



A Figuração Simbólica da Pobreza: Transposição de Estigmas Sociais em Filmes Brasileiros¹

Rosana de Lima Soares²

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Cíntia Liesenberg³

Pontifícia Universidade Católica de Campinas (SP) / Faculdade de Americana (SP)

Resumo

Este trabalho busca apontar, nas produções midiáticas recentes, figurações simbólicas e formas narrativas articuladas em torno da crescente exploração da miséria e ambientes a ela relacionados. É o que se verifica no cinema e em séries de televisão, como *Cidade dos Homens* e *Carandiru*, ambas embasadas em filmes que as antecederam. Tomando como base a relevância que a mídia assume na sociedade contemporânea na legitimação e circulação de discursos, os quais ordenam nossas formas de ver e agir no mundo, o texto apresentado – parte de uma pesquisa mais ampla sobre mídias e estigmas sociais – desenvolve uma análise comparativa entre os filmes *Cidade de Deus* e *Uma Onda no Ar* a fim de apontar as diferentes formas que tais discursos podem assumir em torno da figuração simbólica da pobreza, no reforço ou transposição de estigmas sociais que marcam as relações e os sujeitos inseridos nesse espaço.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Estigmas sociais; Pobreza; Figurações simbólicas; Formas narrativas

Este trabalho busca apontar, nas produções midiáticas recentes, figurações simbólicas e formas narrativas articuladas em torno da crescente exploração da miséria e ambientes a ela relacionados. A partir de teorias constituintes do campo das ciências da linguagem, esperamos apontar como os discursos produzidos pelos filmes analisados são figurativizados (quais as formas que os recobrem) e tematizados (como se articulam suas narrativas), especialmente naquilo que se refere a espaços fronteira em que possíveis deslocamentos (ou transposições) podem ser notados. Por tratarmos de filmes

¹ Trabalho apresentado à Sessão de Temas Livres do Intercom 2005.

² Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora de graduação e de pós-graduação na ECA-USP. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Ciências da Linguagem e Mídia, e do Grupo de Pesquisa Forma, Imagem e Corpo. Autora do livro *Imagens veladas. Aids, imprensa e linguagem* (Annablume, São Paulo, 2001) e de vários artigos em revistas científicas.

³ Mestre em Ciências da Comunicação pelo departamento de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ex-bolsista pela Capes. Integrante associada do Núcleo de Estudos Ciências da Linguagem e Mídia. Professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas e Faculdade de Americana.



que abordam a questão da pobreza e engendram uma crítica social à realidade brasileira, situamos nossa análise em torno da questão dos estigmas sociais articulados nessas figurações e narrativas.

É interessante notar que, nos últimos anos, vimos um movimento que parte do cinema para a televisão no que diz respeito a essas temáticas, como nas séries televisivas *Cidade dos Homens* e *Carandiru*, recentemente veiculadas, realizadas a partir dos longa-metragens que as antecederam. Tal movimento aponta para o processo recente de hibridização e convergência das mídias (cf. Santaella, 1996), potencializado pelas tecnologias digitais de comunicação. Aponta, ainda, para a relevância que a mídia assume na sociedade contemporânea na legitimação e circulação de discursos, os quais ordenam nossas formas de ver e agir no mundo (cf. Foucault, 1996). Entre tais discursos, destacamos neste texto aqueles que corroboram ou questionam determinados estigmas na sociedade, gerando efeitos de sentido a partir de suas figurações e narrativas. Dessa forma, as mídias podem ser pensadas como lugares de divulgação e legitimação de discursos, tomando-os como bases de ação – *práticas sociais* – que os materializam, “até porque a imagem não é uma mera atuação estilística, e sim algo que conduz a um comportamento concreto, traz resultados tangíveis” (Gregori, 2000: 43).

O cinema brasileiro contemporâneo tem se caracterizado pelo enfoque predominante em temáticas sociais e políticas. Inúmeras produções atestam este fato – entre elas, os filmes *Ônibus 174*” (2002), de José Padilha, “*Edifício Master*” (2002), de Eduardo Coutinho, e outros mais recentes, como “*O homem do ano*” (2003), de José Henrique Fonseca, e “*Amarelo manga*” (2003), de Cláudio Assis. Os filmes escolhidos para nossa análise – *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Uma onda no ar* (2002), de Helvécio Ratton, inserem-se nessa dinâmica. Ao abordá-los, gostaríamos de lançar algumas questões: quais as imagens mostradas por esses filmes em relação aos estigmas da pobreza e suas figurações simbólicas? Quais as narrativas neles apresentadas? Quais as convergências e divergências que os dois filmes trazem em suas figurações e narrativas? Haveria, de fato, no cinema brasileiro, um movimento de estetização da pobreza, transformando-a em mais um produto *pronto para consumo*?

