmatizada pelos grupos religiosos da favela, ou os “trabalhadores”, que apesar da dupla relação de confiança e medo com os traficantes enxergam os viciados em droga como desprezíveis e estigmatizados. Para citar Goffman mais uma vez:

Dada a ambivalência da vinculação do indivíduo com a sua categoria estigmatizada é compreensível que ocorram oscilações no apoio, identificação e participação que tem entre seus iguais. Haverá "ciclos de incorporação" através dos quais ele vem a aceitar as oportunidades especiais de participação intragrupal ou a rejeitá-las depois de havê-las aceito anteriormente. Haverá oscilações correspondentes nas crenças sobre a natureza do próprio grupo e sobre a natureza dos normais. Por exemplo, a adolescência (e o grupo de companheiros da escola secundária) pode acarretar um declínio acentuado da identificação intragrupal e um nítido aumento na identificação com os normais? (GOFFMAN, p35)

Tratamos então de diversas noções de identidade, que se separam da classe média e da elite por uma série de estigmas. A favela se relaciona com sua diversidade interna e com todos os elementos externos que chegam a ela ou a quem ela chega, em maior ou menor grau. Hibridações entre as diversas matizes culturais ocorrem a todo o momento. Valores são apropriados e ressignificados, uma série de práticas e posturas emerge. Entretanto, apesar da cultura do asfalto também se relacionar com a favela, a relação se dá de maneira desigual.

Em minhas considerações, parto da hipótese em que a indústria cultural invade as periferias através dos media, principalmente os aparelhos de televisão, e mais recentemente a internet com a explosão de lan houses, fornecendo novos padrões e práticas nos quais os segregados se apóiam. Entretanto, o fluxo inverso se dá de maneira mais lenta e calculada, normalmente saindo da favela apenas quando apresenta alguma vantagem política ou mercadológica para a elite. O samba, antes tido como música baixa, desce ao asfalto com a criação getulista de uma identidade nacional. Com isso, se mercantiliza, e apesar de não perder forças entre as comunidades, perde força enquanto forma de contestação. Nasce então o Funk, híbrido de musica Black com batidas eletrônicas. O Funk, em primeiro momento é criminalizado, tido como o símbolo da violência carioca (e ainda o é, para alguns setores), para, na contemporaneidade ser absorvido e absolvido pela sociedade, ganhando estatuto oficial de cultura carioca na ALERJ e dominando festas e pista de dança no Brasil e até mesmo na Europa.

Relembrando o blogueiro e animador Deley, da favela de Acari: Não podemos falar então de uma cultura das favelas, una e indivisível. Temos dentro de cada comunidade uma miríade de pontos de vista e posições políticas. Contudo, podemos afirmar que todas as favelas sofrem da estigmatização da pobreza, da cor da pele e da criminalidade. É aí onde as principais diferenças se estruturam para formar um “outro mundo”, escondido pelo medo da classe média, que por sua vez é mantido pelo sensacionalismo midiático que visa construir e manter os estigmas, transformando-os e recriando-os conforme a necessidade: seja ela mercadológica ou política.

Dessa maneira, encararemos a *ideologia do estigmatizado*, através de seus sistemas de representação. Cremos que é possível, através dos inúmeros filmes realizados por oficinas em favelas vislumbrar um pouco da ideologia daqueles que os produzem. Como aparecem os estigmas nos filmes? Quais os discursos, midiáticos, sociais e políticos conseguirão ser apreendidos nas obras analisadas? Antes, entretanto, é necessário examinarmos como se deu historicamente a formação de uma classe altamente estigmatizada de segregados.

1.2 – Uma breve história das classes perigosas

Desenvolvemos até aqui a noção de uma *cultura estigmatizada*, a imagem de uma população que devido ao fato de ser negra, pobre e de apropriar-se de práticas e fazeres distintos daqueles da cultura do asfalto e por esta não compreendidos de forma plena se torna “má”, “perigosa” ou “débil”. Uma vez que queremos fazer a análise de como os estigmas

imputados à população mais pobre da cidade do Rio de Janeiro são representados pelos próprios estigmatizados, se faz necessária uma breve revisão histórica de como se deu no Rio de Janeiro a construção da imagem a respeito dos grandes “outros” da cidade, associando diversos conceitos negativos a uma classe da população com fins políticos e ideológicos claros: controle político, formação e manutenção de uma ordem burguesa e dominação de classe.

O estigma aplicado ao favelado é em primeiro lugar um estigma de classe, pois o indivíduo que demonstra pertencer a tal classe fora do que sua identidade social de lugar permite automaticamente estará se identificando com todos os *símbolos de estigma* difundidos na ideologia burguesa de classe média. Um favelado no shopping é suficientemente “diferente” para causar medo e desconfiança naqueles que por lá transita, podendo inclusive ser arbitrariamente retirado do ambiente por seguranças, visto que é “uma ameaça a ordem”. Esse mesmo favelado, devido aos seus estigmas, goza também de uma relação muito diferenciada frente a instituições como a polícia, o poder jurídico, o transporte público e os meios de acesso a produtos e bens.

É senso comum que a criminalidade no Rio de Janeiro toma proporções alarmantes, com saldo elevadíssimo de mortes. Também é senso comum que a repressão se situa única e exclusivamente sobre as classes desfavorecidas, sem nenhum respeito pelos direitos humanos. Baseado nisso, tomamos a pergunta da historiadora Gizlene Neder (1995 apud BORGES, 2006:28): “Por que certa formação histórico-social considera tal fato como crime?”. Por que, em determinadas formações históricas, certos segmentos das camadas populares tornaram-se o inimigo número um?

Em primeiro lugar, é interessante resgatar o conceito formulado pela própria Neder (1995 apud BORGES, 2006:33) que toma o Rio de Janeiro como *caixa de ressonância*, o “grande tambor” do Brasil. Para a autora, a cidade do Rio “reproduzia, em ponto menor e de forma saturada, as relações sociais de produção presentes na formação social brasileira”. Ou seja, sede do governo central, ponto privilegiado de discurso e cidade-modelo para toda a república, o Rio deveria coibir os seus “perigosos” como exemplo para o país. Arnaldo Jabor, em epígrafe de *Cidade Partida*, livro de Zuenir Ventura (1994) retoma o tema com a frase “o Rio é o trailer do Brasil”.

O historiador Wilson Borges (2006:33), em contribuição ao conceito de Neder afirma que “quanto mais organizadas ficavam as instituições de controle social, mais ênfase ia sendo dada à questão da criminalidade na cidade do Rio de Janeiro. Quanto maior a eficácia da Justiça e da Polícia, mais “descobertas” de “criminosos” e “delinqüentes” iam sendo feitas.

A história da criminalização da pobreza negra pelo Estado brasileiro tem início com o processo republicano e com a ascensão de uma nova ordem burguesa, na passagem do século XIX para o século XX. Com a proclamação da república em 1889, um ano após a Lei Áurea, que libertou os escravos sem no entanto assegurar-lhes nenhum tipo de garantia individual, inundando a cidade por um grande contingente de mão de obra desqualificada e não desejada pela “cidade oficial”. Os capoeiras, principais expoentes do novo modo de vida negro a se descortinar no horizonte da cidade tornam-se os primeiros inimigos número um do Estado brasileiro.

Teorias científicas de cunho racista prosperavam na Europa do século XIX, como as do médico eugenista Cesare Lombroso, com sua antropologia criminal que afirmava ser capaz de distinguir, através de características anatômicas os criminosos natos e perigosos sociais. Essas teorias foram importadas para o Brasil no final deste mesmo século já caracterizavam e estigmatizavam a figura do negro. Schwarcz (1987, apud COIMBRA, 2001:85) nos informa que os negros, após a abolição eram caracterizados pelos jornais como indivíduos “degenerados”, “delinquentes”, “alienados”, “bêbados”. Um ser humano incompleto e incapaz, relegado ao “fardo do homem branco” de guiá-lo a seu destino maior. O papel do negro nessa jornada guiada, entretanto sempre foi o de serviçal, subalterno e de bode expiatório para as manobras de poder. Outra fonte que nos permite perceber claramente a imagem veiculada do negro advém do desenhista e pintor Debret, produtor de vasta iconoclastia brasileira. Nas palavras do pintor:

...os negros não passam de grandes crianças cujo espírito é demasiado estreito para se pensar no futuro e indolente demais para se preocupar com ele (...). O negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição, por isso a prisão para ele é um asilo sossegado em que pode satisfazer sem perigo sua paixão por inação, tendência irreprimível que o leva a um castigo permanente (Debret. J.B, 1988 *apud* COIMBRA, 2001:84).

Retornando ao período republicano, mais especificamente na passagem para uma nova ordem burguesa, onde a questão da tutela dos escravos, antes administrada em âmbito privado e familiar, torna-se uma questão jurídica e pública, ao encargo do Estado. Para Wilson Borges (2006:31) “nessa nova roupagem da dominação, diferentemente do que acontece à época em que o escravo era explorado, mas tinha uma mínima proteção do seu dono, o Estado torna-se uma instância repressora sem, no entanto, ser uma protetora”. Com o estabelecimento dessa nova ordem de trabalho juridicamente “livre”, a burguesia não mais precisaria se preocupar em reprimir de forma imediata a sua força de trabalho, essa atribuição ficaria para o Estado. Contudo, de acordo com a pesquisadora Vera Malaguti (2003:43), o novo sistema de direito

penal da nova ordem burguês-republicana se articula profundamente com um direito penal privado-doméstico, implantando um “sistema penal genocida, cúmplice das agências do Estado imperial-burocrata no processo de homicídio, mutilação e tortura dos negros”.

Esse sistema jurídico dirigido aos negros tinha como função a intimidação e a coerção para que funcionassem de maneira que interessasse ao corpo burguês, individualizando os conflitos, criminalizando os subalternos e dessa maneira pavimentando o caminho da ideologia burguesa de trabalho. Na nova sociedade, a preocupação das elites dominantes não deveria mais estar centrada exclusivamente no controle das irregularidades cometidas. Deveria se expandir, para abranger todas as ilegalidades passíveis de serem cometidas pelos sujeitos. Cecília Coimbra (2001:83) destaca isso como o controle das virtualidades. De acordo com a autora, “o controle das virtualidades exercerá um papel fundamental na constituição de nossas subjetividades”. Entendemos assim, facilmente o porquê desde já então já se pintava uma imagem degradada da população negra, que vivia já numa cidade “escondida”.

Já em 1838 os relatórios do Ministro da Justiça acusam a inutilidade funcional da prisão. O sistema penal da República já nasce pontificado pela sua ineficácia estrutural como repressor da criminalidade; seus objetivos ocultos, ideológicos, eram configuradores e seletivos quanto às ilegalidades populares. A ideologia do trabalho, nesse processo de ideologização, desempenha uma função importante nos discursos jurídicos (MALAGUTI, 2003:59).

Começamos já a ver traçado o alicerce de todo o sistema de criminalização e estigmatização das populações que originarão os favelados da contemporaneidade. O sistema jurídico-penal brasileiro a partir desse ponto só cresceu e se desenvolveu visando a criminalização, a opressão e o controle da imensa massa de novos “excluídos” da ordem republicana. Para a pesquisadora Gizlene Neder:

Assim, o trabalho está, dentro deste processo de ideologização, relacionado à honestidade, bem-estar, dignidade, sendo que seu oposto, a ociosidade, relaciona-se a afrontamento, corrupção, depravação, suspeita (NEDER, 1986, apud, MALAGUTI, 2003, p 59).

A ideologia do trabalho foi plasmada com mão de ferro no seio da sociedade brasileira. O autoritarismo, no Brasil, foi peça fundamental para as garantias do correto funcionamento do liberalismo. Na contramão da ideologia do trabalho nascia a figura do malandro, fortemente identificada com a imagem da “preguiça” dos índios do Brasil colonial. Assim como o capoeira, o malandro se tornou um segundo “inimigo número um” da sociedade. Entretanto, ambos seriam absorvidos pela cultura nacional. A capoeira, a malandragem, o samba, o funk (esse último ainda em processo de “aculturamento”) sempre

foram absorvidos pela cultura nacional. Contudo, seus criadores, a parcela pobre e estigmatizada da população permaneceu criminalizada, oprimida e subjugada pelo estado.

Apesar da questão de se sedimentar a ideologia do trabalho, o medo também foi um fator determinante para a emergência da noção de “classes perigosas”. Sydney Chalhoub (1984) discorre, em seu artigo “Medo branco de almas Negras” sobre a prevalência do medo entre os republicanos como um fator determinante na adoção de políticas de segregação e enfraquecimento da “cidade negra”. O presente “medo burguês das almas faveladas” também tem seu embrião no seio da nova ordem burguesa brasileira.

