



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Mariana Gesteira da Silva

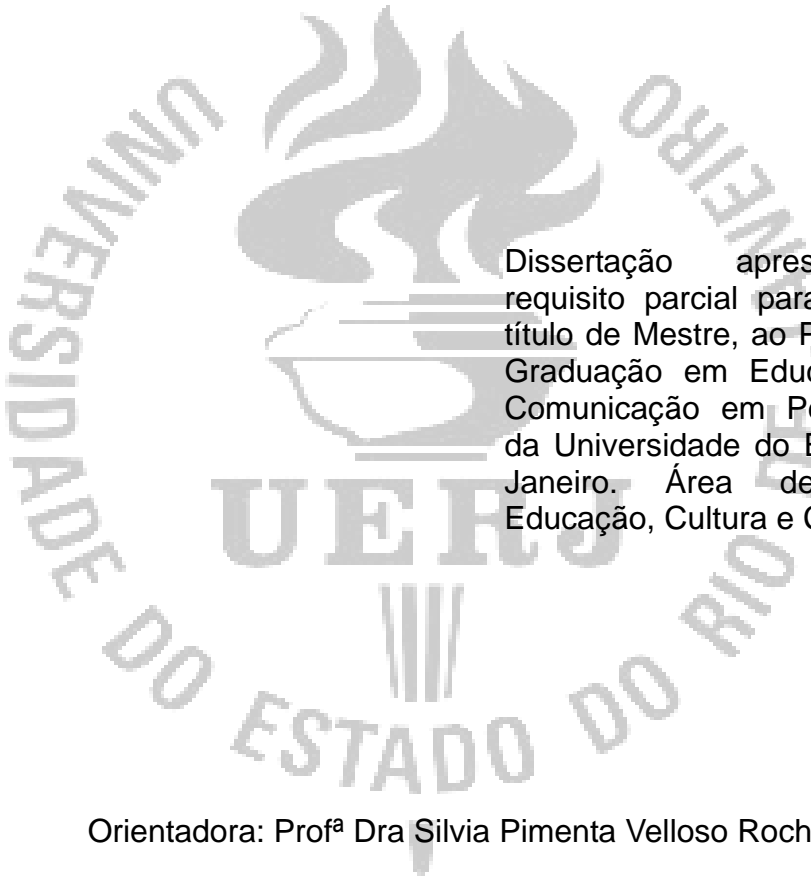
**Discursos sobre a miséria e a exclusão no cinema brasileiro  
contemporâneo:  
o caso do filme 5Xfavela, agora por nós mesmos**

Duque de Caxias

2013

Mariana Gesteira da Silva

**Discursos sobre a miséria e a exclusão no cinema brasileiro contemporâneo:  
o caso do filme *5Xfavela, agora por nós mesmos***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação, Cultura e Comunicação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra Silvia Pimenta Velloso Rocha

Duque de Caxias

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/C

S586 Silva, Mariana Gesteira da.  
Discursos sobre a miséria e a exclusão no cinema brasileiro contemporâneo: o caso do filme 5Xfavela, agora por nós mesmos / Mariana Gesteira da Silva.- 2013.  
78 f.

Orientador: Sílvia Pimenta Velloso Rocha.  
Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1. Problemas sociais no cinema – Teses. 2. Cinema - Teses. I. Rocha, Sílvia Pimenta Velloso. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. III. Título.

CDU 791.43:301

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Mariana Gesteira da Silva

**Discursos sobre a miséria e a exclusão no cinema brasileiro contemporâneo:  
o caso do filme *5Xfavela, agora por nós mesmos***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação, Cultura e Comunicação.

Aprovada em: 11 de setembro de 2013.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dra Silvia Pimenta Velloso Rocha (Orientadora)  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense- UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dra Liliane Leroux  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense- UERJ

---

Prof. Dr. Eduardo Pinto de Pinto  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Duque de Caxias

2013

## RESUMO

SILVA, Mariana Gesteira da. *Discursos sobre a miséria e a exclusão no cinema brasileiro contemporâneo: o caso do filme 5Xfavela, agora por nós mesmos*. 2013. 78f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2013.

Este trabalho visa a abordar a questão dos discursos que emergem sobre a miséria e a exclusão no cinema contemporâneo brasileiro, tomando como ponto central o filme *5Xfavela, agora por nós mesmos* (2010). Pretendemos analisar quais são esses discursos, como são apresentados, em que contextos eles surgem e quais são as estratégias utilizadas para se produzi-los. Para tanto, partimos de ensaios produzidos nos meios cultural e acadêmico sobre o tema da periferia no cinema brasileiro e utilizamos o conceito de agenciamento coletivo de enunciação, dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, para propor esse debate. A partir da análise que fizemos, notamos que não há necessariamente uma ruptura nos discursos sobre a periferia, mas sim um deslocamento do polo negativo para o polo positivo no que concerne a representação da exclusão. O excluído deixa de estar associado ao banditismo e passa a ser associado ao consumo, o que lhe confere um novo status social. Portanto, consideramos que surge uma nova figura ligada ao excluído a que chamamos de “novo pobre”.

