



O cotidiano das periferias e suas representações no cinema nacional

Luciana de Sá Lazarini
e Tania Montoro

Resumo: A partir das categorias analíticas "representação", "identidade" e "cotidiano" e com o referencial teórico dos Estudos Culturais, este artigo reflete sobre algumas representações do cotidiano e da violência das periferias dos grandes centros urbanos presentes no cinema nacional, apresentando uma breve trajetória destas representações e voltando-se, posteriormente, para os filmes da Retomada do Cinema Nacional, com ênfase para seu emblema: *Cidade de Deus*.

Palavras-chave: Periferia - Cinema nacional - Identidade.

Abstract: A partir das categorias analíticas "representação", "identidade" e "cotidiano" e com o referencial teórico dos Estudos Culturais, este artigo reflete sobre algumas representações do cotidiano e da violência das periferias dos grandes centros urbanos presentes no cinema nacional, apresentando uma breve trajetória destas representações e voltando-se, posteriormente, para os filmes da Retomada do Cinema Nacional, com ênfase para seu emblema: *Cidade de Deus*.

Key words: Periferia - Cinema nacional - Identidade.

Resumen: Apartir de las categorías analíticas "representación", "identidad" y "cotidiano", además de tener el referencial teórico de los Estudios Culturales, ese artículo reflexiona sobre algunas representaciones del cotidiano y de la violencia de las periferias de los grandes centros urbanos presentes en el cine nacional, presentando una breve trayectoria de esas representaciones y volviéndose posteriormente hacia las películas de la *Retomada do Cinema Nacional*, con énfase en su emblemática producción titulada *Cidade de Dios*.

Palabras clave: Periferia - Cine nacional - Identidad.

Luciane de Sá Lazarini é mestranda em Comunicação na Universidade de Brasília (linha de pesquisa: Imagem e Som). Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL-PR).

Tania Montoro é Doutora em Comunicação Audiovisual pela *Universitat Autònoma de Barcelona* e professora da Universidade de Brasília - UnB.

Introdução

O cinema é concebido como a "arte da representação e da significação"; o veículo das representações que uma sociedade dá a si mesma e a partir da qual os sujeitos constroem suas identidades e interpretam as identidades dos Outros. Foi na medida em que o cinema teve capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. (Aumont, 1995, p.98)

¹ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

Problematizar as representações sociais que o cinema nacional oferece significa pensar sobre uma manifestação cultural que reflete e refrata aspectos de nossa identidade nacional. Isso se evidencia ainda mais quando nos voltamos para um momento específico, a *Retomada do Cinema Nacional*, em que imagens do cotidiano das periferias dos grandes centros urbanos e de sua violência proliferam-se em variadas narrativas ficcionais e documentais, como: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Uma onda no ar* (Hélcio Ratton, 2002), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000), *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2000), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), dentre outras.

O discurso cinematográfico aqui observado traz uma espécie de cartão-postal às avessas, ainda mais se considerarmos que a maioria dos filmes em questão tem como cenário o Rio de Janeiro, apresentado como metonímia de um Brasil violento e desigual. Essas imagens contribuem para desconstruir representações hegemônicas de um país democrático que supostamente integraria pacífica e igualmente diferentes etnias, raças e classes sociais, apresentando um país com profundas desigualdades e problematizando conflitos "[...] até então envoltos na pretensa crença na cordialidade 'pacífica do brasileiro' e no falso mito da democracia racial".²

A evidência de um imaginário social de um Brasil fragmentário traz à tona novos sujeitos na ce-

² MONTORO, T S. *Imagens da violência: construções e representações*. Encontro Anual da COMPOS, 2003, Brasília. p.2.

na cultural, ou seja, identidades e diferenças estão sendo compartilhadas e disseminadas por meio destas representações audiovisuais, dando visibilidade a conflitos e reivindicações de subculturas silenciadas, predominantemente criminalizadas em telejornais e programas televisivos temáticos, como *Linha Direta*, *Repórter Cidadão*, *Cidade Alerta*. Ainda assim, temos de nos questionar de que maneira as representações cinematográficas se diferenciam desta criminalização midiática e de que modo tais identidades estão sendo construídas, negociadas e compartilhadas no espaço sócio-midiático.