E os republicanos tiveram medo da cidade negra, da cidade diferente. Um medo profundo, enraizado na percepção da racionalidade e da recorrência dos movimentos antinômicos dos negros escravos e livres. Não há, é verdade, nenhuma notícia de uma insurreição de negros de grandes proporções na cidade no século XIX. Isto pouco ou nada importa. O medo de que isto ocorresse era sólido como uma rocha, e era realimentado de vez em quando por notícias de haitianos passeando pelas ruas da Corte, por revoltas urbanas em outros lugares, ou pelos rumores de uma conspiração internacional para subverter as sociedades escravistas. E havia ainda o medo cotidiano e corrosivo daqueles negros que podiam ministrar veneno em remédios ou dar facadas, sendo perfeitamente conscientes e capazes de explicar o que estavam fazendo (CHALHOUB, 1984:104).

Podemos agora entender melhor o alicerce da formação de uma *cultura estigmatizada*. A questão da criminalidade no Rio de Janeiro é política, de interesse público para a agenda das elites. O Estado se utilizou de uma mescla de repressão e autoritarismo, guiados pelo puro medo para construir um aparelho ideológico de modo a estigmatizar e suprimir as ações e manifestações de uma população. Aparelho esse, que como proposta para contenção da violência e criminalidade já nasce ineficaz. Conforme cresce e se complexifica, a cidade do Rio de Janeiro, com seu efeito de “caixa de ressonância” descobre mais criminosos, plasmando-os a imagem de “inimigos número um”, nacionalizando os estigmas. Julga-os e pune-os de maneira a garantir a segregação e a estigmatização de uma classe. Devido a isso que nos distanciamos do conceito de *exclusão*, pois o Estado dos pobres no Rio de Janeiro não é propriamente um Estado de *exclusão social*, mas sim de *segregação social*. Estão incluídos de maneira planejada no corpo da sociedade. Engrenagem funcional e essencial do novo projeto de nação, necessários para todas as manobras políticas e “massa de reserva” para o comércio varejista do tráfico de drogas e armas. Estão incluídos por demasiado no projeto do nosso cada vez mais desconstruído “Brasil cordial”. Entretanto, são segregados e estigmatizados, desde a república até o presente momento. Da república para cá, como afirma Malaguti:

Formularam-se casas correcionais, abrigos para menores, enfim toda uma arquitetura legal e física para dar conta dos novos excluídos da ordem republicana. Antes, como agora, um grande “alarido” sobre um suposto aumento da criminalidade justifica e legitima medidas de aumento e reestruturação das instituições de controle social face ao crescimento e à concentração das populações urbanas do país (MALAGUTI, 2003:60).

Avancemos então rapidamente para os anos setenta. Entre o início da república e a década de 70, a repressão e a criminalização à pobreza desenvolveu-se como descrito por Vera Malaguti. A formação do estigma criminalizante abrange, talvez em sua maior força, a criança e o adolescente. Criaram-se diversas instâncias de “proteção” ao menor infrator. Em 1923 se institui a “Justiça de Menores” ainda com um ideal bastante lombrosiano. Aqui é introduzido o termo *menor* como referência estigmatizante àqueles jovens pobres que necessitavam tutela estatal. Questionários de cunho estigmatizante eram aplicados para diferenciar o *menor* da *criança comum*, e pareceres médicos como “é mentiroso e dado ao roubo”; “aplicado à impudência”; “hábito de pederastia e onanismo” aparecem diversas vezes. (MALAGUTI, 2003:70).

Nos anos 30, criou-se o SAM (Serviço de Atendimento ao Menor). A primeira de uma série de instituições a serviço da criminalização da pobreza. O SAM assumia a égide de “instituição total que sempre funcionou da forma mais cruel, na figura de maus-tratos, tortura ou descaso absoluto” (Malaguti, 2003:76). Uma questão interessante a se salientar a respeito da homogeneização e da criminalização da pobreza a respeito do SAM é o fato de um de seus questionários, do Serviço de Fiscalização e Repressão à Mendicância e Menores Abandonados da polícia civil (SFRMM) conter a seguinte pergunta: “Tem vendido jornais, bilhetes de loteria, doces, engraxado sapatos ou desempenhado alguma ocupação na via pública?” (MALAGUTI, 2003:72). O ato de vender jornais ou “desempenhar ocupação na via pública” já estava imbuído de uma carga negativa por parte dos policiais e agentes do judiciário. A construção dos estigmas já cerca a toda e qualquer tentativa de sobrevivência que escape ao “projeto de nação”. Nos tempos do SAM também se cria o “estereótipo médico” e o “estereótipo criminal”. Duas categorias claras para separar os infratores pobres e negros, dos (poucos) infratores brancos. De acordo com a pesquisadora, *todos* os julgados da época foram considerados “transviados e desajustados sociais”. O único caso que serve de exceção é o de J.L.E.P.C, de 16 anos, branco e de classe média. Seu diagnóstico é “personalidade normal, não há indicações terapêuticas” (MALAGUTI, 2003:77).

Em 64 é criado o código de menores e a FUNABEM, mais uma instituição visando a propagação da ideologia, com um discurso fortalecedor das representações negativas da juventude pobre (MALAGUTI, 2003:77). Trata os menores em situação irregular como

“patologia social ampla”. Não faz direito a *nenhum* direito da criança, fortalece a figura do juiz e não concede direito algum à defesa ao menor infrator. Nos anos 70, o fortalecimento gradual da venda de drogas (especialmente a cocaína) no Rio de Janeiro já começa a tomar corpo, dando origem, nas comunidades de periferia a uma mão-de-obra especializada na distribuição em varejo da droga para o consumidor final (MALAGUTI, 2003). Já se começa a delinear a construção estereotípica do *traficante armado*, o atual inimigo número um da sociedade carioca. Aparecem as primeiras campanhas tratando a droga como inimigo interno. As classificações de menores infratores se dividem entre o “estereótipo médico”, aplicado corriqueiramente aos jovens de classe média da Zona Sul e o “estereótipo criminal”, reservado aos jovens pobres das favelas cariocas. A autora ilustra a clara divisão ideológica dos recortes cruzando os casos relatados nos processos 276 e 1006 do Juizado de Menores do Rio de Janeiro em 1973. Um jovem negro e pobre, R.O.M.e L.A.B.M. jovem branco de classe média. Enquanto o primeiro, pego com dez cartuchos de maconha para tráfico passa quase dois anos preso no instituto padre Severino, o segundo, tendo já sido detido por furto alguns anos antes, pego fumando maconha em um carro roubado passa apenas dois dias internado na mesma instituição, sendo liberado “uma vez que a mãe se compromete a levá-lo para Brasília e lá submetê-lo inclusive a tratamento adequado” (MALAGUTI, 2003:89).

Os exemplos se repetem infindáveis vezes. Dois pesos, duas medidas. O aparato ideológico visa criminalizar e estigmatizar apenas uma parcela muito seletiva da população. Nos anos 80, com a explosão da venda de cocaína, a política de repressão passa a ser usada como agente de dinamização da economia da droga. A partir da crise dos petrodólares o sistema financeiro internacional passa a se revigorar com o imenso fluxo de narcodólares (SAULOY e BONNIEC apud MALAGUTI, 2003:84). A repressão acaba por manter o controle do preço e da distribuição da mercadoria nas mãos do cartel, ao mesmo passo que centra a perseguição apenas nos moradores de morro, base da pirâmide do tráfico, verdadeiros “camelôs” da droga. O curto período de vida desses varejistas é suprido pela imensa “mão de obra” que se cria na juventude pobre dos morros do Rio de Janeiro. A alta mortalidade garante que poucos se tornem demasiadamente poderosos. Paralelamente, a existência desses grupos garante a política de repressão do estado, que fecha o círculo vicioso da criminalização e estigmatização de uma seleta parcela da população. Alba Zaluar ilustra muito bem essa questão promovida por Malaguti em artigo para a revista digital Semiosfera:

(...) é claro que não adianta quase nada a prisão de meros repassadores de drogas, pequenos ou médios intermediários nos vultosos negócios ilegais, em geral homens

jovens de origem humilde, que operam em redes secretas, mas com ligações com negócios legais e com as instituições do país. Essa criminalidade exige um novo tipo de investigação que não permaneça na superfície dos vasos capilares, facilmente substituíveis no exército de jovens pobres disponíveis em qualquer cidade brasileira, cada vez mais dispostos a matar. É isso que policiais desalentados chamam "enxugar o gelo". Aumentar as penas para tráficos, assaltos etc., assim como aumentar o número de viaturas ou o efetivo policial, já provaram ter, em diversas pesquisas internacionais, muito pouco impacto na redução deste tipo (ZALUAR, 2003:S/P).

Dos anos 80 até o presente momento, as coisas apenas se tornaram mais complexas. Os grupos armados das favelas se tornaram mais bem armados, e a política de repressão continua a promover a dinamização do mercado de varejo de drogas ilegais na cidade do Rio de Janeiro. Essa política de estado que visa a manutenção do medo e o controle das virtualidades é uma das maiores responsáveis pela criminalização e estigmatização da população segregada da cidade. Retomando a discussão iniciada no primeiro capítulo, essa postura acaba por promover a homogeneização da pobreza em um estrato único, desconsiderando a incrível heterogeneidade existente nas favelas e periferias da cidade, abarcando os favelados na égide do criminoso pobre conivente com o movimento do tráfico. Ao mesmo tempo, pouco efeito surge na redução da violência e da criminalidade no Rio de Janeiro.

Temos então um sistema penal com uma forte posição ideológica de classe, uma violência policial brutal, sem nenhum respeito pelos direitos humanos que esconde suas arbitrariedades e execuções atrás de dados como os *autos de resistência*, que no Rio de Janeiro alcançam números elevadíssimos. Isso aliado às enormes jornadas de trabalho as quais é submetido o trabalhador brasileiro, remuneradas com salários tão baixos que não garantem a sobrevivência cidadã da força de trabalho.

O excesso de policiamento e violência, a estigmatização e homogeneização dessa população aliados à falta de escolas de qualidade para a formação de uma força de trabalho especializada. A ausência de perspectiva de ascensão e mobilidade social através do trabalho honesto. O imenso contingente de trabalhadores infantis que circulam pela cidade, alternativa excludente fortemente centrada na pobreza histórica das famílias e comunidades. Toda essa realidade acaba por colocar o crime e o tráfico como espaço privilegiado de trabalho e ascensão para àqueles que preferem renegar a miséria social do trabalho honesto. Uma população completamente construída como criminalizada, segregada e estigmatizada perante o resto da sociedade.

Frente a esse quadro problemático, diversas ONG's, associações de moradores e alguns projetos culturais do governo se instalam nas favelas cariocas a fim de tentar "reverter o quadro". Algumas vezes na perspectiva romântica de *resgatar as tradições do morro*, por

outras através da perspectiva iluminista de *levar cultura aos aculturados*, essas instituições se vêem em um campo de lutas complexo: “enquadrar” e “reabilitar” socialmente os jovens favelados que ao fugir do trabalho infantil e da falta de perspectiva de seus pais e familiares, encontram no tráfico a alternativa para uma vida naturalmente violenta e necessariamente curta em comparação à expectativa média de vida dos brasileiros das classes abastadas.

2. POBREZA E REPRESENTAÇÃO

2.1 O papel da mídia na difusão dos estigmas

Fizemos um levantamento acerca dos estigmas historicamente constituídos a respeito das populações pobres do Brasil a fim de enquadrá-las na categoria de *classes perigosas*. Entretanto, a simples existência de um corpus de estigmas operado a partir da instituição do Estado por parte das classes dominantes por si não explicaria a penetrabilidade dos mesmos e a conseqüente difusão do medo na sociedade contemporânea.

O “consenso” acerca dos pontos de vista é garantido através de uma série de outros meios (escola, religião, família), mas é difundido de maneira primordial pela ação dos meios de comunicação, por esses serem os maiores mediadores do indivíduo com a realidade na sociedade atual. Através da mídia, do cinema, do audiovisual, da internet se articulam os discursos e pontos de vista que moldarão o senso comum. “É no terreno das ideologias – acionadas/mobilizadas pela comunicação – que se dá a constituição das subjetividades coletivas.” (COUTINHO, 2008:44).

Essa noção parte do princípio que a dominação e a propagação dos ideais de classes não se dão apenas pelos aparelhos de coerção vistos anteriormente, mas também visa sua imposição através da estruturação de um “consenso”. Uma concepção dominante, difusa, com capacidade de ordenar os fins e homogeneizar as individualidades (tendo um grande papel no processo de homogeneização abordado no capítulo dois).

Não se trata de um discurso totalizante ou manipulador como se pode crer a um primeiro princípio, mas um corpo de produção de consenso, que possibilita um campo comum que gera a seu entorno os pontos de vista e as subjetividades necessárias para que a entidade da “sociedade civil” se forme e ganhe força, unindo o “nós” do Brasil e alinhando-nos em objetivos comuns.