O texto aqui apresentado busca levantar elementos que possibilitem uma resposta a essas questões e constitui-se em um primeiro ensaio interpretativo para tratar do tema, inserindo-se em uma pesquisa mais ampla sobre as relações entre cinema brasileiro e estigmas da pobreza. Apresentaremos, num primeiro momento, uma síntese dos filmes e os principais conceitos teóricos que fundamentam o trabalho para, em seguida,



desenvolver uma análise comparativa entre os filmes a fim de apontar as diferentes formas que seus discursos assumem em torno da figuração simbólica da pobreza, no reforço ou transposição de estigmas sociais que marcam as relações e os sujeitos inseridos nesse espaço. Com essa análise, esperamos apontar caminhos e iniciar o debate em torno do tema, e não, esgotar as possibilidades presentes nos filmes, já que se trata aqui de um estudo preliminar em torno da temática.

O filme *Cidade de Deus* já foi vastamente discutido e divulgado. Um aspecto chama a atenção em relação a sua produção: as filmagens foram antecedidas por um intenso trabalho de preparação dos atores que, moradores de diversas comunidades do Rio de Janeiro (RJ), integraram um projeto do grupo “Nós do Morro” para inserção desses rapazes e moças em produções televisivas, cinematográficas e teatrais. A história do filme tem início na década de 1960, em que ações governamentais deslocaram para a periferia da cidade do Rio de Janeiro populações pauperizadas e desabrigadas. Desprovidos de acesso a serviços básicos de saneamento, educação, transporte e infraestrutura básica, esses locais se transformaram em grandes favelas e passaram a concentrar, à medida que o tráfico de drogas ampliava seu alcance, inúmeros problemas crônicos de grandes cidades, especialmente violência, desemprego, miséria social.

O filme, baseado no romance de mesmo nome escrito por Paulo Lins, em 1997, foi criticado justamente por enfatizar de maneira árida e crua – ainda que permeada por uma filmagem impecável e edição ousada – os aspectos negativos daquele lugar. É como se, na favela, não houvesse possibilidade de ação ou transposição; como se aquelas pessoas estivessem desde sempre condenadas à segregação e ao abandono. Vale destacar que a história, além de trabalhar com atores que vivem em comunidades semelhantes à Cidade de Deus concreta, apresenta fortes elementos factuais – embora não se pretenda um documentário e sem utilizar recursos próprios desse gênero, notamos uma busca de referencialidade em suas imagens.

Partindo dessas críticas – e reconhecendo as qualidades inegáveis de uma obra que se tornou mundialmente conhecida –, o filme *Uma onda no ar*, lançado no mesmo ano mas com diferenças marcantes em seus modos de produção e veiculação, pareceu-nos oferecer um contraponto significativo a *Cidade de Deus*, especialmente no que diz respeito à formas de representar o ambiente da favela e suas relações com o entorno da cidade, e nos modos de narrar as histórias vividas por seus personagens.

Como lemos no site de *Uma onda no ar*, o filme “é ficção com os pés na terra, a realidade é matéria prima de sua fantasia. No filme, fatos verdadeiros se misturam aos



imaginários e os personagens cinematográficos se inspiram, com liberdade, nos personagens reais”. O filme conta a história da rádio Favela, uma rádio livre que surgiu nos anos 80 em uma grande favela de Belo Horizonte (MG) com uma programação diferenciada que pretendia ser “a voz do morro”. Mais do que falar sobre e para a favela, a rádio pretendia ter um alcance maior e de fato passou a contar com inúmeros ouvintes, até sua legalização em 2000. É interessante notar, nesse filme, como são apresentadas as relações da favela como “mais um lugar para se viver”, sempre ressaltando as redes sociais ali presentes e as diversas formas de atuação de seus moradores. Ao contrário de *Cidade de Deus*, o filme *Uma onda no ar* evoca outras maneiras de se pensar o ambiente da favela, em que violência, tráfico e crime estão presentes mas não de forma exclusiva (são um elemento entre outros elementos), o que abre passagem para a criação de uma rádio naquele ambiente.