Diante das articulações, das proximidades e sobreposições entre as representações cinematográficas e jornalísticas, as imagens e sons que se apresentam no cinema nacional não devem ser avaliados isoladamente, mas ancorados às representações hegemônicas do imaginário social no que se refere às periferias, aos seus moradores, à violência e à desigualdade e exclusão social.

Por um lado, a ancoragem enraíza a representação e seu objeto numa rede de significações que permite situá-los em relação aos valores sociais e dar-lhes coerência. Entretanto, neste nível, a ancoragem desempenha um papel decisivo, essencialmente no que se refere à realização de sua inscrição num sistema de acolhimento nocional, um já pensado. Por um trabalho de memória, o pensamento constituinte apóia-se sobre o pensamento constituído para enquadrar a novidade a esquemas antigos, ao já conhecido. (Jodelet, 2000, p.38-39)³

Enfatizando a temática da violência urbana, as representações cinematográficas, portanto, articulam-se com lógicas interpretativas presentes no debate público nacional e internacional no que se refere à modalidade de violência criminal "[...] identificada, sobretudo, nos circuitos em que transitam as classes subalternas, até mesmo nos circuitos geográficos em que vivem os mais pobres, espaços sociais em que se concentram os excluídos e as vítimas do preconceito racial tão presente quanto negligenciado no Brasil".⁴

Neste momento, torna-se fundamental uma

³JODELET, D. *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2000

⁴ SOARES (2000, p.40).
SOARES, L. E.. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: PEREIRA, C. A. et al. *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

discussão: a relação que se estabelece entre pobreza e criminalidade, conferindo à maioria dos pobres a identidade de marginais (algo enfatizado em alguns dos filmes em questão). Concordamos, neste sentido, com Soares:

Minha tese é que os pobres são as principais vítimas da criminalidade violenta, particularmente do mais grave dos crimes, o homicídio doloso. Engana-se quem supõe que a vitimização letal se distribua democraticamente, cruzando fronteiras de classe. Ela se concentra na base da pirâmide social, no sentido inverso à renda e aos privilégios. Por isso, atinge, sobretudo, os negros, que também se concentram nos estratos mais pobres da sociedade brasileira. (Soares, 1996 *apud* Soares, 2000, p.46)

Ao dar visibilidade aos moradores das periferias, essas representações oscilam entre a espetacularização de seus conflitos e de sua pobreza e a criação de "espaços de reivindicação da ampliação da cidadania deste segmento social".⁵ Pode-se dizer que, ao abrirem espaços de representação das vozes daqueles que se encontram em posições subordinadas no espaço social, possibilitam, ao mesmo tempo, a ampliação do debate sobre a precariedade de suas condições de vida como também, ao privilegiar o enfoque sobre atos violentos, reforçam estigmas sobre os pobres, rotulando seus *habitats* como antros de marginais e de bandidos.

O campo da cultura é entendido aqui, portanto, como "[...] uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas".⁶ Estudar as representações sociais e as percepções acerca de um grupo social compreende pensar sobre construções que comumente são determinadas pelos interesses daqueles que as constroem, levando-se em conta que a linguagem não é transparente, ou seja, estes discursos não são neutros, mas fruto de um processo de lutas pelo poder no qual as identidades são construídas. Isto significa que, ao refletir sobre o domínio do simbólico, estamos, conseqüentemente, referindo-nos ao domínio do político, do social.

⁵ Cf. BENTES (2002, p.10).

BENTES, I. HERCHMANN, M. O espetáculo do contradiscurso *Folha de S. Paulo*, 18 ago. 2002. *Mais!*, p/ 10-12.

⁶ HALL (2003, p. 255).

HALL, S. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais* Liv Sovik (org). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

⁷ CHARTIER, R. *História Cultural -entre práticas e representações* Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand Brasil, 1990.

Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais o grupo impõe a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. (Chartier, 1990,p.17)⁷

A cultura da mídia reproduz as lutas e os discursos sociais existentes, ao mesmo tempo em que fornece representações que poderão ser interiorizadas, atuando sobre o processo de formação de identidades. Estas representações hegemônicas contribuem para a construção de uma visão consensual da realidade que indica como lidar com o cotidiano. Articulando os significados da violência e da criminalidade na periferia, essas narrativas atuam sobre as representações sociais que o público faz do cotidiano daquele segmento social, contribuindo, muitas vezes, para produzir o que enunciam.