Palavras-chave: Representação. Audiovisual. Cinema. Periferia. Discurso. Agenciamento coletivo de enunciação.

## RESUMEN

SILVA, Mariana Gesteira da. *Discursos sobre la miseria y la exclusión en el cine brasileño contemporáneo: el caso de la película 5Xfavela, agora por nós mesmos*. 2013. 78f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2013.

Este trabajo tiene por objeto los discursos que emergen sobre la miseria y la exclusión en el cine contemporáneo brasileño. A partir de la película *5Xfavela, agora por nós mesmos* (2010) pretendemos analizar cuáles son esos discursos, cómo se los presentan, en qué contextos ellos surgen y cuáles son las estrategias utilizadas para producirlos. Así que partimos de ensayos producidos en los medios cultural y académico sobre el tema de la periferia en el cine brasileño y utilizamos el concepto de agenciamiento colectivo de enunciación, de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, para proponer ese debate. A partir del análisis que hicimos, notamos que no hay necesariamente una ruptura en los discursos sobre la periferia, sino un desplazamiento del polo negativo hacia el polo positivo respecto a la representación de la exclusión. El excluido deja de estar asociado al bandidismo y pasa a ser asociado al consumo, lo que le confiere un nuevo estatus social. Por lo tanto, consideramos que surge una nueva figura ligada al excluido a lo que llamamos de “nuevo pobre”.

Palabras clave: Representación. Audiovisual. Cine. Periferia. Discurso. Agenciamiento colectivo de enunciación.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	6
1 DEBATES SOBRE IMAGINÁRIOS E DISCURSOS SOBRE A PERIFERIA	14
1.1 A peleja da invenção do imaginário, Marcus Vinícius Faustini (2012)...	14
1.2 O copyright da miséria e dos discursos sobre a exclusão, Ivana Bentes (2004) .....	18
1.3 <i>A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade</i> , Castro Rocha (2004) .....	21
1.4 <i>O novo pobre</i> .....	27
2 AGENCIAMENTOS COLETIVOS DE ENUNCIÇÃO: OS DISCURSOS SOBRE A MISÉRIA E A EXCLUSÃO SOCIAL .....	30
2.1 Agenciamentos coletivos de enunciação e grupos minoritários: a produção de um imaginário .....	32
2.2 Agenciamentos coletivos de enunciação e o consumo: construção e reprodução de estereótipos sobre a exclusão .....	33
3 ANÁLISE DO FILME 5XFAVELA, AGORA POR NÓS MESMOS (2010) ....	39
3.1 <i>Fonte de renda</i> , de Manaíra Carneiro e Wagner Novais (Cidadela) .....	40
3.2 <i>Arroz com feijão</i> , de Cacau Amaral e Rodrigo Felha (CUFA) .....	49
3.3 <i>Concerto para violino</i> , de Luciano Vidigal (AfroReggae) .....	55
3.4 <i>Deixa voar</i> , de Cadu Barcellos (Obsertório de Favelas) .....	58
3.5 <i>Acende a Luz</i> , de Luciana Bezerra (Nós do Morro) .....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	70
REFERÊNCIAS .....	76

## INTRODUÇÃO

Este trabalho se origina de um percurso intelectual e de uma relação construída com o cinema e com os temas sociais ao longo dos últimos nove anos. Ainda que de maneira intermitente, essas questões fizeram parte dos meus afetos nos últimos tempos e me levaram ao programa de *Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas* da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/UERJ), onde pude materializar esse processo na forma da presente dissertação.

Em 2004, havia acabado de concluir a graduação; vivia um momento importante que envolvia dúvidas e escolhas de caminhos pessoais e profissionais. Foi então que tive contato com a Escola de Cinema Darcy Ribeiro e lá escrevi o texto *As favelas no cinema* no qual abordava a questão da representação das favelas no cinema brasileiro. Na época, minha questão era sobre como os filmes que envolviam esse tipo de universo (periferias, favelas, miséria, exclusão social etc.) eram estereotipados e como havia uma enorme distância econômica e social entre aqueles que dirigiam esse tipo de filme e aqueles que eram objetos de sua representação.

Ao longo dos anos, meus vínculos com o cinema foram se construindo como espectadora e pesquisadora. Além disso, os temas relacionados com a periferia, os trânsitos e os intercâmbios sempre me interessaram tanto por minha trajetória pessoal quanto pela profissional, que me fizeram, de uma forma ou de outra, sempre estar na(s) periferia(s) da região metropolitana do Rio de Janeiro. Desse modo, quando tomo contato em 2005 com a produção audiovisual que partia diretamente da periferia era praticamente inevitável que essa não me chamasse a atenção.

A partir da década de 1990, o fato de que sujeitos oriundos das periferias brasileiras estivessem tornado-se protagonistas e agentes ativos de processos sociais e culturais veio ganhando atenção especial na mídia e nos meios intelectual e acadêmico. Tradicionalmente, cabia a esses sujeitos um papel subalterno, sendo os espaços de fala e de produção discursivas reservados às elites. Desse modo, aparecem novos sujeitos que reivindicam espaço de fala e que produzem um discurso que parte de suas origens sociais e territoriais. Durante a década de 2000, pelo barateamento das tecnologias digitais, se tornou possível àqueles que eram

objeto do discurso cinematográfico, passar para o outro lado da câmera e apresentarem outros discursos, com outros olhares.