Um dos fatores chaves da manutenção da hegemonia implica que ela “deve ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada e é continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são suas” (CHAUI, 1994:22). Portanto, não se trata de um discurso totalizante e imutável, pois dentro do processo deve-se haver espaço para que se possa veicular respostas àqueles que buscam questionar ou desafiar sua dominação.

No Brasil, sociedade bastante autoritária, aonde os meios de comunicação são concessões do estado a entidades privadas, podemos afirmar claramente que há um modelo

hegemônico operado pelas grandes difusoras de informação que atuam no mesmo sentido dos esforços do Estado na questão de desenvolver um corpo de apoio para sustentar as suas políticas. Estejam elas relacionadas à garantia de apoio popular para as privatizações de nossa democracia pós-ditadura, seja para propagar os estigmas a respeito de determinado grupo ou classe social, o para criar a sensação de insegurança e o medo generalizado. “Trata-se de um *intelectual coletivo* que se ocupa da *formulação e da elaboração sistemática* da ideologia necessária à dominação do grande capital financeiro” (COUTINHO, 2008:41).

Onde não se pode ou não se consegue criar o consenso através de aparelhos de hegemonia, aplicam-se as políticas de coerção, e assim vai se moldando o imaginário nacional. São perceptíveis como os meios de rádio e posteriormente a televisão criou uma “identidade nacional”, ou até mesmo uma “identidade carioca” (que em grande parte é a metonímia da identidade do Brasil, seguindo a lógica da “caixa de ressonância”), associando práticas populares como a capoeira, o samba, o carnaval, a malandragem, todas oriundas do povo e anteriormente criminalizadas a uma “noção de brasilidade”, conferindo à favela ao mesmo tempo o estigma de um lugar perigoso, atrasado e rural e a “honra” de ali se situar o centro nevrálgico de identificação da cidade e de abrigar o folclore, a tradição e os modos de ser do Brasileiro popular.

Entretanto, vão-se os valores, e aos subalternos ficam os estigmas. Quase como por ironia, essa identidade nacional se aplica aos pobres apenas quando de interesse ao domínio. Exporta-se a capoeira, o samba, a malandragem e até o funk, mas segue-se reprimindo, estigmatizando e criminalizando essa parcela da população. Transforma-se “o popular em nacional para poder convertê-lo à neutralidade homogênea do típico” (CHAUI, 1994:28).

O grande “outro” do Rio de Janeiro é representado exaustivamente nos media, através de narrativas sensacionalistas com vias de seduzir e naturalizar para o consumidor médio uma série de estigmas acerca do popular criminalizado. Enganam-se aqueles que acreditavam que o determinismo racial de cunho lombrosiano se apagara em meio às relativizações do “Brasil cordial”. É nesse ponto que o cinema de periferia concebido e realizado por representantes da classe subalterna se torna objeto de interesse no cenário cotidiano, como abertura de espaço que confronta a representação do “outro” através da representação do seu “mesmo” de classe.

(...) os textos – no sentido de que os vários discursos produzidos em múltiplas instâncias se somam na formação de uma noção quase homogênea de uma representação sobre o Outro – passam a conferir força e autoridade, e dialogam na formação de um conjunto de sentidos. (...) (...) O encontro de discursos produzidos em instâncias diversas, sintonizados a partir dos sentidos que reúnem, se transformam em significados legitimadores (ELHAJJI e ZANFORLIN, 2008:296).

É no espaço da produção e difusão da cultura que as classes dominantes transmitem suas ideologias, e é também esse o mesmo campo de batalha em que as camadas estigmatizadas travam suas resistências, e organizam estratégias de legitimação perante o discurso oficial. Entretanto, não se trata de uma resistência que se estruture de forma a organizar um contra-discurso uno e coeso. O que se dá é uma série de apropriações e hibridações de discursos novos e existentes em uma mecânica de conformismo e resistência (CHAUI, 1994). Esse jogo retém e nega determinadas características que dependerão da posição relativa daquele que fala perante os outros discursos, se articulando na e com a mídia.

Nosso objetivo nesse trabalho não é fazer um levantamento da representação dos estigmas na mídia ou na imprensa. Contudo, considerando a grande penetrabilidade da mídia brasileira e devido a seu papel preponderante enquanto agente produtor de consenso se faz necessário uma brevíssima reflexão acerca do tema antes de abordarmos a posição do realizador das favelas dentro do campo da produção cinematográfica.

Especialmente após o aumento da violência e do aparecimento de facções criminosas fortemente armadas no Rio de Janeiro dos anos 80, fenômeno intimamente ligado à expansão da indústria multinacional do tráfico de drogas nos anos 70, a figura do *popular criminalizado* passou a ter grande destaque na mídia.

O sensacionalismo da imprensa, com ênfase em temas criminais ou extraordinários, a recorrência de uma estrutura simplificadora e maniqueísta, o apelo para o excesso, o escatológico e o grotesco são táticas comumente utilizadas pelo jornalismo sensacionalista (ENNE, 2007). Tem como resultado, uma inevitável homogeneização dos assuntos tratados sob essa égide: normalmente as classes subalternas, a violência e seus feitos. Nas palavras da professora Anna Enne:

A monstrosidade, a nosso ver categoria fundamental para pensarmos a prática narrativa do sensacionalismo da imprensa do século XX. (...) Monstro vem de *monstrare* (do latim mostrar) e também de *monere* (também latim, avisar) (...) Em outros sentidos propostos, *monstrum* é o espetacular, “aquele que se mostra para além da norma”, ou “o monstro é algo para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (ENNE, 2007:78).

De acordo com a professora, uma das matrizes que irá dar origem a narrativa sensacionalista da imprensa é justamente a tradição literária do horror, especialmente no séc. XIX, quando passa a abandonar as figuras fantásticas para se centrar “na monstrosidade que está ao lado ou em cada um de nós” centrando seu desenvolvimento em um “jogo narrativo especular que oscila entre o medo e o desejo” (ENNE, 2007:79)

Essas narrativas sensacionalistas e a *estigmatização* – “monstrificação”, das classes subalternas em classes perigosas tem um resultado impressionante na formação de consenso e pontos de vista. Vera Malaguti disserta sobre o efeito da midiática da juventude pobre ao analisar o caso do programa *Você Decide*, exibido em 12 de abril de 1997 na rede Globo:

79.439 pessoas optaram pela morte, por vingança de um jovem infrator que havia participado de um assalto violento. No caso, a justiceira do rapaz seria a vítima, uma socióloga que lidava com meninos de rua. As outras opções apresentadas seduziram menos espectadores: 44.000 preferiram que ele fosse preso e apenas 20.000 optaram por deixá-lo fugir. A vitória do extermínio foi avassaladora (MALAGUTI, 2003: 35).

Através da difusão dos estigmas pela mídia, as campanhas por pena de morte, redução da maioridade legal e de justiça com as próprias mãos vão tomando proporções alarmantes. Pode-se ver um reflexo disso no número alarmante de comunidades em sites de relacionamento, como “bandido bom é bandido morto”, com 4.667 membros, “hip hop é som de marginal”, com 29.750 e “eu tenho horror a pobre”, com 47.317 membros.

Temos uma visão histórica da elite brasileira baseada no medo e na estigmatização para tratar os pobres, incitá-los ao trabalho e forjar mecanismos jurídicos e legais para a sua repressão e controle. Temos também um corpus discursivo midiático centrado na difusão desses (e de muitos outros) conceitos como “senso comum”, em nome da viabilização da aplicação das políticas de repressão. Explicitados esses pontos, que certamente pesam na constituição do campo da produção cinematográfica no Brasil, Podemos então traçar um breve retrato do campo no qual nossos realizadores favelados estarão se situando com suas obras cinematográficas.

2.2 O Cinema de favela e o campo de produção cinematográfica

Para pensarmos de maneira mais adequada a inserção desse *realizador estigmatizado* no campo da produção cinematográfica contemporânea, recorreremos às considerações que Pierre Bourdieu (1983) faz acerca do campo de produção artística e sua relação com a figura do criador. Partimos da hipótese que a ascensão da cinematografia de favela no campo da produção artística está intimamente ligada a uma série de discursos midiáticos e acadêmicos acerca do tema. Essas obras e discursos acabam destacando a posição dos favelados dentro do campo, que adquirem um capital simbólico necessário para poder se sobressair. Daí resulta o fortalecimento das ONG’s e em maior incentivo do estado e dos produtores nesse nicho cinematográfico. O processo tem origem a partir do aparecimento de uma série de

documentários sobre a favela, atingindo seu ápice com a ida de *Cinco Vezes Favela – Agora por nós mesmos* (2010) para o festival de Cannes 2010.

Em primeiro lugar, não podemos nos ater apenas a características da obra, ou do criador visto como um “criador inciado”. As características sociais e as experiências internalizadas que geram as práticas no indivíduo, o “interior exteriorizado e o exterior interiorizado”, as quais Bourdieu chamará de *habitus* não são os únicos fatores determinantes para a estruturação de uma obra artística. Isso se dá devido às pressões existentes dentro do campo da produção (de produtores, críticos e intelectuais), seu grau de autonomia e sua relação com o campo do consumo, que é o campo da classe dominante. Através dessas interações, os agentes se utilizam de tomadas de posição e se articulam com as pressões do campo modificando-as conforme o capital simbólico que possuem. Considerando ainda o Cinema como uma forma de arte altamente coletiva, e que necessita de uma série recursos técnicos e teóricos, em grande parte inacessível às classes subalternas, é necessário que se faça uma análise da inserção desses indivíduos dentro do campo para que possamos melhor entender a posição de nosso *realizador estigmatizado*.

O que se chama "criação" é o encontro entre um *habitus* socialmente constituído e certa posição já instituída ou possível na divisão do trabalho de produção cultural. (...) Pode ser descrito como a relação dialética entre sua função que, freqüentemente, pré-existe e sobrevive a ele e seu *habitus* que o predispõe de forma mais ou menos completa para ocupar esta função ou – **o que pode ser um dos pré-requisitos inscritos na função** – para transformá-lo mais ou menos profundamente. (...) Em suma, o *habitus* do produtor jamais é o produto da função. **E inversamente, não se pode nunca passar das características sociais do produtor – origem social – às características de seu produto** (BOURDIEU, 1983:165, grifos em negrito meus).

Portanto, se temos como princípio a relação dialética entre a função (realizador cinematográfico) e o *habitus* (princípio gerador das práticas), veremos como o *habitus estigmatizado* vai ganhando espaço dentro do campo da produção cinematográfica. Conforme acumula capital simbólico, esse indivíduo *estigmatizado* se desenvolve dentro do campo de objeto de representação para realizador da obra. O campo abre espaço e esse *habitus estigmatizado* acaba se tornando, em alguns casos um pré-requisito (lembramos o *CineCUFA* ou o *Visões Periféricas*). Quais as movimentações da produção e da crítica que contribuem para a ascensão desse realizador no campo?

Após a escalada da violência no Rio de Janeiro, além da hiper-mediatização do favelado como sujeito armado e perigoso, uma série de documentários passa a ser realizados tendo como objeto a pobreza e a favela. Essa tematização documental da favela acaba se tornando um tema que se estrutura de maneira bastante sólida na abordagem documentarista

do cinema Brasileiro, se mantendo bastante profícuo até a atualidade. *Rocinha 77* (1977), *Santa Marta: Duas semanas no Morro* (1987), e mais recentemente, *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Ônibus 174* (2002), *Falcão - Meninos do Tráfico* (2006) são alguns, se não os mais populares trabalhos feitos acerca do tema. Podemos também incluir algumas obras que não abordam a favela como plano de fundo, mas que se estruturam sobre a pobreza e a estigmatização. *O Prisioneiro da grade de ferro* (2003), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), *O cárcere e a rua* (2004) são alguns deles. Se em *Rocinha 77* e *Santa Marta*, não temos a ênfase direta na criminalização, pode se dizer que praticamente todos os outros filmes ancoram seu padrão discursivo na questão do popular estigmatizado. Esse movimento acaba botando essa figura no centro do debate do campo de produção acerca da representação da pobreza no Brasil.

O tema ganha suficiente notoriedade e repercussão dentro do campo, suficiente para mobilizar alguns cineastas estrangeiros a se aventurarem ao Brasil, adentrando e ajudando a construir esse “teatro das tragédias”. A realização de documentários sobre o tema por cineastas estrangeiros é claramente um sinal da proporção que esse debate acaba tomando no cenário mundial. Foram realizados por estrangeiros: *Favela Rising* (2005) e *Dancing With the Devil* (2009). Essa produção documental insere a favela no campo de produção cinematográfica de maneira cada vez mais intensa. A respeito dessa leva de filmes mais recentes (após *Notícias de uma guerra particular* (1999)), Fernão Ramos (2006) afirma a ênfase no *miserabilismo*, na população *estigmatizada*, aumentando o apelo cada vez maior ao sofrimento e as dores dessa região umbral que é o mundo das classes subalternas aos olhos da elite. Ele afirma:

...dá-se destaque para imagens em primeiro plano que mostram aspectos sufocantes da vida em favelas ou cortiços. Poucas são as imagens de crianças em escolas, reuniões em família, prática de esportes, diversão não relacionada ao tráfico, rodas de samba, meninos empinando pipas, jogando futebol ou outros momentos de descontração clássicos na imagética anterior do popular no cinema brasileiro (RAMOS, 2006:210).