Como ponto em comum nesses filmes, além de serem de alguma forma baseados em fatos e dotados de estrutura referencial, temos uma representação da sociedade brasileira que estabelece demarcações precisas entre centro e periferia, cidade e favela, riqueza e pobreza:

É uma sociedade na qual a população das grandes cidades se divide entre um “centro” e uma “periferia”, o termo periferia sendo usado não apenas no sentido espacial-geográfico, mas social, designando bairros afastados nos quais estão ausentes todos os serviços básicos (luz, água, esgoto, calcamento, transporte, escola, posto de atendimento médico), situação, aliás, encontrada no “centro”, isto é, nos bolsões de pobreza, as favelas (Chauí, 1986: 58-59).

Se tomarmos como pressuposto a definição de estigmas como relacionados à idéia de *estagnação* e *mobilidade*, podemos dizer que os estigmas aparecem justamente nos lugares em que há tentativas de *deslocamento*. Um morador de favela que se integre ao mundo do tráfico de certa forma cumpre aquilo que é esperado dele; um morador de favela que desenvolva o projeto de uma rádio é visto como *fora do lugar* a ele reservado. Esse contraste inicial nos revela as pontuações possíveis nos dois filmes selecionados em relação aos estigmas sociais: tomados como estigmas de *reforço* ou de *transposição*, temos que quando permanecem onde supostamente deveriam estar os estigmas não incomodam (e cumprem seu papel como demarcadores de diferenças entre os diversos grupos sociais). A partir do momento que se deslocam e passam a ocupar posições antes insuspeitadas, surge o desconforto. A questão da pobreza e suas

figurações simbólicas e formas narrativas nos parece apropriada para pensar os processos de deslocamento dos estigmas sociais.

Filmes como “Central do Brasil” (1998), de Walter Salles, “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles e, mais recentemente, “O homem que copiava” (2003), de Jorge Furtado, caracterizam de formas distintas um elemento comum: fundados em temáticas sociais que trazem entre seus elementos uma forte crítica social à realidade brasileira, esses filmes nos lembram que ainda que não seja possível *mudar de lugar* nesta sociedade – justamente por não podermos precisar suas *margens*, não há um lugar para o qual pudéssemos ir – os próprios personagens demarcam esse lugar – e por isso permanecem (i)mobilizados em suas posições.

De modo geral, em *Cidade de Deus* é como se a despeito de se deslocarem para outros ambientes as pessoas voltassem sempre para o mesmo lugar; em *Uma onda no ar*, temos a impressão de relações sociais que apontam para mudanças de espaço. No primeiro filme, os estigmas são reforçados e mantidos; no segundo, podemos perceber elementos que vão além da estigmatização. Iremos demonstrar, nos filmes, como tais afirmações podem ser ou não confirmadas, relacionando-os com o tema dos estigmas sociais e ampliando nosso questionamento para as mídias: como podemos perceber, em seus discursos, relações que podem aprofundar ou minimizar os estigmas presentes na sociedade? Como podemos perceber os sentidos agregados aos estigmas (tomados enquanto discursos) sem tomá-los como positivos ou negativos *a priori* mas concebendo-os a partir de um sistema relacional de posições e oposições na linguagem?

A partir dos filmes, podemos notar que ainda que o estigma surja como elemento simbólico – e, portanto, articulador das relações sociais –, os estigmatizados têm que se colocar no lugar ao qual são destinados; os estigmatizados ou incorporam ou reforçam os estigmas pelos quais querem lutar encenando aquilo que é esperado deles, como acontece em estudo de Elias e Scotson, em relação a grupos considerados situados às margens de um grupo já estabelecido na localidade analisada:

(...) a única maneira que conheciam de mostrar aos que os tratavam como “ninguém” que de fato eles eram “alguém” era inteiramente negativa, a exemplo do sentimento que eles tinham a respeito de sua identidade (...). Ao agir de acordo com esse sentimento, eles ajudavam a reproduzir a própria situação de que tentavam escapar (Elias e Scotson, 2000: 144-145).