As representações sociais formam um sistema que dá lugar a teorias espontâneas, versões da realidade encarnadas por imagens condensadas por palavras, umas e outras carregadas de significações.

Elas têm como objetivo uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação (conferindo-lhe significações). Essas significações resultam de uma atividade que faz da representação uma construção e uma expressão do sujeito. (Jodelet, 2000, p. 21 e 25)

Faz-se importante aqui considerar que as representações que circulam nestes discursos e nestas imagens não trazem à cena apenas uma marginalização econômica, mas também cultural-o que expressa a necessidade de se refletir sobre tais manifestações simbólicas não apenas a partir da categoria "classe social", mas também a partir da etnia, da raça, do gênero, buscando compreender os diversos eixos diferenciadores que perpassam os sujeitos. Neste sentido, as periferias são também entendidas de maneira mais ampla, "considerando-se várias condições periféricas (geográfica, econômica, cultural, social, racial e sexual)".⁸

⁸ CARRERO, R.; PRYSTON, A. Da periferia industrial à periferia fashion: dois momentos do cinema brasileiro e a espetacularização da cultura. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v.5, n.2, 2002. p.62. Tirei Herchsman e Freire???????

[...] somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças – de gênero, sexualidade, classe. Trata-se também que esses antagonismos se recusam a ser alinhados; simplesmente não se reduzem um ao outro, se recusam a se aglutinar em torno de um eixo único de diferenciação. Estamos constantemente em negociação, não com um único conjunto de posições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes. (Hall, 2003, p.346)

A identidade, entendida como as diversas posições que assumimos e com as quais nos identificamos, é relacional, ou seja, para existir depende “[...] de algo fora dela, de uma identidade que ela não é, mas que fornece as condições para que ela exista.”⁹ Além disto, as identidades não são unidimensionais e fixas; são múltiplas e encontram-se em constante movimento, construção, deslizamento e tensão (uma vez que convivem com identidades conflitantes).

Diante destas problemáticas, seria interessante nos determos, ainda que de maneira exploratória e breve, sobre os deslocamentos e as permanências das representações sociais acerca do cotidiano das periferias, da violência destes espaços e da construção dos criminosos em alguns momentos da história do cinema nacional. Além disso, a partir deste olhar sobre alguns filmes nacionais, pode-se perceber diversas tentativas de construção de uma identidade nacional, sob pontos de vista, estratégias e momentos variados e específicos, lembrando-se de que “[...] a afirmação das identidades nacionais é historicamente específica.”¹⁰

As periferias e a violência no cinema nacional: representações antecedentes

As riquezas culturais e as contradições sociais presentes nos morros, nas favelas e nas periferias dos grandes centros urbanos há muito ocupam um espaço privilegiado no imaginário de cineastas brasileiros. A princípio idealizada, a partir do olhar do Outro, do turista, enfatizou-se a beleza e a alegria de seus moradores, de suas manifestações culturais, como o carnaval e o samba, reforçando a

⁹ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 9.

¹⁰ WOODWARD (2000,p.11).

¹²Cf. ORICCHIO (2003, p.148).
ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada* São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

representação de um país tropical à Carmem Miranda em que, apesar das profundas desigualdades sociais, o povo, com seu "jeitinho" e riqueza cultural, vivia sem grandes percalços. A violência ainda não é o tema gerador de tais filmes. O enfoque enaltecedor das favelas apresenta-se no filme perdido de Humberto Mauro, *Favela dos meus amores* (1935) e em *Orfeu do Carnaval*, dirigido pelo francês Marcel Camus (1959), obras em que "[...] a favela foi objeto de certa idealização, de uma estetização da pobreza".¹²

Efetivou-se uma ruptura significativa sobre tais representações no cinema político e ideológico realizado na década de 60. O Cinema Novo, ancorado em representações do Brasil estabelecidas pelo modernismo, influenciado pelo neo-realismo italiano e consciente da precária realidade nacional, representou de maneira realista e não embelezadora as mazelas e contradições de um país a partir de dois eixos e cenários temáticos: o sertão e a favela; a fome e a miséria. O cineasta, naquele momento, buscava reconhecer "o Outro", representar a realidade brasileira numa perspectiva revolucionária e produzir um conjunto de filmes que daria ao público a consciência de sua própria miséria.