Assim, temos em primeiro lugar como fatores condicionantes da emergência desse *realizador estigmatizado* uma produção midiática que ao saturar os impressos e telejornais com a imagem estigmatizada do favelado, ao mesmo tempo em que estigmatiza, o trás para o primeiro plano do discurso. Concomitantemente, temos o surgimento e a estruturação de uma produção de documentários, responsável por trazer o morador das favelas cara a cara com o público, registrando suas falas, seus depoimentos e seu espaço de vida com uma mediação muito diferenciada daquela feita pela mídia.

Esse núcleo de documentários ao serem transformados em mercadoria e lançados no campo do consumo (e por conseqüente no campo da crítica), ao expor ao escrutínio público da classe média (e vale dizer que uma classe média específica, mais alinhada com o campo cinematográfico, visto que tais filmes circulam muito mais através do espaço de festivais e mostras, raramente sendo exibidos em salas comerciais) as intimidades daqueles estigmatizados. Exposição essa que os confere voz e visibilidade de uma maneira mais aprofundada e intimista que os discursos sensacionalistas da mídia. Mesmo assim, esse cinema de denúncia social não ficará livre de críticas dentro do campo, críticas que irão, a nosso ver, propelir o *habitus marginal* ou *estigmatizado* para uma posição de destaque dentro do campo.

Acerca das críticas feitas sobre a representação documental da pobreza, figura a questão da falta de pudor a respeito da captura e exibição dessas imagens. “Apesar do desejo de cumplicidade com o *outro* popular, transparece em nosso cinema uma forma de estar sem cerimônia com este *outro*” (RAMOS, 2006:213). Ramos questiona a respeito dessa excessiva liberdade que se toma ao utilizar-se a imagem dos *estigmatizados*. Uma falta de pudor ao exhibir o sofrimento que ganha sua força no distanciamento da imagem. Teríamos a mesma audácia e ímpeto invasivo ao fazer filmes sobre “aspectos sórdidos” da burguesia?

Os cadáveres seriam fotografados da mesma maneira, com a mesma desenvoltura e descompostura, caso fossem cadáveres de magistrados, advogados, estudantes, professores, jornalistas ou executivos? (RAMOS, 2006:215).

É levantada também a questão a respeito do uso dessa imagem sem pudores do *outro* como uma panacéia para uma curiosidade mórbida inerente da classe média. Exposta às imagens do *outro* em toda a sua intensidade, essas imagens intensas da pobreza e da miséria atuam de forma catártica. Através do horror e da piedade, o burguês se enxerga e se define em oposição ao *outro*, cujo miserabilismo acaba em última instância se transformado em um produto reprodutor dos estigmas e mitigador da violência. A venda e consumo dessas doses de miséria se encaixam em um nicho bastante específico do campo do consumo, com ávidos consumidores. Seja por um efeito catártico de se expurgar determinado sentimento, seja como instrumento de crítica ou como simples curiosidade mórbida de vislumbrar esses territórios proibidos e estigmatizados.

O prazer espectral conseguido com o filme documental de denuncia social (afinal as pessoas começam a gostar cada vez mais e mais do estilo) é alimentado por essa piedade perversamente escamoteadora de curiosidade mórbida e voyeurismo social. Sendo este o garantidor do senso moral de piedade, culpa resolvida, dever cumprido. A atitude moral negando, escondendo a atitude sensorial.

Mas ambas garantem um auto-afirmação desse sujeito espectador como um cidadão educado, livre e bem alimentado (NETO, 2005:89).

Além do papel resultante dessa produção documental e sua contrapartida por parte do campo dos intelectuais, também é necessário mencionar outro fenômeno, que embalado na onda do *outro* surge no ano de 2002 para ser, se não a mais importante, uma das mais importantes obras a colocar o *habitus estigmatizado* em uma posição ativa dentro do campo da produção cinematográfica nacional.

Cidade de Deus (2002) alcançou notoriedade internacional e grandes públicos no Brasil. Dirigido por Fernando Meirelles e co-dirigido por Katia Lund, que também é co-diretora e produtora de *Notícias de uma Guerra Particular* (1999). Um nível de violência intenso, uma estética hiper-realista dinâmica e muito bem trabalhada e o uso de moradores das favelas do Rio como atores resultaram em um produto forte, vendável e impactante. O filme contou com muita repercussão na mídia e na sociedade, quatro indicações ao Oscar 2004 e prêmios em diversos festivais.

Na busca pela representação hiper-realista, o *habitus*, a vivência cotidiana desse indivíduo no espaço estigmatizado e seu conhecimento de suas normas e funcionamentos se fizeram elementos necessários para a função. Seu *habitus estigmatizado* torna-se “como que um capital cultural relacionado ao espaço social reificado.” (DOMINGUES, 2010:9). Esse capital cultural, no devido contexto da produção se sobrepõe a qualquer conhecimento técnico normalmente requerido pelo campo cinematográfico, como uma noção de linguagem, elementos de artes dramáticas, posicionamento em relação à câmera.

É pelo domínio exposto na intimidade com seu espaço físico que se desenvolve uma capacidade de ação de um estilo de vida que se submete às necessidades mais urgentes dos conteúdos audiovisuais. Neste contexto troca-se, por intermédio de outros agentes do campo, o conhecimento sugerido da vida reificada pelo conhecimento sugerido da atuação dramática. A gíria cotidiana e sua força de expressão hiper-real pela técnica de posicionamento, disposição da voz, construção corporal da personagem ante a câmera (DOMINGUES, 2010:10).

Antes figurando apenas como objeto do documentário, tendo sua imagem mercantilizada para o deleite catártico da classe média. Agora, dentro do campo de produção, o *habitus estigmatizado* passa a valer como moeda de troca, podendo interferir enquanto agente na medida em que esse capital seja requisitado. Após o estrondoso sucesso de público de *Cidade de Deus* (2002), uma série de filmes de ficção envolvendo a favela surge, embalados na aceitação desse produto pelo campo do consumo. Além do polêmico *Tropa de Elite* (2006) foram lançados *Quase dois Irmãos* (2005), *Cafuné* (2006), *Proibido Proibir* (2007), *Era uma vez* (2008), *Show de Bola* (2008), *Última parada 174* (2008), *Sonhos*

Roubados (2010) apenas para nos ater no âmbito do Rio de Janeiro. As possibilidades são imensas, aparecendo no circuito inclusive um musical: *Maré – Nossa História de Amor* (2007). Não demoraria muito a esse agente dotado do *habitus estigmatizado* alcançar o posto de realizador dentro da conjuntura do campo. As imagens de *Falcão – Meninos do Tráfico* (2006) são captadas a partir de 1998, porém é justamente após a abertura do campo que o filme ganha possibilidade de existir, sendo inclusive exibido em horário nobre na maior rede de televisão do país.

Essa conjuntura possibilitou e em medida, requisitou a expansão das oficinas de audiovisual em comunidades do Rio de Janeiro, devido o aumento da representação do *habitus estigmatizado* no campo do cinema. O modelo de *Cidade de Deus* fora bem sucedido, e uma nova leva de atores entram em cena no campo da produção. Ainda que de maneira atomizada e totalmente dependente das forças dominantes do campo, o *habitus estigmatizado* projeta alguns moradores de favela no campo da produção artística. O grupo Nós do Cinema, “divisão” cinematográfica parte da ONG Nós do Morro, é criado em 2000, no processo de preparação dos atores para o *Cidade de Deus* (2002). Nasce uma série de outras ONG’s e OSCIP’s dedicadas ao fomento e difusão do conhecimento técnico-teórico audiovisual: Cinemaneiro e Cinema Nosso, em 2002 e o Núcleo de audiovisual da CUFA, em 2004. O governo estadual lança o programa cinema para todos, que distribui vale-ingressos para filmes brasileiros nas escolas públicas do país. Desde então, todos esses núcleos tem ministrado diversas oficinas, capacitando diversos jovens do Rio de Janeiro e lhes conferindo conhecimento técnico-teórico para atuar dentro do âmbito da produção cinematográfica brasileira. A produção de curta-metragens por essas oficinas é prolífica, ainda que muito pouco dela chegue aos olhos do grande público. Portanto temos um “sistema de relações constitutivas do campo”, que “se deve à especificidade de seus produtos” (BOURDIEU, 2009[1970]:118). As ONG’s e instituições de fomento ao audiovisual na periferia se fortalecem dentro do campo, de modo a desempenhar, para citar mais uma vez Bourdieu:

...a transmissão seletiva dos bens culturais, ou então, **trabalhando em favor da reprodução dos produtores dispostos e aptos a produzir um tipo determinado de bens culturais e de consumidores dispostos e aptos a consumi-los.** (BOURDIEU, 2009[1970]:118, grifos meus)

Interessante, e até irônico pensar que justamente a questão do estigma, do ser um *outro* diminuído torne-se um capital simbólico de tamanha importância na estruturação desse sujeito junto ao campo. O processo de mercantilização da representação da pobreza toma uma dimensão que vai além de seus efeitos imediatos negativos. A sedução de ver esse indivíduo

estigmatizado, historicamente figurado como “débil”, “violento”, “incapaz”, “inferior”, torna-se por si só um ativo que constitui importante valoração no resultado do produto final, ao mesmo tempo em que o legitima. “Veja! Eles também são capazes!”. Não seria esse também um fator de condescendência para satisfazer a má consciência das classes dominantes? Pouco ou nada se menciona quanto à extrema fragilidade dessa posição no campo, sua dependência em relação à resposta do campo dos consumidores (será que teremos tanta visibilidade para tal ator quando as produções de favela “saírem de moda”?) a atomização com que são inseridos seus representantes *estigmatizados* dentro do mercado de produção.

A falta de outros capitais simbólicos de importância a disposição desses agentes estigmatizados (meios próprios de produção, capital teórico, econômico, acesso a cinemas) evidencia, apesar de sua importância no campo, a instabilidade dessa posição e sua dependência perante outros agentes do campo. “Sua presença como protagonista, encenada sob as condições de sua exclusão, e somente por elas, pode ser finalmente concretizada” (DOMINGUES, 2010:15). Voltamos nossos olhos aos poucos vencedores, cegando-nos ao fato de que se fazem como tal ao aceitar e internalizar os estigmas, numa hibridação entre marginal e integrado, internalizando e reproduzindo esses estigmas justamente para que deles possam ser dissociados.

3. ANÁLISE DE DOIS CURTAS DA ONG NÓS DO MORRO

Logicamente, não se poderia analisar em um trabalho monográfico toda a gama de filmes produzidos pela cinematografia oriunda das favelas. Assim como as favelas são heterogêneas, com cidadãos que apresentam uma variedade imensa de pontos de vista e níveis de inserção no campo da produção cultural, os produtos por eles criados também tomam manifestações bastante heterogêneas. Dentro da produção cinematográfica realizada pelos moradores de favela, apresentam-se obras que vão desde vídeoclipes, documentários variados, animações e uma infinidade de curtas, nem todos tratando da questão da juventude pobre.

Selecionamos então dois curtas-metragens: *Neguinho e Kika* (2005) e *Picolé, Pintinho e Pipa* (2006). Ambos abordam a questão da juventude pobre, porém com enfoques diferentes. *Neguinho e Kika* aborda a questão da juventude criminalizada, envolvida com o tráfico de drogas. *Picolé, Pintinho e Pipa* apresenta uma narrativa centrada numa infância não criminalizada e sua vida na favela. Isso, entretanto, não garante que não haja reprodução dos estigmas. Ambos os filmes pertencem à ONG Nós do Morro, que passa a produzir filmes após o grupo de teatro sediar as oficinas responsáveis pela seleção de atores para o filme *Cidade de Deus* (2002), ganhando bastante destaque no campo da produção artística.

Não poderemos, é claro, baseado na heterogeneidade inerente da favela generalizar essa representação para todo o campo da produção cinematográfica de periferia, devido a diferenças inerentes entre as diversas forças que nele atuam.

A exemplo dos diferentes tipos de bens culturais a que dão acesso, os diferentes tipos de competência cultural vigentes em uma sociedade dividida em classes derivam seu valor social do poder de discriminação social e da raridade porópiamente cultral que lhes confere sua posição no sistema de competências culturais, sistema mais ou menos integrado segundo formações sociais mas sempre hierarquizado (BOURDIEU, 2009[1970]:142).