Ainda assim, há brechas e espaços para a transgressão e transposição de estigmas – de lugares no discurso – dependendo do modo como se estabelecem as relações entre os



diversos atores sociais – os estabelecidos e os estigmatizados – e os discursos sobre eles construídos. Dessa forma, os estigmas podem ser pensados como marcas identitárias que caracterizam (ou descaracterizam) os grupos sociais que, ao serem retratados pelas mídias (jornais, televisão, cinema, entre outras), têm suas marcas destacadas. Muitas vezes, ao se colocar como algo que é já de antemão esperado, o estigma é neutralizado; outras vezes, se deslocado e levado a um processo de inclusão, os traços característicos do estigma podem ser anulados por meio da atribuição de valores positivos ou negativos.

Conseguir ser visto de outra forma sem perder sua identidade – sua marca – parece ser uma questão colocada a grupos excluídos da lógica predominante de organização social. Nas relações estabelecidas pelos discursos, nem sempre a mera citação de um grupo excluído torna-se fato de inclusão; em outros momentos, mencionar a diferença pode incluir um outro grupo nas redes simbólicas da sociedade. Perceber tais transposições é um dos objetivos do texto e do estudo maior que o motiva. Para tanto, apontaremos, nos filmes escolhidos, algumas características que mostram o jogo nunca estático de deslocamentos, idas e vindas, aberturas e fechamentos articulados em suas imagens.

Nas palavras de Telles, a figuração da pobreza possibilita a problematização da questão dos estigmas sociais:

Implicadas na trama das relações sociais, a privação de direitos põe em foco o modo como as diferenças sociais são percebidas, elaboradas e objetivadas no espaço social. Pois, o modo como os direitos são atribuídos ou negados, reconhecidos ou recusados, traz inscritos, ao menos tacitamente formulados, os critérios pelos quais são discriminadas as diferenças e definidas suas equivalências possíveis, montando as regras simbólicas das reciprocidades esperadas (Telles, 2001: 58).

Algumas das diferenças sociais “percebidas, elaboradas e objetivadas” no espaço social por meio de figurações simbólicas e formas narrativas dos filmes *Cidade de Deus* e *Uma onda no ar* serão apresentadas a seguir.

Elementos para Análise

Na procura por elementos que pudessem ser indicativos das figurações e narrativa articuladas em torno da exploração da pobreza, e considerando que “para uma sociedade, uma posição e um momento definidos apenas uma parte do dizível é acessível, que esse dizível forma sistema e delimita uma identidade” (Maingueneau,



2000: 68-69), recorre-se a estudos de Lévi-Strauss (1989: 237-265) sobre as estruturas do mito, como auxílio para o levantamento de variantes comuns entre os filmes estudados, na busca de aspectos importantes e constitutivos daquilo que se pretende identificar.

Segundo este autor, o mito é formado por unidades, as quais “somente adquirem função significante sob a forma de [...] combinações de um traço comum que se trata de evidenciar”. Um processo de mediação que se faz pela oposição e relação de seu termos.

No caso deste estudo, o quadro elaborado pelo autor sobre o mito Cinderela/Ash-boy (Lévi-Strauss, 1989: 260-261) inspira a esquematização que se segue.

Os “traços comuns”, ou variáveis a se evidenciar, estão selecionados e agrupados nos tópicos apresentados a seguir, para levantamento de ocorrências em relação à figuração da pobreza, como um possível trajeto de aprofundamento de estudo das recentes produções midiáticas brasileiras em torno do tema.

Desse modo, a título de exercício – e visando um aprimoramento posterior –, especificamente neste caso de exemplificação do levantamento de dados e correlações para análise, foram observadas as seguintes variáveis: 1) Caracterização em torno dos protagonistas: personagem “Buscapé”, em *Cidade de Deus*, e “Jorge”, em *Uma onda no ar*; 2) Caracterização em torno dos antagonistas: personagem de “Zé Galinha”, em *Cidade de Deus*, e “Roque”, em *Uma onda no ar*; 3) Relações estabelecidas entre protagonista e antagonista; 4) Caracterização e relações entre personagens secundários; 5) Representação do ambiente interno – considerado como a favela; 6) Representação dos ambientes externos a ela; 7) Deslocamentos em relação ao ambiente da favela e estigmas a ele relacionados; 8) Representações da mídia – que tem menção evidenciada em ambos os filmes.