Rio 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, 1954), é tido como um marco na representação das favelas e um marco político das origens do Cinema Novo. Trata-se de um importante documento sobre a realidade brasileira nos anos 50, ambientado predominantemente na favela. Se praticássemos um anacronismo e olhássemos com a típica insensibilidade ocasionada pelas imagens cada vez mais violentas presentes na mídia, um olhar pós-*Cidade de Deus*, talvez procurássemos tais imagens brutais e sangrentas. Deve-se atentar, entretanto, para o cuidado de não descontextualizar o momento político, social e estético sobre o qual a obra reflete, além do fato de que a violência contida nesta representação está simbolizada na relação entre as crianças marginalizadas, cujas infâncias são dedicadas ao trabalho informal e à exploração e disputa pelo espaço urbano, em sua relação com os personagens que repre-

sentam a classe média, no medo e arbitrariedades da polícia com relação a estes sujeitos.

Outra produção significativa na representação das periferias no cinema nacional dos anos 60, partindo de uma proposta de desvelar a realidade do país com radicalismo, é *Cinco vezes favela*, produzido pelo Centro Popular de Cultura de União Nacional dos Estudantes, em 1961/62, e constituído por cinco curtas-metragens: *Um favelado* (Marcos Farias), *Escola de Samba Alegria de Viver* (Carlos Diegues), *Zé da cachorra* (Miguel Borges), *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman). O CPC pretendia, a partir da representação teatral, cinematográfica, ou por meio de outras atividades culturais, conscientizar o público, incitando-o à transformação daquela realidade vivida e representada. "Trata-se de politizar o público. Essa militância é a finalidade de *Cinco Vezes Favela* [...]".¹³

Parafraseando Antônio Cândido que, no campo literário, identificou um deslocamento da consciência amena do atraso (até 1930) para a consciência catastrófica do subdesenvolvimento, poderíamos dizer que, no cinema nacional, este deslocamento de representações – da favela idílica à favela trágica – também se expressou, a partir da verificação de quanto o atraso é catastrófico e suscita reformulações políticas.

Encontramos, entre os anos 60 e 70, mais uma questão de identidade e representação com relação ao ethos da malandragem: naquele momento, representou-se o malandro como o "bom bandido, herói de seu povo, vingador de sua classe, que enfrentava as forças do capitalismo e da propriedade privada nos mais diversos *fronts*, de peito aberto. Hélio Oiticica proclamou: "Seja marginal, seja herói".¹⁴

Nesta passagem dos anos 60 para os 70, o chamado Cinema Marginal ou cinema do lixo, apesar de não privilegiar como cenários as favelas e os morros, tematiza nosso subdesenvolvimento a partir da representação de personagens marginais, transgressoras, num universo também às margens, no qual a violência, o crime e o subdesenvolvimento constituem o cotidiano representado. Vinculados às

¹³ BERNARDET, J.-C. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.30.

¹⁴ SOARES (2000, p.24).

preocupações brasileiras do período e baseados numa estética do lixo, estes filmes trazem à cena identidades subalternas, submersas, marginais, havendo, por exemplo, uma emblemática, densa e irônica construção do marginal em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968).

Já no início de *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980), o diretor abre o espetáculo afirmando que somos responsáveis pela tragédia que iremos presenciar. Enfatizando a infância marginalizada, desloca a ambientação das periferias geográficas para representar seus moradores em outros contextos, como o reformatório e o espaço urbano central, onde lutam pela sobrevivência. Hector Babenco, para retratar uma questão social ampla, focaliza a trama em torno de um grupo de personagens significativas, cujas identidades são constituídas não apenas por sua condição de pobreza (marginalização econômica), mas, também, por outras minorias, outras identidades que se cruzam nos sujeitos: a mulher na periferia, personificada pela prostituta Sueli (Marília Pêra), a criança na periferia, a partir de *Pixote* (Fernando Ramos Silva), o homossexual na periferia, com Lilica (Jorge Julião) e o jovem negro na periferia, Dito (Gilberto Moura).