Diferenças de capital simbólico e econômico, as posições que ocupam em relação ao campo e aos outros agentes influenciam muito na obra, como visto no capítulo anterior. Por isso, decidimos recortar nosso objeto a apenas uma ONG, selecionando dois filmes com abordagens diferentes. Dessa maneira, esperamos poder compreender de maneira mais adequada a maneira “Nós do Morro” de representação da juventude pobre. Dessa maneira, cremos poder contribuir de maneira mais acurada para o levantamento e mapeamento desse fenômeno contemporâneo que é a emergência do *realizador estigmatizado* no campo da produção cinematográfica.

A análise consiste em buscar, através dos elementos de significação do filme rupturas ou continuidades com as noções historicamente propagadas de *estigma*, as relações dessas obras com outras obras já existentes no campo. A busca por indícios e símbolos de *estigma* se estrutura de modo a poder traçar junto com o panorama levantado no capítulo anterior as estratégias de representação da juventude pobre por esse cinema realizado pelos moradores de favela. Da mesma maneira com que os agentes do campo influem nas posições dos outros agentes conforme o seu capital disponível, narrativa, montagem, som, toda a construção discursiva da obra dialogam, enquanto propostas estéticas com outras obras, construindo ou destituindo maneiras de representação.

3.1 Neguinho e Kika

Realizado por Luciano Vidigal, é uma obra em vídeo, como a grande maioria das produções cinematográficas feitas na favela. Lançado em 2005, no hiato existente entre os dois maiores fenômenos de público dos filmes que abrigam a tríade favela – violência – criminalidade: *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2006). O filme, que foi premiado com a melhor direção festival de Marseille 2006, melhor ficção digital no Curta Cinema 2005 e melhor filme no festival de São Carlos 2005, é baseado em uma história real, de acordo com depoimento do diretor.

O filme aborda a trajetória de Neguinho (Diego), um adolescente que trabalha de fogueiteiro para o tráfico de drogas. Neguinho vive uma relação conturbada com sua mãe, e um caso de amor com Kika. A garota, apesar de apaixonada por Neguinho exige que ele largue o tráfico de drogas para poder ficar com ela. A história de amor serve como fio condutor para nos levar através da vida de neguinho e suas dificuldades e desventuras como um jovem criminalizado.

Logomarca do Nós do Morro, Cavídeo e estamos no filme. Neguinho e um amigo conversam sentados. Câmera na mão. O enquadramento é fechado e não conseguimos identificar o espaço em que se encontram. Contudo, um observador com uma bagagem cultural acerca dos *estigmas* do Rio de Janeiro (mesmo que desconhecesse o fato de se tratar de um “filme de favela”) logo perceberia que Neguinho é um jovem envolvido com o tráfico de drogas. Mesmo ainda não tendo acesso a indícios que caracterizem a geografia da favela (vemos apenas algumas janelas ou vegetação ao fundo), temos a conjunção de três signos que juntos nos permitem informações sociais o suficiente para gerar um *signo de estigma*. O foguete em sua mão, a cor de sua pele e seu cordão de ouro. Esse foguete, comum em jogos

de futebol ou festas juninas, é também um importante aparato de comunicação dentro do tráfico de drogas.

Dentro da divisão do trabalho da empresa ilegal do comércio de drogas no rio de janeiro, crianças, conhecidas como “fogueteiros” ou “falcões” (quando seu trabalho é noturno) vigiam a entrada de policiais ou inimigos e estouram seus foguetes ao sinal de perigo.

Alguns signos que transmitem informação social podem ser acessíveis de forma freqüente e regular, e buscados e recebidos habitualmente; esses signos podem ser chamados de "símbolos". (...) A informação social transmitida por qualquer símbolo particular pode simplesmente **confirmar aquilo que outros signos nos dizem sobre o indivíduo**, completando a imagem que temos dele de forma redundante e segura. (GOFFMAN:39, grifos meus)

Ao associarmos à figura de uma criança negra (estigma de raça) um cordão de ouro (uma criança negra dificilmente teria acesso a esse tipo de bem de consumo) e o foguete, temos já uma primeira pista sobre a identidade social desse personagem. Seguramente o foguete por si só não veicularia essa informação se outros signos no quadro nos remetessem a uma festa junina ou a comemoração de algum título do futebol carioca. Seu amigo, também de cordão de ouro e rádio pendurado na alça da mochila, cai no mesmo paradigma, outro garoto envolvido com o tráfico.

Os amigos discutem amenidades, sexo e futebol. Neguinho fala que tem namorada e acusa seu amigo de ser muito alto e muito grande para que as garotas gostem dele e que “mulher não gosta de homem branco não”. Aos olhos de Neguinho, ser branco e alto (padrão de beleza do asfalto) não significa grandes vantagens no morro.

Corte seco na imagem e temos um plano de Kika em uma laje recolhendo roupas no varal. Agora a favela já aparece, revelando características do espaço através da indicialidade da imagem: o clássico conjunto de laje, tijolo a vista e telha de zinco.

Voltamos para Neguinho e seu amigo. É explicitada a condição do garoto de empregado da empresa de tráfico de drogas do morro. “Lombrô, parcerô! Barulha, barulha!”. Diz o amigo de Neguinho. Corte para um plano super geral, que identifica o espaço geográfico onde Neguinho e seu amigo estão. A instância narrativa se distancia, e mostra o personagem por um ponto de vista distante e inusitado.

Neguinho se atrapalha com o isqueiro. A montagem se torna rápida, a câmera balança mais, entrecruzando as imagens de Kika no varal, o carro da polícia subindo e Neguinho lutando contra o rojão em sua mão, gerando tensão. A banda sonora reforça o clima estressante da imagem. A imagem volta para Kika e ouvimos os estouros do foguete. Ela para o que está fazendo e se debruça sobre o parapeito. Temos um plano forte (ainda que muito

rápido) da estrutura arquitetônica caótica da favela, seguido por um plano de Kika, visto do mesmo ponto de vista distante da ação. A câmera balança e a sequência acaba.

Um samba-rock alegre desponta na banda sonora. Kika escreve o nome do filme em um muro. A câmera a segue enquanto ela caminha pelos becos da favela. Agora o aspecto geográfico da favela engole a cena. Evidencia-se o caráter precário da infra-estrutura, as vielas sinuosas, a falta de espaço. Corte abrupto. Kika encontra Neguinho no beco. Eles conversam sobre perder a virgindade e Kika afirma que o pai dela não pode descobrir que ela anda saindo com um bandido. Ao que Neguinho responde “bandido o quê, eu sou é trabalhador”.

Logicamente Neguinho sabe que faz parte do tráfico de drogas, e que isso o classifica como um criminoso. Entretanto, essa frase faz muito sentido se pensarmos no tráfico de drogas como uma empresa ilegal, com divisão organizada do trabalho e forte cooptação de mão de obra nas favelas do Brasil, devido às ínfimas possibilidades de acesso dessa população a todo tipo de bens (tanto materiais quanto simbólicos). Vem-me a mente a entrevista de um “endolador” (encarregado por dividir e empacotar o carregamento de drogas nas porções a serem vendidas no varejo) em *Falcão - meninos do tráfico (2006)*, que afirma não usar drogas e encarar aquela função “apenas como um trabalho”, pois paga bem e ele precisa alimentar sua família. A sequência termina com uma saraivada de foguetes, Neguinho fica aflito e tenta ir embora. Kika não deixa e eles ficam juntos.

Trocamos de espaço. Dentro de um barraco vemos um homem discutindo com uma mulher. Descobrimos que ela é a mãe de Neguinho, e que ele é seu padrinho. Ele afirma ter visto Diego segurando uma arma “sem tamanho”. Preocupa-se com a situação do garoto, a qual a mãe demonstra certa indiferença. Ela diz que ele é um “safado” e que “não quer saber de nada”. Ele discorda, afirmando que Neguinho trabalhava na feira. A mãe desfere uma saraivada de palavrões perante o padrinho, que afirma que ela deveria tomar uma “atitude de mãe”.

Essa sequência tem a função no filme de fornecer informações acerca de Neguinho e sua relação com a família e a vida, baseada nos depoimentos do padrinho e da mãe. O centro da narrativa está no conteúdo veiculado pelas falas dos personagens: o garoto apanhava dos pais, a mãe não apresenta muita solidariedade para com seu filho. Em suma, a mensagem que se passa é a de que ele é vítima de uma família desestruturada e tem como único suporte seu padrinho. Devido às limitações, tanto de produção quanto de tempo de filme, não seria cabível expor todas essas situações em sequências separadas, o que oneraria a produção e incharia o tempo do filme.

Esse uso da fala como função de construção da narrativa é interessante. Muito utilizado em novelas, pelo mesmo propósito de agilizar a produção, temos aqui uma verdadeira hibridação de linguagens. Mantém-se a câmera na mão, o ritmo da edição, os ângulos inusitados, mas com uma formatação da ação típica de novela, onde costumeiramente a fala ou o diálogo de dois personagens nos transmite informações relevantes exteriores à cena, a respeito de outros personagens ou espaços.

Além disso, vemos a mãe como reprodutora da ideologia do trabalho, caracterizando seu filho como “safado” e “desocupado”, estigmas que como vistos no capítulo dois dessa dissertação foram historicamente construídos e disseminados através de estratégias da grande mídia. Um esboço de paternalismo? Precisaríamos recorrer a uma exposição explícita da violência contra a criança e o fato de ter uma família desestruturada para justificar o fato de Neguinho ser envolvido com o crime? Essa noção é amenizada pelo contraponto que o padrinho faz, retratando Neguinho como um garoto trabalhador, que “se matava na feira para trazer comida pra casa”. Reconhecendo os valores do garoto e explicitando que “não é bem assim”, vemos aqui uma representação da heterogeneidade da favela e sua multiplicidade de pontos de vista. De acordo com a pesquisa do IBPS encomendada pela CUFA:

Os entrevistados se vêem como **cidadãos de segunda categoria**, de baixa condição social (46.5%) e de baixa condição econômica (57.3%). Para eles, a razão fundamental para essa condição social e econômica é a "falta de instrução" (30.3%). Para 14.2% o favelado foi "abandonado pela sociedade". Para 11.6% ele é discriminado pela sociedade e para apenas 6.1% **essa situação se deve à acomodação do favelado**. (CUFA, 2008:S/P, grifos meus)

Na próxima sequência, vemos Kika e uma amiga caminhando por um beco. A amiga fala para Kika que detesta passar pela boca, e essa deixa nos leva para a sequência que nos apresenta os traficantes no filme. Se o filme já se utilizava de alguns recursos como a câmera instável e o zoom em sua estética, nesse momento o filme toma uma forma hiper-estetizada. Uma batida funk domina a banda sonora e uma voz em off anuncia “é o bonde dos crias, pesadão”. Uma série de planos rápidos: Um homem aperta um cigarro de maconha. Um close de uma arma na cintura. Um homem espreita pelo muro. Uma mulher espreita pelo muro. Alterna-se com a imagem de Kika, que passa por neguinho. Uma garota loira promete entregar uma “peça” (gíria para arma de fogo). A voz em off aparece novamente: “A vida é louca, mano”. Um helicóptero aparece, atira sobre os bandidos, que correm e fogem. O último plano é de Neguinho que corre, enquanto a imagem estoura em um *fade to white*.

Essa sequência destoa de maneira bastante perceptível do resto da estrutura do filme. Se até então havia se optado pela manutenção de uma representação mais clássica, ainda que

com efeitos de câmera na mão e zoom, aqui o filme assume uma noção desproporcionalmente estetizada e bastante destoante do restante da narrativa.

A sequência é formada sobrepondo os diversos *símbolos de estigma* associados ao tráfico de drogas através de uma montagem dissociada, a formar o universo da “boca de fumo”. Os traficantes, ao contrário de Neguinho, não são humanizados. Aparecem apenas através dos clichês imagéticos associados à atividade criminosa. Usa o funk como trilha sonora do tráfico, propagandeando o estigma do funk como “música de bandido”. As “falas” do tráfico são vozes em off que vociferam bordões da gíria funkeira. O tráfico está aqui representado como uma entidade difusa e amorfa: Homens, mulheres, drogas e a batida do funk embalando toda a cena. A sequência é confusa. A invasão da polícia é representada por um helicóptero, barulhos de bala e um fade to white. Se até aqui a narrativa se ancorava em padrões mais clássicos de nexos causais entre as imagens, nessa sequência temos uma quebra do padrão estético, as imagens com tom bem mais simbólico que atingem a coerência através da montagem.