Os coletivos que surgiam reivindicavam seu espaço de fala através da utilização do audiovisual e produziam um conteúdo fortemente relacionado a questões territoriais e sociais. Havia também o discurso de refutação aos estereótipos produzidos pelos meios audiovisuais mais tradicionais (televisão, cinema, publicidade etc.) e a produção de filmes (normalmente em formato de curta-metragem) que mostrassem um “olhar de dentro da periferia”. Contudo, já naquele momento, me incomodava o fato de que embora o discurso fosse o de contestação aos estereótipos, o que costumava assistir dessa recente produção se assemelhava muito ao que via nas mídias tradicionais: pobres ligados ao banditismo, narcotraficantes etc.. Recordo-me que numa conversa com Luciano Vidigal (do grupo Nós do Morro) sobre o seu filme *Neguinho e Kika*, 2005, lhe questionei sobre o fato de que o filme falasse sobre violência e ele me respondeu que essa também era uma das realidades da favela, que, inclusive, essa história era baseada em fatos reais. Contudo, o “incômodo” persistia, pois sentia que os filmes ainda eram fortemente marcados por uma narrativa na qual a miséria estava associada ao crime, como se esse tipo de experiência (crime/violência) fosse uma espécie de condição *sine qua non* para os mais pobres. É justamente desses “incômodos” e questões que nasce este trabalho. Para desenvolvê-lo buscamos autores dos meios cultural e acadêmico que vêm discutindo questões relacionadas com mídia e periferia. O debate sobre aquilo que já foi escrito visa a construir nossa reflexão a partir de trabalhos que já foram realizados, além de apresentar o contexto no qual essa temática está inserida.

Para Ivana Bentes, o excluído passa a reivindicar o “*copyright*”, ou seja, os direitos autorais, sobre a sua própria miséria e os discursos sobre a exclusão. Como era o hegemônico quem produzia tais discursos, esses pareciam distantes da realidade que retratavam, (re)produzindo inúmeros estereótipos sobre grupos e territórios marginalizados. Nas palavras da própria autora:

Esses novos sujeitos do discurso na música, na literatura (o escritor Paulo Lins e os demais intelectuais e artistas saídos da periferia) destituem os tradicionais mediadores da cultura e, mais do que isso, disputam as mesmas verbas e financiamentos para projetos de cunho social, passam de “objetos” a sujeitos do discurso, outra novidade irônica que acaba com qualquer “paternalismo” remanescente. Os novos marginalizados lutam para

obter o "copyright" sobre sua própria miséria e imagem, sabendo que a "mediação" e os mediadores entre essas diferentes esferas e discursos não podem ser descartados e continuaram concorrendo entre si ou se associando em parcerias produtivas. (BENTES, 2004, p.95)

Desse modo, os “novos marginalizados”, segundo Bentes, ganham protagonismo, passam a ter participação mais ativa na cultura, passam inclusive a disputar financiamentos e a propor parcerias aos mediadores tradicionais da cultura. O texto *O “copyright” da miséria e dos discursos sobre a exclusão*, escrito por Bentes em 2004, apontava, ainda, que o deslocamento dos discursos sobre a exclusão para aqueles que vivem nas periferias se contrapunha àquele da grande mídia. Como indica o trecho abaixo:

Para além das imagens do jornalismo e do cinema, a novidade na representação da pobreza, e nos discursos sobre ela, surge no campo da música e do video-clip. Quando o rapper MV Bill canta em ritmo hipnótico sua canção de guerra, *Soldado do Morro*, falando na primeira pessoa, torso nu, um cordão de ouro no pescoço, uma arma pendurada no ombro e um tênis "de marca" no pé, capitaliza numa só postura a rebeldia juvenil em estado puro, a moda, a virilidade, a "atitude" rapper e hip hop vendida no mercado, e o mais legítimo discurso político. Uma música e imagem de "protesto" criadas por jovens vindos das favelas e periferias e que funciona hoje como um contra-discurso. (BENTES, 2004, p.94)

No trecho acima, Bentes discute atitudes e formas mais criativas de se abordar o universo da exclusão e utiliza como exemplo o *rapper* Mv Bill com seu discurso político, sua música de protesto e suas atitudes que produzem um contra-discurso. No entanto, ao longo dos últimos anos, diversas vezes os “novos marginalizados” – a que Bentes se refere – utilizaram também discursos estereotipados e reprodutores das ideologias dominantes. Há inúmeras contradições nesse processo, que envolve, ao mesmo tempo, resistência e inclusão.