Figurações simbólicas e formas narrativas		
	<i>Cidade de Deus</i>	<i>Uma onda no ar</i>
<i>Protagonista</i>	Sonho/objetivo - Sonha em ser fotógrafo. - Sonho de Buscapé é individual: o personagem se torna fotógrafo mas não transforma nenhuma das relações sociais presentes na favela (cena final: Buscapé consegue um estágio no jornal e vemos, na cena seguinte, outro grupo de garotos se preparando para assumir o comando do tráfico, após prisão e assassinato dos líderes dos dois grupos de comando do tráfico local).	Sonho/objetivo - Sonha em montar uma rádio para que a voz da favela seja ouvida naquele ambiente e além dele. - Jorge realiza seu sonho por opção e não por acaso. Aponta para a existência de outras possibilidades, além da inserção no crime organizado ou sub-emprego, quando há mobilização e união de esforços, ainda que seja algo difícil ou restrito. Aponta para



	<p>- Buscapé tem um sonho por negação de outras possibilidades - parte de algo com o qual ele não se identifica naquele ambiente: a vida de bandido, o salário baixo do subemprego, a vida de policial. Que se apresentam como se fossem as únicas possibilidades de sobrevivência naquele meio.</p> <p>Transposição/evolução</p> <p>- Torna-se fotógrafo após sucessão de acasos.</p> <p>- Consegue sua inserção como fotógrafo a partir da ratificação de uma visão externa de seu lugar de origem, isto é, com a apresentação de imagens que endossam uma visão externa daquele espaço, associada à violência e criminalidade. Conquista do sonho por exercer função referencial. Confirmar a imagem que se tem sobre aquele ambiente, por ser alguém de lá. É sua origem e manutenção na favela que possibilita sua "ascensão" como fotógrafo.</p> <p>- Só consegue transposição de lugar por causa dessa função.</p> <p>- Só é reconhecido fora do seu lugar de origem porque possui uma função referencial que reafirma a visão da classe média sobre a favela.</p> <p>- Alguém de dentro que endossa a visão dos que estão de fora (considerando a favela como "dentro", tomando o personagem como referência).</p> <p>- Buscapé depende da manutenção das relações desiguais na favela para se tornar fotógrafo.</p> <p>- Buscapé realiza seu sonho por uma sucessão de acasos.</p> <p>Nomeação /identificação</p> <p>- Durante todo o filme, não tem nome, apenas apelido (Buscapé).</p> <p>- No final do filme, ganha nome (Wilson Rodrigues, fotógrafo), quando consegue realizar parte de seu sonho, com a conquista de um estágio como fotógrafo em um jornal de grande circulação. Porém, a menção a uma nova nomeação reafirma o estigma do lugar de origem.</p>	<p>possibilidade de superação de dificuldades ou ação mesmo em um ambiente de dificuldades.</p> <p>- Jorge busca transformar as relações na favela por meio da informação e fortalecimento de relações comunitárias.</p> <p>- É um sonho coletivo; que se complementa com o desejo de amigos e se efetiva com o apoio e participação da comunidade.</p> <p>Transposição/evolução</p> <p>- Consegue montar e manter a rádio em conjunto com amigos e apoio da comunidade, embora enfrente problemas com a polícia e lei.</p> <p>- Recebe prêmio da ONU pelo trabalho realizado</p> <p>- Após 20 anos de operação, a rádio é legalizada como rádio educativa.</p> <p>Nomeação/identificação</p> <p>- Não é algo que se destaca no filme. É chamado pelo nome, Jorge, de forma naturalizada.</p> <p>- Porém em outros lugares, como escola e cidade (policiais), é identificado; ou recebe tratamento diferenciado por ser negro e pela condição social.</p>
<i>Antagonista</i>	<p>Perfil</p> <p>- Zé Pequeno (Dadinho) recebe este nome ao realizar uma transposição que marca, no ambiente interno da favela, a</p>	<p>Perfil</p> <p>- Roque ocupa uma posição de poder no tráfico, mas essa posição não é explorada no filme, nem</p>