Neguinho está sobre controle da polícia. Voltamos ao padrão da narrativa. Neguinho é espancado e torturado com um saco plástico pelos policiais. À crueza da violência se contrapõe a imagem de Neguinho e Kika sentados em um ponto com uma vista estonteante da Zona Sul do Rio. Ele conta o que aconteceu, e como não “cagoetou”, mesmo sabendo de todos os esconderijos das armas e drogas. Kika pede para que Neguinho saia do tráfico de drogas. A polícia é mostrada como truculenta exploradora e criminosa, agindo de forma francamente ilegal e arbitrária. Esse sentimento de ilegalidade da polícia é reforçado no momento em que Neguinho narra o acontecido para Kika, e se refere ao policial pela alcunha de “Manche”. Seriam esses policiais integrados em algum nível aos traficantes? A ponto de se chamarem por alcunhas e apelidos? A cena do saco plástico vai ser reencenada (e com isso ganhar bastante notoriedade, suscitando inúmeros debates) no filme *Tropa de Elite (2006)*, como uma das táticas de “interrogação” preferidas do BOPE. Se aos traficantes se pintou uma imagem difusa e estetizada, à polícia se aplica um modelo de clara explicitação das arbitrariedades cometidas pelo estado nas favelas.

A personagem de Kika, na mesma sequência, funciona como contraponto as visões criminalizantes da juventude pobre e da polícia. Constituída a partir de *signos de prestígio*, que conferem para a personagem a “autoridade” de desafiar a lógica e influenciar o caminho de Neguinho. Seu uniforme colegial e a pasta em seu colo a caracterizam como uma estudante, e seu amor por Neguinho não se enquadra no lugar comum da mulher de favela que se envolve com os bandidos por dinheiro ou status.

Há um forte contraste na imagem. A dimensão trágica da intensidade dos problemas de uma criança criminalizada frente à imagem paradisíaca das praias cariocas. Um ângulo diferente do cartão postal carioca, que só se vê do alto do morro do Vidigal. O horror da vida da favela fazendo frente a um cenário deslumbrante.

Na próxima sequência temos Neguinho afirmando para seus colegas que vai sair do tráfico de drogas. Eles protestam, dizendo que ele vai “abandonar os amigos”. Aqui também vemos explicitado o caráter da divisão do trabalho dentro do tráfico de drogas. Compõe a cena o “aviãozinho”, que trás a comida para Neguinho e seu amigo, os “fogueteiros” e mais atrás o “vapor”, que é o personagem responsável pela venda, carregando as drogas. Mais uma vez percebemos o enquadramento distanciado, vendo os personagens por trás.

Uma rápida sequência de Kika conversando com sua amiga reforça o desejo dela de que Neguinho abandone o tráfico. Após isso, Neguinho está na casa de sua mãe a cozinhar. Fala que deixou o tráfico, mas ela não acredita. Ele afirma que precisa que ela “desenrole” por ele. Ela se nega, afirma que os problemas são dele. Os dois brigam e Neguinho é expulso de casa. Percebe-se que Neguinho não mora com sua mãe, pois ela se surpreende de ver o filho em casa. A sequência explora mais ainda a figura de Neguinho como um jovem de família desestruturada, e a relação desse conflito com sua participação no mundo do crime. Desamparado pela mãe, Neguinho é expulso e na próxima sequência já o vemos mais uma vez atrelado ao tráfico de drogas.

O funk volta à banda sonora. A mulher que prometera entregar a “peça”, agora machucada, chorando e com pesadas correntes no pescoço é conduzida por um bando de traficantes através de um caminho na floresta, e uma voz em off anuncia: “fogo no X-9!”. Voltamos para uma estética mais vídeo clipe.

Um homem com um machado, muitas armas e uma viga de madeira, as correntes no pescoço da mulher atuam como indícios da crueldade que se praticará com ela. Todos riem e se divertem com o fato, inclusive Neguinho. A sucessão de planos, um tanto encavalada, implica que neguinho pede autorização para pegar um fuzil de um segundo traficante (de boné vermelho), que não gosta da atitude. Vemos o grupo armado descendo a estrada de terra com a zona sul ao fundo. Mais uma vez se explicita o contraponto entre a cidade maravilhosa e o horror da violência nas favelas. O funk cede a uma música incidental, e temos uma suspensão temporal. No mato agora vemos o traficante de boné vermelho espreitando. Neguinho esconde um pacote entre algumas ferragens. A música se torna mais soturna e temos um corte de volta para a favela, voltando para a estética mais narrativa e causal.

Neguinho está sentado e os traficantes ao redor dele. O clima é de tensão, e não mais de festa. A droga sumiu e ele é responsabilizado. Voltamos ao mato e vemos o traficante de boné vermelho pegando a droga. Ele acusa neguinho. O chefe da boca lhe dá um prazo para ele resgatar o dinheiro, pois o chefe, que está na prisão não pode tomar ciência do delito. Caso Neguinho não consiga, morrerá. Nesse momento, já temos explicitado no filme, ainda que de maneira bastante simplista a complexidade e a instabilidade do negócio do tráfico de drogas dentro das favelas, desde o comandante na prisão até o fogueteiro na laje. O filme mostra a imprevisibilidade da violência dentro da criminalidade. Por um pequeno desentendimento acerca do porte do fuzil, o traficante de boné vermelho trai Neguinho, que mesmo com o respeito que adquirira por não ter “cagoetado” os “irmãos” deve restituir o que sumiu ou ser condenado sumariamente a morte.

Neguinho está no fio da navalha. Encontra-se com Kika em um beco estreito e conta seus problemas. Pede ajuda e diz que vai morrer. Kika pede para que ele procure seu padrinho. Os dois se abraçam e ela o deseja boa sorte. Mais uma vez temos Kika como a figura que vem interceder pela redenção de Neguinho. Se a violência familiar é o fator que leva Neguinho a voltar ao tráfico, temos o amor e a compaixão de Kika atuando como suporte para que Neguinho enfrente seu destino trágico.

Neguinho liga para seu padrinho, que está no centro do Rio. Esta é a única parte do filme que não se passa na favela. Ele corre à ajuda de Neguinho, que segue detido pelos traficantes. Percebe-se a discrepância entre a paisagem urbana e ampla do centro da cidade e as vielas estreitas e sujas das favelas. O padrinho paga o resgate. O traficante de boné vermelho ameaça de matar neguinho se ver ele na favela de novo. O chefe do tráfico pede ao padrinho que bote ele na escola, para que ele “não fique carregando bolsa pesada de madame”. Aqui percebemos pela primeira (e única) vez uma manifestação de solidariedade por parte dos traficantes. Fica explicitada a falta de alternativas da população estigmatizada das favelas a um trabalho formal e digno. Se neguinho não estudar, vai “carregar bolsa de madame”, ou se envolver com quaisquer outras atividades informais sub-remuneradas que exploram a situação do jovem pobre assim como o envolvimento com o tráfico. Entre as inúmeras escolhas de sub-emprego, o tráfico acaba sendo a saída mais “fácil”. Além do apelo ao dinheiro e ao poder, e considerando que todos os moradores de favela, independente de traficantes ou não têm a propensão de serem vistos como perigosos, assume-se o estigma do traficante (perigoso, viril, calculista) para desmembrar o estigma do pobre débil, fraco e impotente. Em uma condição marcada pela expectativa de vida abaixo da média, pobreza,

falta de acesso a bens de consumo e simbólico e falta de alternativas, o tráfico se mostra como uma forte opção a mão dos jovens favelados. Entretanto, nada disso é tematizado no filme.

Os dois saem e neguinho agradece aliviado. O padrinho lhe informa que ele vai ter de se mudar – de estado! Para que fique seguro. Temos uma sequência aonde Neguinho se despede de Kika através de uma carta. Kika chora. A câmera volta à laje, aonde se encontra um novo fogueiteiro, que dispara. A imagem se congela, Kika passa pela frente do muro onde escreveu o nome do filme. Os créditos sobem e o filme se encerra, numa estrutura cíclica, aonde outro “Neguinho” irá assumir o posto do antigo, num movimento bem conhecido na esfera do tráfico de drogas do Rio: há sempre outro candidato (as vezes mais jovem que o anterior) para ocupar o cargo de qualquer pessoa que tenha sido morta, saída ou expulsa do crime. Neguinho se salva, mas o que fica é um fatalismo mórbido, reforçado pela imagem congelada do fogueiteiro.

3.2 - Picolé, Pintinho e Pipa

Picolé Pintinho e Pipa (2006) pode ser considerado como uma “superprodução” do grupo Nós do Morro. Filmado em 35 mm, com apoio do CTAV e utilizando verba federal da SAV. O filme também conta com a direção de fotografia de Fabrício Tadeu, que foi o operador de steadicam de *Cidade de Deus (2002)*. Circulou por festivais nacionais e internacionais, como o Festival de Biarritz 2007, Festival do Rio 2007, Festival, Movies and cultures of Latin America 2007. Foi premiado, entretanto, apenas com o prêmio Porta Curtas no Iguacine (festival de cinema de Nova Iguaçu) em 2008.

Ao contrário de *Neguinho e Kika (2005)*, e da grande maioria dos filmes ficcionais realizados no âmbito das oficinas de cinema nas favelas, *Picolé Pintinho e Pipa (2006)* não têm como objeto a juventude criminalizada ou a interferência do tráfico de drogas na dinâmica da vida na favela. A abordagem do filme se centra em um grupo de crianças que têm como objetivo alcançar o carro do troca-troca a fim de trocar itens velhos por picolé, pintinho ou pipa.

O universo do tráfico de drogas está totalmente ausente do filme. Entretanto, o que se desenha como um “passeio romântico” pelo lado inocente da favela logo se mostra atravessado por alguns dilemas. A violência e a fixação de alguns estigmas são questões bastante abordadas durante a narrativa. Essas construções podem ser analisadas a partir da construção da figura de Pedrinho, personagem privilegiado pela narrativa, que ao longo do filme representa alguns aspectos de sua vida social e familiar. Vamos ao filme.

Uma cartela anunciando o apoio do CTAV e a utilização de verbas federais na criação da obra. Logo do Nós do Morro. O filme se abre com uma animação, que se desenrola ao tocar de um piano. Vemos o contorno do morro do Vidigal se desenhando, e gradualmente ele se transforma em dois picolés. Os picolés se transmutam em um pintinho, que por sua vez dá lugar a uma pipa. Anuncia-se o nome do filme. A animação nos situa o espaço do filme (o morro do Vidigal) e apresenta os elementos que vão movimentar a trama. Ouvimos o barulho de um motor.

A primeira sequência do filme introduz a ação através de uma montagem com certo virtuosismo estético. A partir de planos fechados, começando no alto-falante do carro e no rosto do garoto que corre, os planos vão se abrindo em paralelo. O carro sobe a favela, as crianças se reúnem para ir a seu encontro. Aos planos dos garotos, uma batida de samba preenche a trilha sonora, os planos são dinâmicos e com movimentos fluidos de câmera. Nas cenas do carro, há apenas som ambiente, com planos mais fixos. O filme nos mostra algumas pipas, e o auxiliar do motorista afirma que tem muito picolé. O alto-falante informa que aquele carro troca os produtos que as crianças querem por garrafas e bacias velhas. A sequência se encerra com o garoto encontrando mais dois amigos e correndo por uma viela, acompanhados pela fluidez da steadicam. Aqui já está estabelecido o motor da narrativa, assim como a estética presente no filme. Cores fortes e saturadas, linguagem recortada, com recursos estilísticos dotados de virtuosismo. Tudo muito perto da estética de *Cidade de Deus* (2002). As crianças precisam conseguir material para trocar pelos prêmios antes que o carro do troca-troca desça a favela. A montagem paralela reforça a tensão e a pressa dos garotos, e assim fará durante grande parte do filme.

Vamos ao interior de um barraco. Uma criança dorme no sofá. A outra está assistindo a televisão trata-se de Pedrinho e seu irmão mais novo. O alto-falante na banda sonora desperta a atenção do garoto que vê televisão, que se levanta e vai à janela. Vemos a precária condição de sua casa, com paredes esburacadas. O som do alto-falante se repete como um mantra, ganhando volume. Ele corre para a cozinha e apanha uma garrafa, a trilha sonora dá vez a um piano melancólico. A garrafa está cheia. Aos planos do garoto se intercalam detalhes: picolés, pintinhos e pipas, a manifestação do desejo de consumo de Pedrinho. O garoto é interrompido pelos gritos dos amigos, que o chamam ele esconde a garrafa e corre ao encontro deles. No diálogo entre os amigos, descobrimos que o pai de Pedrinho é bêbado, talvez esse o motivo dele ter escondido a garrafa, possivelmente cheia de alguma bebida alcoólica. Pedrinho afirma que não pode sair, pois está cuidando do seu irmão enquanto a mãe trabalha. Mesmo assim, eles o convencem e ele junta-se ao grupo.