O cinema da retomada

Tendo em vista esta breve trajetória, podemos perceber, atualmente, no cinema, deslocamentos nas representações sociais das favelas, de seus cotidianos e de seus moradores. Seria necessária uma abordagem mais aprofundada dos filmes da Retomada, o que, entretanto, impossibilita-se diante dos limites deste artigo, que apenas pontuará alguns de seus exemplos mais significativos. A nova safra do cinema nacional retoma os dois grandes eixos temáticos do Cinema Novo, o sertão e a favela, conferindo-lhes novos sentidos. Obviamente, como estamos em outro momento político, social e estético, as maneiras de representá-los também são outras. Não se trata, portanto, de tomar o Cinema Novo como ponto de partida indicativo de qualidade a partir do qual se deve analisar o cinema nacional, mas,

sim, de levar em conta as especificidades do momento segundo o qual estamos falando.

Se, naquele momento, o cineasta posicionava-se como um militante político, distanciando-se de preocupações mercadológicas, hoje, pode-se dizer que denúncia social, violência, entretenimento e espetáculo sobrepõem-se. O engajamento se dá por meio do consumo de imagens sobre "questões sociais". A contradição, no entanto, evidencia-se uma vez que, ainda que tais imagens reforcem estigmas acerca das periferias e de seus moradores, elas abrem espaço para o surgimento de novas identidades e diferenças (bem como suas reivindicações sociais justas) que vão sendo colocadas em pauta para o público de cinema: a classe média urbana.

Além de apresentadas ao público, as representações das problemáticas vividas pelos moradores de periferias escapam das salas de cinema e ressoam no debate público e midiático, suscitando questões acerca da necessidade de políticas públicas que modifiquem aquelas realidades representadas nas telas. Isto evidencia a dimensão material do imaginário social, ou seja, o domínio do simbólico não está isolado das dimensões sociais e materiais, nem se constitui como apenas um reflexo destas. A construção das identidades é, portanto, simbólica e social e "[...] as representações e símbolos inter-vêm efetiva e eficazmente nas práticas coletivas".¹⁵

Assim, o estudo dessas representações também permite pensar em que medida esses espaços "ganhos" para as diferenças constituem "estratégias que podem fazer alguma diferença e que podem mudar as disposições do poder".¹⁶ Neste sentido, Stuart Hall nos oferece algumas pistas: "Sei [...] que existe sempre um preço de incorporação a ser pago quando a ponta de lança da diferença e da transgressão é desviada para a espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é um tipo de visibilidade segregada que é cuidadosamente regulada".¹⁷

Nesta reflexão, não se busca identificar representações certas ou erradas, verdadeiras ou falsas, mas, sim, revelar algumas maneiras como a rea-

¹⁵ BACZKO, 1985, p. 298.

¹⁶ HALL, 2001, p. 151.
HALL, S. Que "negro" é esse na cultura popular negra? In: *Lugar Comum- Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*, Rio de Janeiro, n. 13-14, jan-ago 2001, p. 147-159.

¹⁷ HALL (2001, p. 151).

lidade foi significada pelos sujeitos sociais construtores das narrativas em questão. No cinema atual, diversos são os filmes que têm as favelas como ambiente narrativo (alguns deles anteriormente mencionados neste artigo) e diversificadas são as maneiras como os cineastas articulam tais representações, construindo de forma diferenciada as identidades dos sujeitos tematizadas nos discursos cinematográficos. Apesar desta diversidade, um ponto em comum pode ser identificado nestes filmes da Retomada: aquela representação idealizada do bom bandido, o malandro, recorrente nos anos 60, já não é mais enaltecida, devido a mudanças nos contextos políticos, sociais e econômicos do Brasil:

[...] também porque, em certa medida, mudaram os próprios criminosos: a violência se banalizou e assumiu escalas industriais, com a expansão do contrabando de armas, crescentemente poderosas e sofisticadas. Os laços com a comunidade de origem tornaram-se uma químera. (Soares, 2000, p.29)