Desse modo, embora a produção parta da periferia, muitas vezes é marcada por um discurso pré-estabelecido sobre pobreza e territórios, como forma de encontrar ressonância na sociedade. Às vezes, o que se observa, é a obrigatoriedade de que se corresponda a um certo “ideal de miséria”, portanto, ao invés de um discurso transformador, termina-se reproduzindo o discurso hegemônico, é como se houvesse um espécie de “bom pobre” análogo ao bom selvagem, tal como proposto pelo filósofo Jean-Jeaques Rousseau.

Contudo, a questão do discurso sobre a exclusão envolve aspectos mais complexos do que somente a origem daquele que o produz. As origens social e territorial não dão conta desse debate, pois ocorrem muitas negociações e contradições nesse processo. Ao longo dos últimos anos, esse fato se torna cada vez mais evidente na medida em que os “novos marginalizados” ocupam espaços relevantes na sociedade e também terminam reproduzindo estereótipos sobre a exclusão e os territórios populares. Isso se dá pelo fato de haver negociações e tensões no processo de inclusão e conquista de espaços. De modo que se dá um pouco daquilo que é esperado de um excluído (seja o discurso, as roupas ou as atitudes), o que corresponderia a um certo “ideal de miséria”, mas também se busca a produção de outros discursos e a mudança dos paradigmas de poder na sociedade.

Ao notar as contradições nos discursos dos “novos marginalizados”, nos colocamos as seguintes questões: os “novos marginalizados” ao disputarem o “*copyright*” sobre a miséria e os discursos sobre a exclusão produzem de fato novos discursos? Será que somente aqueles que vivenciaram a exclusão ou viveram nos territórios populares estariam automaticamente legitimados para criar narrativas sobre esses espaços, pois do contrário sempre serão estereotipados? Que tipo de discurso sobre a exclusão está sendo proposto pelos “novos marginalizados”? Em que difere(m) (ou não) dos outros discursos sobre a exclusão?

Essa visão corresponderia a uma concepção “representacional” da arte, que pressupõe que para sermos capazes de desenvolver um tema, teríamos que necessariamente tê-lo vivenciado. Por essa razão, suspeitamos de que o problema esteja na própria lógica da representação/auto-representação, que envolve a reprodução de discursos previamente conhecidos e, por isso, se recorre tão frequentemente a estereótipos. A lógica das subjetividades codificadas vem sendo, desse modo, assimilada pelos “novos marginalizados” como forma de buscar seu espaço de fala no cenário cultural contemporâneo. Até o capital se voltar para os excluídos, havia pouco interesse em dar-lhes representatividade na sociedade. Assim, se assume a “identidade de excluído” a fim de se corresponder a um certo “ideal de miséria” amplamente difundido. No início da década de 2000, o discurso da violência e da falta (carência) era aquele que balizava a imagem sobre a exclusão. Mas no final da década de 2000 e no início da década de 2010, o polo discursivo se inverte, e a imagem da exclusão passa a ser a da conciliação, do não confronto e da

inclusão. Surge, então, aquilo que chamamos de *novo pobre*. O *novo pobre* é capaz de negociar e de transitar. Mas a essa figura ainda se costuma associar o discurso de que apesar de tudo é feliz, que conseguiu se salvar do seu destino quase inevitável: a criminalidade.

Saber jogar com a lógica das subjetividades codificadas e conseguir espaço através da utilização de discursos previamente conhecidos sobre a miséria e a exclusão possui alguma importância, pois para disputar espaços de poder é importante saber fazer negociações e concessões. Não se pode ser ingênuo e pensar que esse espaço de fala será dado àqueles que tradicionalmente ocuparam o espaço da subalternidade e da marginalidade. Torna-se um problema quando se cristaliza nessa forma; quando a exclusão se torna uma identidade, limitando seu próprio repertório existencial. Ao reproduzir acriticamente discursos estereotipados sobre a miséria e a exclusão, corre-se o risco de se perder uma dimensão ética do discurso e de que se pode ser um agente político e transformador.

Desse modo, a principal hipótese desta pesquisa é a de que, a partir da segunda metade dos anos 2000, há um deslocamento discursivo do polo negativo para o positivo no que concerne aos discursos cinematográficos sobre a exclusão. Contudo, por manter a arte vinculada à lógica da representação/ auto-representação, são constituídos outros estereótipos acerca dos territórios populares e da exclusão social. Percebemos, então, que é importante ampliar o repertório discursivo, pois, do contrário, sempre corre-se o risco de se retomar a representação de uma subjetividade codificada e um discurso estereotipado. O que está em jogo atualmente é o que Marcos Vinicius Faustini chama de “a peleja da invenção do imaginário” (2012) ou, nas palavras, do professor e pesquisador João César de Castro Rocha, uma “guerra de relatos no Brasil atual” (CASTRO ROCHA, 2004).

Segundo ambos os autores (Faustini e Castro Rocha), há uma disputa pela invenção de um imaginário sobre os territórios populares e a exclusão. A intenção é produzir outros discursos em que o excluído deixe de ser o subalterno ou o exótico. Há aí uma nítida mudança de postura de objeto a agente do discurso. A possibilidade de se produzir outros discursos sobre o imaginário da miséria e da exclusão não é um fato isolado, já que faz parte de um momento histórico pujante do Brasil e da região metropolitana do Rio de Janeiro.