	<p>assunção de um lugar de poder ligado ao tráfico.</p> <ul style="list-style-type: none">- Personagem aparentemente sem ambigüidades, mostrado como violento, cruel, dominador desde a infância (pertencente apenas ao universo do crime).	<p>valorizada na favela.</p> <ul style="list-style-type: none">- Personagem não é mostrado apenas por sua associação com o tráfico. Oscila entre dois ambientes: o da rádio, valorizado na cena do filme, e o do crime, lugar de destituição.
<i>Relação protagonista e antagonista</i>	<ul style="list-style-type: none">- Protagonista e antagonista não são amigos: um ocupa lugar <i>positivado</i> e outro lugar <i>negativo</i>.- Não há nenhuma reciprocidade na relação entre esses dois lados.- Relações diferenciadas e claramente demarcadas (isoladas).	<ul style="list-style-type: none">- Protagonista e antagonista são amigos, mantém relação de respeito, embora protagonista não aprove o envolvimento do outro no tráfico- Relação de proximidade, tentativa de auxílio para realização da rádio com dinheiro do tráfico não aceita pelo protagonista, nem por outros ligados ao projeto.
<i>Personagens secundários</i>	<ul style="list-style-type: none">- Em geral, relacionados ao tráfico.- A história de cada personagem reforça a idéia de dificuldade de transposição ou transformação daquele ambiente.- Deterioração das relações entre personagens (família, amigos, conhecidos, patrões).	<ul style="list-style-type: none">- Grande variedade de personagens secundários, pouca ênfase àqueles relacionados ao tráfico, embora também apareçam no filme e se relacionem ao antagonista.
<i>Ambiente interno</i>	<ul style="list-style-type: none">- Tráfico coloca-se como forma de ascensão social (do trabalho fora da favela, com salário miserável, passando pelo roubo e chegando ao tráfico como lugar máximo na escala social).- Tráfico confere legitimidade e visibilidade aos seus integrantes por ser reconhecido como forma de organização dessas relações.- Tráfico define os traços de virilidade e masculinidade (fumar, beber, roubar, matar).- Tráfico representa um lugar de lei e ordenação das relações na favela.- Apagamento de outros tipos de relações internas (<i>black</i>, crenes, samba, “cocotas” são mencionados apenas em uma cena do filme) em detrimento das relações do tráfico.	<ul style="list-style-type: none">- Tráfico, embora apresentado como lugar de maior oportunidade de ganhos financeiros naquele ambiente, não é ressaltado como valor, nem como lugar de poder, nem como lugar almejado pela maioria dos habitantes para maior <i>status</i> no grupo.- Maior variedade de relações e estilos de vida, com apresentação de momentos de sociabilidade e convívio comunitário, como apresentação de <i>rap</i> em praça da cidade, rodas de samba e grupo de cantoras que se apresenta na rádio.
<i>Ambientes externos</i>	<ul style="list-style-type: none">- Pouca presença de ambientes externos.- A cidade chega por meio da polícia, da imprensa, da venda de armas, dos usuários de drogas (do externo para o interno).- A favela sai de seu ambiente por meio de ações de roubo, situações de subemprego ou exceções, como Buscapé se tornar fotógrafo ou o morador da favela trabalhar no laboratório do jornal	<ul style="list-style-type: none">- Interação constante com ambientes externos- A cidade também chega por meio da polícia, com enfoque para ações relacionadas ao funcionamento ilegal da rádio, chega por meio de pessoas interessadas pelo trabalho desenvolvido pela rádio e premiação pela ONU.- A favela chega à cidade e a outras classes por meio da rádio, de ações da rádio na cidade, da



		circulação de personagens entre outros ambientes, como o trabalho e a escola.
<i>Deslocamentos</i>	- Ainda que haja personagens buscando sair daquele meio, o entrelaçamento das diversas histórias sempre reforça a idéia de que não há saída, não há possibilidade de transformação, a não ser por acaso ou sorte.	- Os personagens se deslocam, mas o foco da narrativa não é a saída daquele local, e sim um maior conhecimento, discussão e questionamento das relações e condições do ambiente, visando sua melhoria e visibilidade em outros pontos da cidade. Em lugares que são vistos apenas pelos olhos e visão, e de outros que não habitam o lugar.
<i>Representações da mídia</i>	- Lugar de poder no sentido de conferir visibilidade à favela. O filme associa a presença da imprensa como fator de aparição e atuação da polícia no local. - Lugar de <i>status</i> social (é importante para traficantes aparecerem no jornal enquanto detentores do poder). - Jogo de poder entre o que imprensa espera ver da favela, o que sociedade espera ler nos jornais, o que polícia sabe ser esperado.	- Exposição de tipos distintos de mídia: rádios comerciais que trazem produtos consumidos pela favela, mas que não apresentam uma fala própria daquele lugar; a imprensa de massa, e seu papel ambíguo: em que contribui na divulgação da prisão do protagonista, mas que não abre grande espaço para o cotidiano do trabalho desenvolvido, ainda que haja repórter interessada no tema, e a própria rádio, como um lugar que permite levar a voz de uma comunidade silenciada pela segregação física e social - Apresenta rede de relações entre veículos, como forma de mobilização contra a ação policial e aplicação de leis consideradas injustas pela comunidade. - Lugar de poder, cuja visibilidade interfere na ação policial, seja como mídia de massa, cuja visibilidade inibe a ação; seja como rádio da comunidade; cujas acusações contra a atuação policial, geram maior repressão.