Documentários como *O Rap do Pequeno Príncipe...* que reflete, sem espetacularizar, sobre os códigos de ética existentes nas periferias a partir da história de um justiceiro, e "Babilônia 2000", que busca conhecer as expectativas dos moradores de um morro na virada do século, são exemplos paradigmáticos da representação das periferias no novo cinema nacional. Coutinho, não apenas em *Babilônia 2000*, mas também em *Santo Forte* busca revelar as singularidades dos moradores de periferias, enfocando aspectos que comumente ficam obscurecidos dada a ênfase para a problematização da criminalidade das favelas. O cineasta, desta maneira, identifica-se com o historiador do cotidiano que "interessase pelo invisível" e aproxima-se dos cotidianos de seus entrevistados a partir das práticas que neles se dão, do "inesperado", do "repetido irrepitível, que se recria a cada repetição", revelando diferenças no que repetidamente se representa.¹⁸

A opção por representar o cotidiano e a violência das periferias a partir do olhar e da ação de crianças da favela (ou seja, enfatizando a narrativa sobre a representação de identidades específicas)

¹⁸ Cf. ZACCUR (2003, p. 178-180).

ZACCUR, E. Metodologias abertas a iterações, interações e errâncias cotidianas. In: GARCIA, R. L. (org). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ressurge em *Como Nascem os Anjos*, no qual Branquinha e Japa (Priscila Assum e Sílvio Guindane) são ingenuamente levados pelas circunstâncias, envolvendo-se num seqüestro de um norte-americano, com ampla repercussão na mídia.

O choque entre as classes sociais é enfatizado em *O Invasor*, evidenciando que a periferia não pode mais ser vista como a periferia clássica, aquela que se restringe aos espaços geográficos que circundam os centros urbanos. Seus moradores transitam nos circuitos das classes altas e médias e podem, inclusive, tomar consciência de que a riqueza daqueles depende da manutenção de sua pobreza (crítica à profunda concentração de renda nacional). Além disso, o filme de Beto Brant apresenta uma abordagem relacional da criminalidade, não se restringindo a representar apenas a modalidade que envolve os setores mais desprovidos da estrutura social: ali, os empresários são também criminosos, mas precisam do "favelado" para executar o crime. Tal enfoque se diferencia das representações hegemônicas presentes na rotina da mídia, que enfatiza crimes e atos violentos praticados pelos setores periféricos, evitando revelar os chamados crimes "de colarinho branco".

Já *Uma onda no ar*, ambientado e focalizado na favela, destaca seus aspectos positivos, representando a luta política de seus moradores para a obtenção de sua rádio comunitária em Belo Horizonte. Além de não relacionar o cotidiano de tais moradores à violência, problematiza uma questão mais ampla: a democratização dos meios de comunicação, o direito de fala de seus moradores, a iniciativa política destes sujeitos cujas identidades tantas vezes são relacionadas à criminalidade e à alienação e cujos espaços de vivência tantas vezes são representados como antros de marginais, como veremos no exemplo seguinte.

Cidade de Deus: um emblema

Diante da espetacularização da cultura e, mais especificamente, da espetacularização da violência, e considerando-se a apropriação de estilos narrativos próprios da televisão, da publicidade e do videoclipe pelo cinema, temos o filme-emblema

da representação das periferias na retomada do cinema nacional: *Cidade de Deus*. Impossível não tê-lo como marco nesta representação, devido ao grande sucesso com o público (ultrapassou três milhões de espectadores), assim como aos intensos debates éticos e políticos entre cineastas e acadêmicos (divulgado na mídia nacional). Diante da riqueza significativa de tal narrativa e da polissemia das imagens cinematográficas, não temos a pretensão de dar conta da totalidade desta obra, mas, apenas abordar alguns aspectos que consideramos mais significativos.

Aqui, a violência é o enfoque central: principalmente quando a narrativa representa o momento atual, em que o espectador se defronta, cena a cena, com atos violentos –imagens chocantes cujo efeito de realismo dá a impressão de algo vivido. Tiros, sangue e embates sucessivos. Violência cuja presença constante revela sua importância para a constituição das identidades de seus moradores. Violência-espetáculo, pronta para ser consumida pela classe média telespectadora. Imagens de violência que também modelam as formações identitárias destes telespectadores.

Assim, a dimensão da criminalidade é ressaltada neste universo, representando o envolvimento da maioria de seus moradores com o tráfico e com a criminalidade. A favela *Cidade de Deus* é representada, no filme, como um microcosmo, um universo paralelo. Sua condição social, política e econômica tampouco é relacionada a outros espaços geográficos e, principalmente, a outras classes sociais e etnias. Neste sentido, em poucos momentos classes e etnias antagônicas se deparam, o que obscurece a tematização acerca da existência de preconceitos raciais e sociais.