Segundo Faustini (2012, p.63), “a imagem e seus meios de produção foram organizados pelas classes mais abastadas. Coube às camadas mais populares 'as

artes do som””. Desse modo, ainda de acordo com o autor, as artes da imagem foram se firmando como mais relevantes por serem produzidas pelas classes hegemônicas, enquanto que as “artes do som” - “a oralidade, o samba, o funk e até mesmo a buzina da Kombi que fala o trajeto” - encontraram nos territórios populares espaço para experimentação e foram consideradas formas de expressão menores. Essa questão de acesso ao meio de produção de acordo com a origem sócio-territorial teria sido relevante no prestígio de uma forma artística sobre a outra.

De modo que se apropriar e produzir imagens e novos discursos é uma questão para uma geração de cineastas que surge no início da década de 2000. Durante toda essa década, sujeitos oriundos das periferias produziram vídeos digitais, em geral em formato de curta metragem, que foram exibidos em circuitos alternativos como cineclubes e internet. Alguns desses vídeos foram financiados por editais do governo, outros por particulares e outros feitos com apenas “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Houve vídeos que foram exibidos em festivais de cinema no Brasil e no exterior e que, inclusive, ganharam prêmios como *Neguinho* e *Kika* (2005), de Luciano Vidigal, que “recebeu o prêmio de melhor curta-metragem no Festival *Reencontres Cinematographiques*, na cidade francesa de Marselha, além dos prêmios de Melhor Direção no Festival de Cinema de Londrina e do Prêmio Especial do Júri do Festival Internacional de Curtas do Rio”(NÓS do Morro, 2013); e *Mina de Fé* (2004), de Luciana Bezerra, “que recebeu o prêmio de melhor curta no 37º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro”(NÓS do Morro, 2013).

Todo esse cenário corroborou para a realização de um longa metragem voltado para o circuito comercial dirigido por esses cineastas que já vinham produzindo vídeos ao longo da última década. Foi nesse contexto que o cineasta Cacá Diegues resolveu refilmar *5xfavela*, realizado originalmente em 1962 por cinco então jovens cineastas de classe média – o próprio Cacá foi um dos diretores. O filme era constituído por cinco episódios (estrutura que foi mantida na versão atual), mas passou a se chamar *5xfavela, agora por nós mesmos* (2010)<sup>1</sup>, pois, nessa atual versão, quem dirige os cinco episódios são jovens oriundos de territórios populares. Os episódios que compõem o filme são: *Fonte de renda* (de Manaíra Carneiro e Wagner Novais), *Arroz com feijão* (de Cacau Amaral e Rodrigo Felha), *Concerto*

---

<sup>1</sup> O filme se chamaria *5xfavela, agora por eles mesmos*, mas no intuito de empoderar esses jovens cineastas o nome foi modificado .

*para violino* (de Luciano Vidigal), *Deixa voar* (de Cadu Barcellos) e *Acende a Luz* (de Luciana Bezerra).

Justamente por ser um filme voltado para o circuito comercial, apresenta questões contraditórias e conflitantes. Certamente, a fim de se conseguir espaço e ressoar na mídia de massa, são necessárias algumas concessões. O processo é de negociação – e é por isso que as contradições estarão presentes –, pois ao mesmo tempo em que se reproduz discursos clichês com o objetivo de encontrar aceitação e legitimação, há a busca de reinvenção e alteração de padrões e de valores, ao tentar se deslocar do espaço discursivo reservado às minorias. O filme plasma discursos correntes, é uma espécie de veículo que engendra questões que vão além da percepção dos cineastas. Os filmes são produtos de suas épocas, indo além de si mesmos enquanto obra. Desse modo, ao se buscar o “*copyright*” – o direito autoral – sobre a miséria e os discursos sobre a exclusão social (como afirmou Ivana Bentes), o que se está fazendo de fato é individualizar algum tipo de arranjo discursivo.

Portanto, escolhemos o filme *5xfavela, agora por nós mesmos* como objeto da presente discussão sobre o imaginário acerca da exclusão por apresentar questões importantes e contraditórias. A partir da análise de cada um dos episódios que compõem o longa, nosso objetivo é desvelar os discursos sobre a exclusão e os territórios populares que permeiam a produção audiovisual contemporânea; compreendê-la e analisá-la, relacionando-a com as questões presentes no momento atual.

Para analisar e debater os discursos sobre a exclusão social e compreender as contradições e os estereótipos, utilizamos o conceito de *agenciamento coletivo de enunciação* tal como proposto pelos filósofos Deleuze e Guattari. De acordo com os autores, o conceito de agenciamento coletivo de enunciação sobrepassa a autoria, pois os discursos são constituídos por diversas vozes, que se individualizam de acordo com o momento e as circunstâncias de modo que não existiria um “discurso próprio” e nem tampouco um sujeito da enunciação.