Aqui já conseguimos levantar algumas questões acerca da construção da imagem de Pedrinho alicerçada em alguns estigmas. Em primeiro lugar, a falta de acesso das crianças a bens de consumo tão simples e baratos como um picolé ou uma pipa, e a pequena epopéia que se desenha na busca de obter os objetos para a troca. Os planos detalhes dos objetos de desejo de Pedrinho reforçam seu sonho de consumo, estampando-os de maneira grande na tela. O carro do troca-troca surge como alternativa ao consumo. Sem o acesso a dinheiro, é apenas através dele que as crianças conseguirão o que querem. Também começa a se traçar a identidade de Pedrinho. Descobrimos que a mãe dele trabalha fora, que seu pai bebe e que cabe a ele cuidar da criança. Na sequência de abertura do filme, vemos um grande contingente de crianças uniformizadas esperando o ônibus no ponto para ir à escola. Será que Pedrinho e seus amigos não estão freqüentando as aulas?

O grupo de amigos tem uma construção interessante, que vai contra a construção histórica do senso comum que estigmatiza a favela como “lugar de preto e nordestino”. Temos um garoto branco que integra a turminha, desconstruindo essa noção. Mesmo assim, é o único a calçar tênis, o que pode servir, de um lado para explicitar a grande diferença de níveis sociais dentro da favela. Porém, pode-se levantar outra questão: será que apenas os brancos da favela teriam condições de comprar sapatos? Enquanto os outros garotos vestem apenas bermuda e chinelo, o “uniforme” típico associado ao favelado, ao garoto branco é dado o privilégio de ter um tênis.

Na sequência seguinte os garotos traçam um plano de ação para conseguir uma garrafa ou bacia velha. O garoto branco se nega a levar a bacia da mãe, pois já havia tomado uma surra na mesma situação. Eles decidem “ir lá no seu Antônio”, mas o garoto branco diz ter medo. Um dos amigos então manda ele ir pegar dinheiro com seu pai. A única menção a dinheiro feita no filme é essa. E seguindo o raciocínio acima, a alternativa de pedir dinheiro ao pai só se aplica ao personagem branco, ao mesmo tempo que é o único que oferece resistência (mesmo que por motivo de covardia) ao ato de roubar as garrafas. O personagem branco: rico e medroso. O negro: pobre e ladino.

Os garotos descem uma ladeira, e gritando “larga!”. Vemos o que talvez seria a casa do seu Antônio, já sendo saqueada por um outro grupo de crianças. Enquanto isso, uma garota desce a escada ao fundo, a câmera acompanha Pedrinho que vai até ela. No seu diálogo, Pedrinho nos confirma que não pôde ir à escola, pois tinha que cuidar do seu irmão. Aqui se reforça a falta de acesso das crianças não só ao consumo, evidenciado pelo grande número de crianças afoitas pela favela a buscar qualquer garrafa que esteja ao alcance, mas também a problemática da criança que é impossibilitada de ir à escola devido ao trabalho infantil. No

caso de Pedrinho, ele deve cuidar de seu irmão menor, situação que se dá devido à falta de creches ou instituições de apoio na favela.

A garota informa que viu Juquinha descendo a favela com uma garrafa na mão. Temos um pequeno flashback, aonde o menino acorda, vai para a cozinha e corre favela abaixo brandindo sua garrafa. Enquanto isso, Pedrinho corre para sua casa. Procura a garrafa embaixo da pia e é surpreendido por seu pai, que de maneira bastante agressiva manda-o atrás do irmão menor. A cena acaba com o pai dizendo que o filho só trás dor de cabeça e que se quiser “larga tudo isso”. Vai se tornando cada vez mais explícita a situação precária da vida de Pedrinho. Vemos que mesmo com o pai em casa, a ele não é incumbida a tarefa de cuidar dos filhos. Vai se delineando, assim como em *Neguinho e Kika (2005)*, a imagem de uma família desestruturada, onde não há espaço para amor ou incentivo no âmbito familiar, aonde a criança é surge como problema.

Voltamos para os três garotos. Uma trilha sonora incidental embala a ação: eles espreitam o estoque de garrafas que um senhor tem guardado. Pedrinho os alcança e eles traçam um plano para roubar as garrafas. Na hora H, um dos garotos cai e quebra a garrafa, alertando o senhor, agora sim o verdadeiro seu Antônio. Ele vem e encara Pedrinho, que é o único que não foge. Intercalado à aproximação do dono das garrafas, uma cena em flashback aparece. É o pai de Pedrinho. No meio da discussão, a história familiar de Pedrinho mais uma vez toma prevalência sobre a trama principal. A frase proferida pelo dono das garrafas ilustra bem isso. Antônio fala “Seu pai é um bêbado que vive batendo na sua mãe. Ele é um vagabundo, e não é a toa que você também é assim!”. Enquanto isso, no flashback vemos o pai de Pedrinho agredindo sua mãe por ter quebrado uma garrafa.

Se Pedrinho começara o filme como um garoto normal, nesta altura ele já se tornou um garoto desescolarizado, fruto de uma família desestruturada, com um pai alcoólatra e abusivo e uma mãe ausente devido ao trabalho. Além de tudo isso, ele, junto com seus amigos encenam pequenos roubos pela favela para poder ter acesso mínimo a bens de consumo. Pedrinho nega as acusações de seu Antônio, mesmo com o flashback o desmentindo. E retruca dizendo “se você falar isso de novo eu mato você!”, antes de correr para fora de cena, ao que o velho começa a correr atrás dele para lhe dar uma surra.

Em um filme com uma temática aparentemente inocente, já chegamos em um nível praticamente saturado de estigmas e atitudes de violência. Praticamente todas as sequências até agora se dedicam a aprofundar a identidade deteriorada de Pedrinho. O espectador passa a ter essa identidade reforçada de maneira cada vez mais incisiva pela instância narrativa.

Vemos o carro do troca-troca descendo a ladeira e uma verdadeira turba de crianças a segui-lo, munidas de garrafas e bacias. Um tumulto se forma, e de maneira bastante desorganizada todos se amontoam na volta do veículo. Os três amigos conseguem pegar picolés e pipas, e ficam se gabando entre si. Pedrinho vem correndo com sua garrafa na mão, mas é trombado por outra criança. A garrafa cai e se quebra. Um dos amigos de Pedrinho, reproduzindo o já clássico jargão dos traficantes vocifera “Esse moleque é o maior vacilão! Espera só eu pegar ele na rua, vou destruir ele!”. Pedrinho se junta ao grupo, e indaga a seu irmão aonde ele arranhou a garrafa. O garoto fala que achou a garrafa. O dono do carro do troca-troca interpela as crianças, e sensibilizado, “pendura” um picolé e duas pipas, cobrando as garrafas na semana seguinte. Um dos garotos retruca dizendo “viu, nada é de graça.”. O filme termina com um final romântico e folclórico, com clara alusão à favela como um universo semi-rural: As crianças correndo para o quintal da dona Isaura onde, apesar das assombrações vão roubar mangas e fugir do seu Antônio.

3.3 Comparações finais entre os filmes

Ambos os filmes apresentam uma narrativa linear, com a montagem baseada em nexo causal entre as imagens e espaço e tempo bem delimitados. Também se tratam os dois filmes de histórias individuais, centrando o foco da narrativa nos protagonistas, e desenhando a partir deles o todo da favela. A estética dos filmes se aproxima bastante da de *Cidade de Deus* (2002), guardadas as devidas proporções de orçamento, equipamentos e capital técnico-teórico para a execução da obra. Vemos a câmera na mão, cortes rápidos, planos detalhes, cores saturadas. Por ser em película, mais caro, e contar com um diretor de fotografia já inserido no campo da produção cinematográfica, *Picolé pintinho e pipa* (2006) conta com uma montagem mais madura, com maiores virtuosismos técnicos e uma estrutura mais coesa. *Neguinho e Kika*, por ser mais barato e menos técnico, goza de uma linguagem mais livre, com alguns ângulos ousados e certas passagens menos causais e mais simbólicas. Entretanto, não podemos apontar nenhuma grande inovação em relação a estética contemporânea da cinematografia de favela.

Podemos perceber nos dois filmes uma prevalência da criação de uma identidade *estigmatizada* para os protagonistas, em grande parte desconsiderando um aprofundamento maior quanto às outras personagens. Logicamente, o fato de se trabalhar com o formato de curta-metragem dificulta um desenvolvimento mais aprofundado de todos os personagens, porém é interessante notar que a reprodução dos estigmas é um dos principais mecanismos de

aprofundamento na personalidade dos protagonistas. Tanto Neguinho como Pedrinho são figurações clássicas da *juventude estigmatizada* do Brasil. Pretos, pobres, desestruturados, desescolarizados e vítimas do trabalho infantil.

Outro ponto em comum é que o principal contraponto feito à categoria de *estigmatizado* está na figura da escola, corporificada nas garotas Kika e a namoradinha de Pedrinho. Seus uniformes atuando como *símbolos de prestígio* as destacam dentro do universo estigmatizado do filme. Entretanto, se a figuração dos protagonistas como estigmatizados se apresenta com força, quase que como único fio condutor da história (Neguinho volta pra boca após a rejeição da mãe, e apesar dos conselhos de Kika, só sai da boca ao ser jurado de morte. Pedrinho não vai à aula por causa do trabalho da mãe e opta pelo roubo das garrafas, com medo das reações do pai), os *símbolos de prestígio* se limitam a funcionalizar as personagens, afastá-las do lugar comum do estigma e sinalizar sua diferença frente ao protagonista. As garotas podem dar bons conselhos aos garotos, pois vão à escola, logo se diferenciam do jovem *estigmatizado*. Impressiona a maneira como ambos os filmes se esforçam para pintar o quão ruim e trágico é a situação dos garotos, enquanto o enfoque ao aspecto positivo das outras personagens se apresenta de maneira discreta, ainda que artificial. Precisa-se explicitar os *símbolos de prestígio*. Os uniformes escolares servem de maneira a salientar de maneira gritante a diferença das garotas perante os outros.

A violência é abordada em ambos os filmes. Em *Neguinho e Kika* temos a representação mais recorrente da juventude criminalizada na ficção, recorrendo a todos os estigmas criminalizantes correntes tanto no universo midiático quanto cinematográfico. Se os “falcões” de *Falcão – Meninos do Tráfico (2006)* são apáticos, de falas lentas e fatalistas quanto à vida ou a morte, Neguinho é retratado como um garoto alegre e relaxado, apresentando um carisma e uma postura totalmente diferentes dos mostrados no filme de MV Bill. Em contrapartida, seus companheiros são representados de maneira solta, com falas estereotipadas e encenadas de uma maneira bastante difusa. Em *Picolé pintinho e pipa (2006)* temos uma hibridação no plano da representação que é muito interessante. Por um lado é fortemente propagada a noção estigmatizada de uma favela desestruturada, aonde a violência é o principal meio de resolver problemas e coagir os outros, aonde crianças soltas ao “deus dará”, desescolarizadas vagam fazendo arte e cometendo pequenos furtos. Essa representação, mesmo não se centrando no aspecto criminalizante da favela, pode causar certa associação com a *cultura da pobreza* (ZALUAR, 1985).

É construída para os personagens uma imagem muito próxima do clássico estereótipo do *menor infrator*, o *pivete*, sem respeito à autoridade, família ou qualquer lei que não a do

mais forte (ou mais esperto). Entretanto, por outro ângulo, esse mesmo *pivete* pode ser visto de maneira romântica quando sua situação de liberdade é posta em contraponto ao universo da metrópole, regida pelas leis do medo e do esvaziamento dos espaços públicos. No *Vidigal de Picolé pintinho e pipa (2006)*, as crianças ainda podem correr, soltar pipa, aprontar traquinagens e roubar mangas no quintal alheio. Tudo sem supervisão de adultos ou responsáveis, luxos aos quais os “garotos de apartamento” do Rio de Janeiro só podem se dar ao, nas férias, visitar aquele parente que mora no interior. Um clima bucólico, mas recortado por tragédias pessoais.

Interessante notar a repercussão dos filmes em relação ao público. Enquanto o virtuoso e romântico *Picolé pintinho e pipa* arrecadou apenas um prêmio no interior do Rio, *Neguinho e Kika* levou três prêmios, inclusive no exterior. A maior aceitação de crítica e público de filmes que centrem sua narrativa na figura da juventude criminalizada é um dos fatores-chaves do motivo da permanência desse modelo nas telas. O indivíduo criminalizado e seus dramas têm mais demanda para o público burguês do que a visão mais trágico-idílica de *Picolé pintinho e pipa (2006)*.