As representações das diferenças sociais, étnicas e culturais presentes neste filme inserem-se na tendência pós-moderna de proliferação das diferenças, das alteridades. Apesar da maioria dos personagens ser negra (representação verossímil com a realidade das periferias dos grandes centros urbanos), no cotidiano representado não há situações em que estes sujeitos sofrem preconceito ra-

cial, até porque praticamente não há a representação destes moradores convivendo com identidades e classes sociais alheias àquele universo (com exceção de Buscapé, que se relaciona superficialmente com alguns integrantes da imprensa).

A construção das personagens revela algumas lógicas interpretativas que compõem a narrativa, explicitando identidades e representações dos moradores de Cidade de Deus. Poderíamos nos lembrar, por exemplo, de Buscapé, personagem que escolhe "o caminho do bem" (como enfatiza a trilha sonora) e, por sorte, consegue conquistar o sonho de ser reconhecido como fotógrafo. Seria esta, entretanto, uma exceção que só vem a confirmar a regra? Ou seja, diante das circunstâncias cruéis em que se encontram as periferias, só resta à maioria de seus moradores a identidade de criminosos, que não têm escapatória frente à lógica perversa do tráfico de drogas, da criminalidade e da omissão do poder público?

A trajetória de Mané Galinha também poderia nos conduzir a esta interpretação, uma vez que ele, após o estupro de sua namorada e o assassinato de sua família pelo traficante Zé Pequeno, é levado a declarar guerra ao autor dos crimes (o que é efetivado a partir de sua ligação com outro traficante, Cenourinha). O percurso trágico de Mané Galinha representa uma identidade cambiante, deslocada por forças das circunstâncias e do meio em que vive: do trabalhador ao criminoso.

As representações relativas à personagem de Zé Pequeno (quando criança, conhecido como Dadinho) são representativas da construção de identidades segundo a perspectiva essencialista, ou seja, a identidade daquele personagem é apresentada como fixa, imutável. Desde criança, Dadinho (que posteriormente se tornará o traficante-dono da favela) apresenta uma crueldade em seu olhar e ações, tendo sido o autor dos assassinatos num motel de classe média que mobilizou a opinião pública e recrudesceu a abordagem da polícia na favela. Essa maldade lhe é atribuída como algo natural, dado, inerente, essencial. Além disso, pode-se inferir que esse *flash back* nos mostrando a

infância de Dadinho e sua mal-dade inerente funcionaria como um retorno essencialista ao passado, que explica o Zé Pequeno cruel do presente.

Ao se considerar que a identidade é relacional, "e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades" (Woodward, 2000, p.14), podemos perceber esta marcação simbólica em diversos momentos de *Cidade de Deus*, como o uso de gírias e as roupas que conferem um sentido de pertença aos jovens ali representados. A constituição de grupos identitários (as "tribos" de Mafesolli) evidencia-se, uma vez que os jovens que não se envolvem com o crime e com o tráfico, fumam maconha, escutam músicas como de Raul Seixas e vivem em condições materiais relativamente melhores que diversos outros jovens da favela, são chamados de "cocotas" – o que ressalta o papel que as identidades cumprem, ou seja, o de conferir um sentido de pertencimento aos indivíduos.

Neste sentido, a mobilidade e a incompletude das identidades (ou seja, o processo de construção permanente a que elas estão submetidas) surge em diversos momentos da narrativa, sendo o mais significativo quando Bené (personagem envolvido com o tráfico e representado como o "bom malandro") resolve virar "cocota", tornar-se algo diferente do que era. Para isto, são necessários marcadores simbólicos que afirmem sua pertença àquele grupo: e este é o sentido da mudança de visual da personagem, que pede para um "cocota" comprar roupas do *shopping center*, pinta o cabelo e passa a frequentar a praia e as festas com aquela tribo.