É importante salientar que o tipo de discussão que propomos não envolve a estética cinematográfica, mas sim o cinema enquanto produção discursiva e de imaginários. O cinema narrativo se utiliza de discursos correntes e pode plasmar através de suas histórias todo um imaginário sobre a miséria e a exclusão social que sobrepassa a própria obra artística e revela ideologias correntes de seu tempo. A fim de levar a cabo esse tipo de reflexão, nos apropriamos do conceito de agenciamento

coletivo de enunciação, embora em nossas leituras tenhamos notado que ele costuma estar vinculado ao texto escrito. Os filósofos Deleuze e Guattari não veem o cinema como linguagem, contudo cometemos a ousadia de nos apropriar de um conceito dos autores para propor o debate que se segue neste trabalho.

Para iniciar a análise que pretendemos fazer sobre discursos e imaginários produzidos acerca da miséria e da exclusão social, partiremos de debates que têm sido feitos nos meios acadêmico e cultural a respeito dos discursos produzidos em relação a miséria, a exclusão e as periferias. Em seguida, discutiremos o conceito de agenciamento coletivo de enunciação e estabeleceremos uma relação desse conceito com discursos produzidos sobre os grupos minoritários. Finalmente, a partir da tradição cinematográfica brasileira, que vem reiteradamente buscando o tema da miséria e da exclusão, discutiremos o filme *5Xfavela, agora por nós mesmos*, 2010 .

## 1 DEBATES SOBRE IMAGINÁRIOS E DISCURSOS SOBRE A PERIFERIA

Neste primeiro capítulo, pretendemos apresentar algumas proposições sobre a relação entre audiovisual e periferia que foram produzidas nas décadas de 2000 e de 2010 por pessoas dos meios acadêmico e cultural. Os conceitos que discutiremos embasaram a nossa reflexão e serviram como linhas mestras para argumentação que traçamos ao longo deste trabalho.

Há uma série de trabalhos e conceitos sobre o tema da periferia e do audiovisual, mas escolhemos discorrer sobre os ensaios que envolvem especificamente a questão das produções discursivas a respeito da miséria, da exclusão social e da periferia. O primeiro ensaio que apresentaremos se chama *A peleja da invenção do imaginário*, de Marcus Vinícius Faustini (2012), em seguida virá *O “copyright” da miséria e dos discursos sobre a exclusão*, de Ivana Bentes (2004) e, finalmente, por último, *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade*, de João César de Castro Rocha (2004).

Ao final deste capítulo, apresentaremos o que chamamos de *novo pobre*, cuja proposta é ser uma categoria associada a um tipo de figura que emerge a partir dos discursos sobre a miséria e a exclusão no Brasil contemporâneo.

### 1.1. *A peleja da invenção do imaginário*, Marcus Vinícius Faustini (2012)

O debate proposto por Faustini (2012) no ensaio “A peleja da invenção do imaginário” inicia com uma discussão sobre os meios de produção. As artes da imagem sempre foram caras e inacessíveis aos mais pobres por demandarem o uso de tecnologias. Entretanto, as artes do som foram apropriadas pelo excluído justamente por serem mais acessíveis. Nas palavras do autor:

Cabe lembrar que este arranjo não é fruto de vocação genética, histórica ou cultural. O acesso restrito aos meios de expressão e seus repertórios foram caracterizando esta distinção entre linguagens e agentes. Assim, as artes da imagem foram também legitimando-se como as mais relevantes produtoras

de uma sensibilidade do conhecimento e as do som como uma sensibilidade da convivência.

Por muitas vezes, nos ambientes de discussão cultural, as artes do som, dessas camadas populares, foram classificadas de instintivas, aleatórias, apenas típicas de um ambiente ou época e nunca como capazes de organizar uma visão de mundo. Por outro lado, com as artes da imagem, as resenhas nos cadernos culturais foram sempre elogiosas, relacionando-as com a capacidade de síntese expressão dos sentidos. (FAUSTINI, 2012, p.63-4)

Faustini explicita que por haver essa diferença de uma arte ter se associado ao hegemônico e a outra ao excluído, as artes da imagem passaram a ter maior estatus, sendo vistas como sofisticadas e superiores às artes do som. A consequência disso é que, por terem acesso aos meios de produção de imagens, os “agentes das camadas médias urbanas, começaram a tratar o ambiente popular como tema e objeto” (FAUSTINI, 2012, p.64). Desse modo, as narrativas audiovisuais sobre os territórios populares criaram uma imagem bastante limitada da forma de experienciar do excluído fazendo com que fosse desprovido de subjetividade ou com que sua vida estivesse no campo do extraordinário e da falta. O trecho a seguir é bastante interessante:

Um universo, principalmente dramaturgico, foi estabelecendo-se como natural, onde o personagem de origem popular sempre era desprovido de subjetividade e carregado de mensagem moralizadora na luta pela sobrevivência. Nunca a memória foi seu campo de ação no tempo e no espaço. Ao contrário de personagens de classe média, que mergulhavam em reminiscências, ele estava apenas submetido a uma ação previsível e reta, nunca desejante de sentido, aspecto central da contribuição do cinema à idéia de indivíduo. Assim, neste teatro de personagens construído às vezes até como fetiche, o pobre foi o homem agrário, tosco, onde ele e a terra eram quase a mesma pessoa. Foi o homem puro, que se perde na cidade grande. Foi o bandido, o marginal, o roto, o esperto, etc. Por outro lado, o território popular sempre apareceu como um lugar de carência, a ser superado, ou como o espaço da pureza ingênua e por vezes exótica. As direções de arte organizavam os objetos, roupas e tudo no entorno dos olhos do espectador como reiteração de um senso comum que foi se estabelecendo sobre o cotidiano da vida no ambiente popular. (FAUSTINI, 2012, p.64)

No trecho acima, o autor discute o fato de que nas narrativas audiovisuais o excluído seria incapaz de ter memórias, fazer reminiscências, pois isso seria dado apenas aos personagens da classe média. Essa observação de Faustini revela uma lógica perversa, que é a de que o âmbito do pensamento estaria restrito às

classes sociais mais abastadas. A questão central do pobre estaria sempre na luta pela sobrevivência. Ainda de acordo com Faustini:

O melodrama serviu como ponte de estudos acadêmicos e de mercado que aproximariam esse modo de pensar os pobres brasileiros do conhecimento de outras camadas médias urbanas do mundo. Sobretudo, a idéia que perpassou essas invenções das imagens dos pobres e seus territórios, foi a do extraordinário. Tudo que vem deste campo é visto como fora de uma normalidade. Uma distinção que perdura na construção da ideia do outro pelas elites, desde a primeira visão dos índios. Este outro que não seria capaz de criar uma relação cognitiva de significação com a vida ordinária, estabelece no extraordinário sua narrativa com a vida. “É um povo que sempre canta e dança, que sempre está em festa”. Não à toa, as festas populares sempre foram objetos de análises do audiovisual brasileiro. (FAUSTINI, 2012, p.64)

Desse modo, as imagens dos pobres e das camadas populares delimitariam e restringiriam possibilidades de existir e de experienciar a vida. Faustini (2012) fala na questão do melodrama e de o excluído sempre estar no campo do extraordinário, sempre escapando da “normalidade”, correspondendo a um certo exotismo.

Outra observação importante do autor, é que as narrativas remeteriam também à alegria. Nas palavras de Faustini (2012, p.65): “É um povo que sempre canta e dança, que sempre está em festa”. Essas observações evidenciam duas hipóteses importantes do debate que propomos. A representação da exclusão oscilaria entre um polo negativo (o que Faustini chama de *melodrama*) e o polo positivo que é a representação da exclusão a partir do polo positivo (“povo que canta e dança”, “sempre está em festa”). Dessa maneira, os discursos que envolvem a exclusão oscilariam entre um polo negativo – falta, carência etc. - e um polo positivo – alegria, ingenuidade etc. -, ambos igualmente construindo e retomando estereótipos por estarem ligados a lógica da representação.

Em seguida, o autor fala que a partir da década 1990, ocorre uma “re-oxigenação da sociedade civil com o aparecimento de grupos culturais de origem popular que não queriam mais ser representados e sim, apresentados” (FAUSTINI, 2012, p.65). Ainda de acordo com Faustini, nos anos 2000, as políticas públicas de acesso a meios expressivos, propiciaram que grupos, projetos e diversos atores sociais comesçassem “a embaralhar as visões do popular” (FAUSTINI, 2012, p.65). Esses dois fatores combinados com o barateamento das tecnologias digitais trazem “um campo inédito de invenção do imaginário. É neste contexto que o filme

'5xFavela – Agora por nós mesmos' se inscreve, atravessado por diversas questões que renovam nosso modo de olhar”(Faustini, 2012, p.65). Finalmente, o autor encerra o seu ensaio apontando os caminhos futuros para a questão:

[...] o que pretendemos chamar atenção neste breve sobrevoo sobre o assunto, é que essa favela como linguagem não estará mais presente apenas em projetos como esse [5Xfavela, agora por nós mesmos]. Nas mãos dos moleques que se filmam dançando o “passinho do menor na frente da Lan House” e colocam o vídeo no *YouTube* é que está o desejante que pode aprofundar a democracia visual. Nem o cinema, nem as políticas públicas, nem os intelectuais estão preparados para esses moleques que fazem do corpo, da palavra e do território a imagem do Brasil. A peleja continua... (FAUSTINI, 2012, p.67)

Assim, Faustini termina o seu ensaio falando que os discursos sobre a periferia também são produzidos diretamente por meninos e meninas das favelas e periferias, sem passar por nenhum tipo de instituição (coletivos, Ongs, universidades etc.). São vídeos feitos com tecnologia digital e postados diretamente na internet independentemente de um mercado exibidor e alheio a instâncias legitimadoras (cinema, políticas públicas ou intelectuais), que nem estariam preparadas para esses “moleques”, de acordo com o autor. Para ilustrar esse fato, um vídeo lançado no *website YouTube* em janeiro de 2013 com o *funk* “o passinho do volante”(Ah! Leke leke) teve em uma de suas entradas no *site* cerca de 2.000.0000 visualizações, na outra entrada há cerca de 700.000 visualizações – isso até o mês de agosto de 2013, sete meses depois de seu lançamento. O vídeo foi gravado numa favela do Rio de Janeiro, com uma baixa produção, na qual rapazes cantam e dançam.