Entre uma visão maniqueísta e um universo complexo

Assim, dentre os diversos aspectos observados, ressalta-se como elemento de maior destaque e dissociação entre as narrativas dos filmes estudados, ou seja, o direcionamento conferido no sentido de sua abrangência ou restrição em torno da complexidade e diversidade de relações sociais apresentadas.



Em *Cidade de Deus* nota-se o acento a uma narrativa que se centra entre pólos caracterizados como o lugar do “bem” e do “mal”, recaindo sobre a favela e a maioria dos seus membros o estigma de uma impossibilidade de saída ou transposição daquele ambiente amaldiçoado, fadado à convivência e conivência em relação a toda forma de crime, brutalidade e fatores ligados ao tráfico. Lugar de “encarnação” do mal, cuja saída se dá apenas como expressão do acaso, para aqueles poucos contemplados pela sorte do destino e que ainda não se deixaram corromper.

Uma narrativa simplista, que se fecha em torno do lugar e do poder que o tráfico ocupa, no preenchimento de lacunas pela falta de ação do estado e precariedades de um sistema social cuja exclusão econômica de grande parte de seus membros é fator intrínseco, apesar dos constantes apelos de consumo e de uma imagem de sucesso e desenvolvimento medida pelo poder de compra. Como afirma Bauman, “atualmente, (...) o progresso tecnológico e administrativo é avaliado pelo ‘emagrecimento’ da força de trabalho, *fechamento* de divisões e *redução* de funcionários” (1998: 50 – grifos do autor), porém

A sedução do mercado é, simultaneamente, a grande igualadora e a grande divisora. Os impulsos sedutores, para serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos aqueles que os ouvirão. No entanto, existem mais daqueles que podem ouvi-los do que daqueles que podem reagir do modo como a mensagem sedutora tinha em mira fazer aparecer. Os que não podem agir em conformidade com os desejos induzidos dessa forma são diariamente regalados com o deslumbrante espetáculo dos que podem fazê-lo. (...) Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade (Bauman, 1998: 55-56).

Nesse sentido, embora se possa afirmar uma qualidade técnica e estilística no que tange à produção e recursos cinematográficos, ao se focar a narrativa e os estigmas que o filme *Cidade de Deus* reforça em torno de uma visão da pobreza e dos ambientes e relações a esta associados, conclui-se por uma narrativa que, embora imbuída de uma crítica social, torna o debate restrito e localizado, diante da complexidade que o tema suscita. E “quando a complexidade da situação é descartada, fica fácil apontar para



aquilo que está mais à mão como sendo causa das incertezas e ansiedades modernas⁴, o que leva à conclusão de uma narrativa simplista.

Em contrapartida, *Uma onda no ar*, apresenta uma variedade maior de relações a serem observadas nesse contexto e ambiente relacionados à pobreza, as quais conferem maior multiplicidade de elementos para análise, e enfocam outras formas de relações identitárias, além daquelas associadas à criminalidade, ao tráfico e ao subemprego – que embora presentes, não marcam a tônica da enunciação.

A partir da criação e manutenção de uma rádio com objetivos comunitários, da mobilização de diversas pessoas em torno desse objetivo e da participação da população local em torno de sua manutenção e viabilização, este filme demonstra que, não é por morar em um ambiente de pobreza, que aquelas pessoas estão fadadas aos estigmas a elas relacionados de forma intransponível. Elas detêm o poder de deslocamento, da ocupação de outros lugares sociais, e ainda, que há espaço para valores diferentes daqueles ditados por um sistema dominante, ainda que em disputa constante. Talvez por isso, e não pelo fato de ser tecnicamente menos sofisticado, o filme não tenha conquistado o mesmo espaço e mesma bilheteria nas salas de cinema, sem entrar no mérito da discussão que pode suscitar em torno da legislação sobre o sistema de telecomunicações do país.