Voltando-nos agora para as questões de gênero, perguntamo-nos: que identidades são atribuídas às mulheres (que são, na maioria, negras)? Além da sensualidade, da sexualidade e da atenção despertada para seus corpos, elas estão relacionadas predominantemente com o espaço privado, mantendo-se distantes da criminalidade e do envolvimento com o tráfico. A maior proximidade que estabelecem com a criminalidade (além, é claro das situações vividas por todos os moradores) é representada quando elas estão envolvidas afetiva ou se-

xualmente com homens "do movimento". Cumpre a elas, também, muitas vezes, a identidade de protetoras e "pacificistas", procurando convencer seus namorados a se afastarem da criminalidade.

Evidencia-se que a guerra do tráfico é também uma guerra com um marcador identitário específico: o de gênero. Os envolvidos diretamente com suas atividades são homens, que, a todo momento, ressaltam sua virilidade e dominação por meio da posse de armas, da prática de atos violentos e do domínio que exercem sobre os moradores e sobre o território. Neste sentido, o *ethos* de masculinidade está relacionado à agressividade, à violência e às posições ocupadas no tráfico, organizadas segundo hierarquias e relações de poder.

As relações que se estabelecem entre criminalidade e gênero não param por aí, uma vez que devemos pensar nas relações de poder que se estabelecem entre as mulheres moradoras da periferia e os traficantes. Pressupõe-se que as mulheres, não apenas pelo medo dos traficantes, mas também por seu status e poder, são submissas a eles e estão disponíveis. Neste sentido, temos o emblemático estupro praticado por Zé Pequeno, que, diante de seu poderio sobre a favela, não admite o fato de não possuir a mulher que deseja (quando ela não aceita dançar com ele, justificando-se por estar acompanhada, ela desafia seu poderio masculino e seu poderio sobre todos os moradores da favela). Ou seja, o estupro e a dominação feminina revelam um cenário misógino, uma razão androcêntrica, que não se restringe à realidade das periferias e que ainda não foi desconstruído, não sendo explicável ou redutível à condição biológica ou instintiva do homem.

Considerações finais

Ao refletirmos sobre as representações audiovisuais das periferias no cinema nacional, partimos do pressuposto de que as manifestações do campo cultural não são meros reflexos das relações econômicas e sociais. Uma vez que estas esferas são interdependentes e articuladas entre si, o domínio das representações sociais e do imaginário social não é tido como o domínio do irreal, cujas manifesta-

¹⁹ WOODWARD (2000, p. 10).

ções não intervêm nas práticas cotidianas. Entende-se, portanto, que "a luta pela afirmação das diferentes identidades tem causas e conseqüências materiais",¹⁹ assim como as maneiras pelas quais as diferenças são representadas nos meios de comunicação de massa.

As representações em questão neste artigo tanto podem extrapolar os debates sobre cinema, invadindo os campos político e econômico, quanto podem interferir em processos de construções identitárias (tanto as nossas, quanto as representações que temos sobre as identidades dos outros, o que reforça seu aspecto relacional).

Para Stuart Hall, é no âmbito da cultura popular (frequentemente mercantilizada e estereotipada), "[...] que descobrimos e brincamos com as identificações de nós mesmos, onde somos imaginados, representados, não somente para o público lá fora, que não entende a mensagem, mas também para nós mesmos pela primeira vez".²⁰ A partir de trocas sociais (entre as representações e as interiorizações destas representações) nossas identidades são construídas, ainda que esse processo de construção seja fluido, permanente e incompleto.

²⁰HALL (2003, p. 348).

Mais uma vez, é importante nos lembrarmos de que "[...] a identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais."²¹

²¹SILVA (2000 p.76).

Outra bibliografia

ALVIM, R. e PAIM, E. Os jovens suburbanos e a mídia. In: ALVIM, R. e GOUVEIA, P. (orgs.) *Juventude: anos 90*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

CANDIDO, A. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

KELLNER, D. *A cultura da mídia- estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

XAVIER, I. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Ismail Xavier e Jean Claude Bernardet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Neste processo, enfatizamos o papel que os meios de comunicação, em especial os audiovisuais, cumprem no sentido de disseminar, reforçar, construir e desconstruir as representações sociais hegemônicas em dado momento. A partir destas imagens e sons que tantas vezes mapeiam o cotidiano, simplificando-o e reduzindo diversas identidades a esquemas estéreis e estereotipados, tornamos o mundo social inteligível, internalizando *ativamente* os sistemas de interpretação e as versões da realidade que nos são oferecidos pelos meios de comunicação.