Os dois filmes se situam quase que inteiramente na favela. A única exceção é a cena do padrinho de *Neguinho* no centro do Rio, e os únicos elementos alheios à favela que se encontram nos filmes é o efetivo policial. Tratam de historietas individuais, assumindo um tom naturalista-realista ao se utilizar das estéticas difundidas por *Cidade de Deus (2002)*, e o *habitus marginal* para caracterizar atores e realizadores. Os problemas dos personagens são apenas expostos e nenhum dos dois filmes aponta para algum aspecto político ou apresenta alguma reflexão mais profunda acerca da questão da estigmatização. Nenhum tipo de desconstrução ou reavaliação acerca das construções históricas é feito, nenhum movimento de tentativa de crítica social ou manifesto de luta é identificado. Os filmes abordam certo fatalismo, certa maneira isenta de descrever sem avaliar. *Neguinho e Kika (2005)* termina com a remoção do garoto para outro estado e sua substituição por outro, enquanto *Picolé pintinho e pipa (2006)* termina com um final “feliz”. As crianças alcançam seus objetivos, mas nada é dito acerca da família de *Pedrinho*, sua condição de criança fora da escola e sua vida como um todo. Temos apenas pequenos episódios. Constatações e observações que descrevem, mas pouco acrescentam no sentido de desenvolver uma estética própria ou uma representação diferenciada das classes subalternas no Brasil.

CONCLUSÃO

Frente ao novo, complexo e multifacetado universo dessa nova cinematografia que se desponta no cenário da produção carioca, a busca por qualquer certeza acerca de um projeto popular estético unificado ou uma luta popular por legitimação social se torna a busca por um objeto que apenas começa a se delinear no horizonte. Nessas considerações finais, acabamos por levantar dúvidas e apontar caminhos, muito mais do que o de atingir uma conclusão fechada ou realizar um prognóstico. O campo é complexo e cheio de problemas, como qualquer assunto relacionado à favela, e apesar de estar em plena evidência, a posição do *realizador estigmatizado* é de uma delicadeza extrema para que um trabalho desse escopo possa compreendê-lo por completo.

Em primeiro lugar, é necessário reconhecer a inegável importância que as oficinas promovidas pelas ONG's e OSCIP's como o Nós do Morro tem na democratização da produção audiovisual no país. Constituem antes de tudo um processo positivo, formando cada vez mais turmas de alunos e multiplicadores do conhecimento técnico-teórico, além de produzir uma grande quantidade de material audiovisual para todos os fins. O deslocamento das escolas de audiovisual para a periferia e a difusão desse conhecimento é um processo importante, pois o poder de significação é uma das portas para a conquista do direito essencial de cidadania, condição raramente alcançada em sua plenitude pelos subalternos. O fenômeno do cinema da favela é uma realidade, e o *habitus estigmatizado* ganha cada vez mais força dentro do campo como capital cultural para determinado tipo de produto. Entretanto, o que mais se salienta é a fragilidade do *realizador estigmatizado* em relação aos outros agentes do campo. Esse agente que tem como principal capital o seu *estigma*, se expõe de uma maneira arriscada e atomizada no campo. O fato de ser um favelado é a principal informação sobre seu trabalho. Sua obra se condiciona a seu estigma, como se num mecanismo de inclusão que ao mesmo tempo o exclui do campo discursivo, quando que lhe autoriza a discutir a favela de um ponto de vista *do mesmo*, veladamente o confina a esse campo, como se apenas aí pudesse atuar. Em quanto tempo teríamos a emergência de uma cinematografia do *outro* – a classe média – feita pelo viés desse *realizador estigmatizado*?

Cinco Vezes Favela – Agora por nós mesmos (2010), previsto para estrear em agosto desse ano, foi convidado a ser exibido em Cannes, em mostra não competitiva. As notícias alardearam o fato de favelados estarem dividindo o tapete vermelho com estrelas. A diferença de tratamento é fantástica. A notícia principal torna-se o fato de um favelado “ter conseguido”, relegando a um segundo plano o próprio filme, sempre alardeado da maneira

padrão para as produções oriundas de favela: Uma nova visão de favela, mais realista, mais aprofundada. Não poderia ser diferente, pois como o próprio título do filme indica, “agora por nós mesmos!”.

A submissão dessa cinematografia ao campo do consumo e a exaltação da condição estigmatizada de seu realizador, a nosso ver, é uma faca de dois gumes, pois ao mesmo tempo que garante visibilidade e inserção para certos sujeitos, fragiliza e atomiza seus agentes dentro do campo, subordinando-os as demandas dos outros agentes, detentores de mais capital econômico e simbólico, esses por sua vez capitalizando e se estruturando no campo sem ter que dividir o fardo do estigma. *Cinco Vezes Favela – Agora por nós mesmos (2010)* conseguiria ter a mesma projeção, ou até mesmo ser realizado, sem a figura do produtor Carlos Diegues nos bastidores? Essa submissão acaba inviabilizando a emergência de um projeto popular de legitimação e representação da favela.

É importante lembrar que quando o *realizador estigmatizado* filma ou representa o *mesmo* para se inserir no mercado formal de produção, ele próprio se torna *outro* em relação ao seu *mesmo*, visto que a nova função do realizador passa a modificar seu *habitus*. A estratégia de inserção se passa por uma hibridação entre a imagem historicamente construída do favelado como incapaz e criminoso e a imagem do realizador, que se torna apto a produzir e atuar no campo do discurso. Apenas sobre a representação e manutenção dos estigmas que o campo da produção abre suas portas para a absorção desses elementos estigmatizados.

Creemos que esse é um fator crucial para entender o motivo dos filmes analisados nesse trabalho não apresentarem claramente nenhum tipo de vinculação com um projeto que vise garantir autonomia e força para a classe subalterna, solidificando sua posição instável no campo da produção artística e se estruturando enquanto um verdadeiro projeto de inserção e legitimação do discurso. Os curtas do Nós do Morro por nós analisados tem sua maior função dentro do campo enquanto produtos consumíveis que circulam no campo dos produtores, garantindo a inserção e aproveitamento desses *realizadores estigmatizados* pelo campo da produção artística, requisitado pelas demandas articuladas pela *intelligentsia*, pela mídia e pelo campo do consumo. Não é surpreendente que Luciano Vidigal, diretor de *Neguinho e Kika (2005)*, também seja o diretor de um dos episódios de *Cinco vezes Favela – Agora por nós mesmos (2010)*.

A inserção efetiva desse agente no campo, portanto, passa por muito mais do que dar voz ao *outro*. A conquista da função de realizador e a atual produção dos filmes na favela se torna um fator de importância, e a abertura do campo para esse realizador, ainda que muito vinculada às demandas da crítica e do consumo se mostra uma chance preciosa para a

solidificação dessa posição. Porém, para que nosso *realizador estigmatizado* possa se estruturar de maneira mais eficiente no campo é preciso garantir sua participação em outras funções, em especial na produção *teórica*. Para isso, se faz necessário a ampliação do conteúdo técnico das oficinas. Há de se garantir a esses cidadãos a entrada nas academias e nas universidades, pois se eles detêm por excelência o posto de produtores de sentido acerca da favela, é através da produção crítica e intelectual que podem garantir um projeto estético sólido e popular que consiga se engajar de maneira ativa frente ao debate das questões éticas da representação da população pobre do país. A conquista das oficinas é importante, porém apenas o primeiro passo em uma luta por legitimação dos agentes no campo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, W. *Criminalidade no Rio de Janeiro: A imprensa e a (in)formação da realidade*. Rio de Janeiro, Revan, 2006.

BOURDIEU, P. “Mas quem criou os criadores?”. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, pp. 162-172.

BOURDIEU, P. “O mercado de bens simbólicos”. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2009[1970], pp. 99-178.

CANCLINI, N. “Noticias recientes sobre la hibridación”. Em HOLLANDA, Heloisa; RESENDE, Beatriz (orgs.), *Artelatina: Cultura globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000, pp. 60-82.

CHALHOUB, S. “Medo branco de almas negras: Escravos, libertos e republicanos na cidade do Rio”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.8, nº16, março 1988/agosto 1988, pp. 83-105.

CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

COIMBRA, C. *Operação Rio: O mito das classes perigosas: um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública*. Rio de Janeiro, Intertexto, 2001.

COUTINHO, E. “Gramsci: A comunicação como política”. Em COUTINHO, Eduardo, et al. (orgs.) *Mídia e poder: Ideologia, discurso e subjetividade*. Rio de Janeiro, Mauad, 2008, pp. 41-56.

CUFA (Central Única das Favelas). *Pesquisa social sobre percepções, atitudes e opiniões dos moradores das favelas e comunidades da cidade do Rio de Janeiro*. [online] Disponível na internet via <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315>. Arquivo consultado em 03/06/2010.

DELEY. *Cultura é favela. Favela é cultura*. [online] Disponível na internet via <http://deleydeacari.blogspot.com/2009/12/cultura-e-favela-favela-e-cultura.html>. Arquivo consultado em 22/05/2010.

DOMINGUES, J. “A cultura dos “Coitados”: trajetória social e sistema de arte”. A publicar em *Cadernos UNIFOA online*. <http://www.unifoa.edu.br/cadernos/index.html>.

ENNE, A. “O sensacionalismo como processo cultural”. *ECO-PÓS*, v.10, nº2, Julho-dezembro 2007, pp. 70-84.

ELHAJJI, M. e ZANFORLIN, S. “Dos modos de construção da identidade nacional: pertencimento – mídia – alteridade”. Em COUTINHO, Eduardo, et al. (orgs.) *Mídia e poder: Ideologia, discurso e subjetividade*. Rio de Janeiro, Mauadx, 2008, pp. 295-310.

GOFFMAN, E. *Estigma – Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

MALAGUTI, V. *Difíceis ganhos fáceis: Drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Revan, 2003

ORICCHIO, L. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

RIPSA (Rede Interagencial de Informação em Saúde). *Demografia e Saúde: contribuição para análise de situação e tendências*. Brasília, Organização Pan-Americana da Saúde, 2009

RAMOS, F. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?*. São Paulo, Senac, 2008.

SOUZA, E.R. e CONSTANTINO, P. *Avaliação do Projeto Luta pela Paz – Maré – Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz/CLAVES, 2006.

VENTURA, Z. *Cidade Partida*. São Paulo, Companhia das letras, 1994

ZALUAR, A. *A máquina e a revolta. As organizações populares e o significado da pobreza*. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1985.

ZALUAR, A. “Violência, Cultura e Poder”. *Semiosfera – Comunicação e Cultura*. Ano 3, nº especial, Dezembro/2003 [online] Disponível na internet via <http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/antiores/especial2003>, Arquivo consultado em 23/06/2010

FILMOGRAFIA ANALISADA:**Neguinho e Kika**

Ano: 2005

Duração: 18'

Direção: Luciano Vidigal

Produção: Caetano Ruas

Formato de captação: MiniDV

Disponível em: Parte 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=X0j2Qb65QGU>Parte 2 - http://www.youtube.com/watch?v=U9Y8m_cTom0**Picolé pintinho e pipa**

Ano: 2006

Duração: 15'

Direção: Gustavo Melo

Produção: Luciana Bezerra

Formato de captação: 35 mm

Disponível em: Parte 1 – <http://www.youtube.com/watch?v=vVzHPCR6UCg>Parte 2 - http://www.youtube.com/watch?v=DdpJi2_uzEw**FILMOGRAFIA CITADA:****Favela de meus amores**

Ano: 1935

Direção: Humberto Mauro

Rio quarenta graus

Ano: 1955

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Rio zona norte

Ano: 1957

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Cinco vezes favela

Ano: 1962

Direção: Carlos Diegues, Marcos Farias, Miguel Farias, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman

Rocinha 77

Ano: 1977

Direção: Sérgio Péo

Santa Marta – Duas semanas no morro

Ano: 1987

Direção: Eduardo Coutinho

Notícias de uma guerra particular

Ano: 1999

Direção: João Salles e Kátia Lund

O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas

Ano: 2000

Direção: Marcelo Luna e Paulo Caldas

Cidade de Deus

Ano: 2002

Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund

Ônibus 174

Ano: 2002

Direção: José Padilha

O prisioneiro da grade de ferro

Ano: 2003

Direção: Paulo Sacramento

O cárcere e a rua

Ano: 2004

Direção: Liliana Sulzbach

Quase dois irmãos

Ano: 2005

Direção: Lucia Murat

Favela rising

Ano: 2005

Diretor: Jeff Zimbalist e Matt Mochary

Cafuné

Ano: 2006

Direção: Bruno Vianna

Falcão – Meninos do tráfico

Ano: 2006

Direção: MV Bill e Celso Athayde

Tropa de Elite

Ano: 2006

Direção: José Padilha

Proibido proibir

Ano: 2007

Direção: Jorge Duran

Era uma vez

Ano: 2008

Direção: Breno Silveira

Show de bola

Ano: 2008

Direção: Alexander Pickl

Última parada 174

Ano: 2008

Direção: Bruno Barreto

Dancing with the devil

Ano: 2009

Direção: Jon Blair

Cinco vezes favela – Agora por nós mesmos

Ano: 2010

Direção: Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Manaíra Carneiro, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Rodrigo Felha, Wavá Moraes