O filme demonstra ainda que, mesmo permanecendo no ambiente da favela, aquela é uma população que, pela organização, consegue superar os lugares aos quais supostamente deveria se restringir, indicando para o valor da mobilização e dos laços comunitários e objetivos de grupo como elemento que confere poder de ação sobre seu meio, sem a necessidade de associação a grupos ligados ao poder do tráfico, como estigma e único caminho daqueles que habitam as favelas. Como demonstra estudo de Elias e Scotson (2000: 22), a coesão entre os elementos de um grupo é fator decisivo para sua parcela de poder, e esta situação se evidencia em *Uma onda no ar*, contribuindo para uma visão propositiva da ação em sociedade por essa parcela pauperizada e subalternizada da população, numa superação de estigmas associados à incivilidade, desagregação e violência.

Como fechamento é importante salientar, como mencionado anteriormente, o embasamento em fatos reais como argumentos de ambos os filmes. Estes são concluídos, com depoimentos de cenas reais, com as pessoas que inspiraram um dos

⁴ Zygmunt Bauman em entrevista a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke para o Caderno Mais. *Folha de S. Paulo* (19/10/2003)

personagens em cada um dos filmes - cenas de entrevista do *Jornal Nacional* com um dos integrantes do tráfico, quando preso, no caso de *Cidade de Deus*, e de entrevista com o locutor da Rádio Favela, em *Uma onda no ar* – além da menção de que as histórias se baseiam em fatos reais.

O recurso à referencialidade se faz importante pois confere um tom de veracidade e credibilidade à narrativa. Recursos “com os quais se monta a narração sem que ela se denuncie como *montagem*” (Gomes, 2003: 97 – grifos da autora).

De onde a importância de um estudo sobre essas narrativas e os estigmas que carregam consigo, na busca pelo direcionamento dos discursos que tais produções promovem, considerando suas implicações na reprodução e ratificação ou transformação de realidades sociais, o que se torna fundamental quando se pretende problematizar a questão das desigualdades sociais, principalmente em uma sociedade tão complexa, diversa e contraditória como a sociedade brasileira:

Nas narrativas triviais de direita aparece a diferença entre o socialmente alto e o baixo, como nas obras clássicas, mas procurando criar, provocar e reforçar uma fascinação não-crítica do baixo pelo alto. Para tanto, a classe alta não precisa aparecer nem atuar diretamente: basta que os valores e os interesses que ela representa sejam os preponderantes. São narrativas triviais por causa das características (...) quanto ao automatismo de sua estrutura profunda: são incapazes de apreender ou mostrar a natureza contraditória e complexa da realidade (Kothe, 2000: 70)

Nesse sentido, as cenas iniciais dos filmes exemplificam aquilo de prioritário ressaltado pela análise: em *Cidade de Deus* as tomadas fechadas parecem apontar para o círculo em torno da dificuldade de transposição das barreiras impostas pelos estigmas da pobreza e circunscrição do espaço ao qual supostamente devem estar fadados os habitantes das favelas, como um cenário do exótico que coabita em nossa sociedade, mas que é aceito enquanto restrito ao seu lugar de origem. Já em *Uma onda no ar*, a panorâmica da favela e sua localização como parte de um cenário maior da cidade, além dos planos gerais mais abertos, aponta para a interação da favela com os demais ambientes da cidade, e para a abrangência de relações que ali podem ser estabelecidas.



Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2^a. ed. São Paulo: Globo, 1989.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GOFFMAN, E. *Estigma*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Poder no jornalismo: discorrer, disciplinar, controlar*. São Paulo: Hacker Editores/Edusp, 2003.

GREGORI, Maria Filomena. *Viração – experiências de meninos nas ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5^a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 2000

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

TELLES, Vera da Silva. *Pobreza e cidadania*. Editora 34: São Paulo, 2001.

Sites

http://www2.uol.com.br/umaondanoar/filme/apresentacao_01.html

<http://cidadededeus.globo.com/>