Contudo, embora esteja ocorrendo uma revolução em termos discursivos nos meios digitais (como a internet, por exemplo), não podemos negar o efeito e o impacto que a cultura de massa e os meios de comunicação tradicionais produzem. A televisão e o cinema gozam de maior estatus e legitimação social e, por isso, é bastante frequente que esses meios sejam buscados pelos novos produtores que despontam nessas mídias mais recentes. Do mesmo modo, aqueles que escrevem *blogs* e textos na *web* ainda desejam frequentemente ver a sua obra impressa na forma de livro. Portanto, não é à toa que filmes acabem despertando especial interesse tanto da parte daqueles que o produzem, quanto da crítica. Embora Faustini conclua que existam outros projetos visuais interessantes na internet, o

tema principal de seu texto ainda é um filme comercial – assim como o presente trabalho.

O filme *5xfavela, agora por nós mesmos* foi produzido com o intuito de ser veiculado no grande circuito cinematográfico e, por isso, serve para legitimar aqueles que o produzem sob a chancela de um grande cineasta, como é o caso de Cacá Diegues. Deixamos aqui apenas como provocação a seguinte questão: se sabemos que a “revolução” da mídia está na internet e nas novas tecnologias, por que ainda nos interessamos tanto pelas mídias tradicionais?

## 1.2. O “copyright” da miséria e dos discursos sobre a exclusão, Ivana Bentes (2004)

Ivana Bentes (2004) inicia o seu ensaio falando que nunca tinha havido, até aquele momento, tanta circulação de imagens da pobreza e da violência: “imagens dos excluídos, dos comportamentos ditos 'desviantes' e 'aberrantes'” (Bentes, 2004, p. 85). Mas, segundo a autora, esse não seria o maior dos problemas, mas sim o fato de serem frequentemente descontextualizadas, como se a violência fosse gerada espontaneamente, sem relação com a economia, as injustiças sociais. Sempre tratada de maneira espetacular para ser consumida com prazer. De acordo com Bentes:

Programas como Linha Direta, Cidade Alerta, Ratinho, entre outros, que trabalham com o denunciamento e a delação, sempre nos ambientes da pobreza, criam um temor e insegurança difusos que ao invés de produzir um discurso de mudança e integração, reforçam, de modo conformista, a distância social entre os grupos. A criminalização do funk no Rio de Janeiro 1, num primeiro momento, foi apenas um sintoma desse temor da ascensão social e cultural dos grupos de jovens saídos da periferia e que conquistavam o mercado. O sucesso desses movimentos, funk e hip-hop, acabavam por reforçar relação acrítica e descontextualizada veiculada incessantemente entre crime, pobreza e violência. (BENTES, 2004, p. 85)

Entretanto, a autora contrapõe essa postura à do Cinema Novo, “algo como 'não gozarás com a miséria do outro’” (BENTES, 2004, p. 86), que teria criado uma relação ética e estética com a violência pelos dramas da pobreza, sem fazer disso

mero entretenimento ou produto. É o que o cineasta Glauber Rocha, um dos integrantes do movimento Cinema Novo, chamava de *Estética da Fome*. No trecho abaixo, Bentes (2004) fala especificamente de como Glauber tinha desenvolvido uma ética e uma estética com relação ao tema das desigualdades sociais:

Glauber coloca uma questão que, ao meu ver, não foi superada ou resolvida nem pelo cinema brasileiro, nem pela televisão, nem pelo cinema internacional e que continua atual. A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente o espectador "compreender" e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? São questões complementares e Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: através de uma "Estética da Violência" que violentasse a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais. (BENTES, 2004, p. 87)

Portanto, de acordo com Bentes (2004), o que estaria em questão é que os filmes feitos no limiar da década de 1990 e nos anos 2000 glamourizam a pobreza, através de belas imagens, enquadramentos e paisagens. Nas palavras da autora:

É o que encontramos em filmes como *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, *O Cangaceiro*, de Aníbal Massaini, e mais recentemente em *Central do Brasil*, de Walter Salles ou *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. Passamos da "estética" à "cosmética" da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o "belo" e a "qualidade" da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema "internacional popular" ou "globalizado" cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética "internacional". (BENTES, 2004, p. 88)

Desse modo, para Bentes, o cinema refletiria uma certa tendência de se capitalizar com as imagens da pobreza. Por isso, a autora estende o seu debate para outros campos, revelando uma demanda pelo consumo da pobreza. No fragmento abaixo, discorre sobre como a favela em si teria se transformado num produto:

Para além do discurso midiático do medo difuso e demanda de repressão encontramos ainda outras diferentes formas de consumir a pobreza, ligadas

ao circuito do turismo e das trocas culturais. A menos perversa, e mais antiga, faz pensar na pobreza e miséria como uma espécie de "museu da humanidade", em que as favelas "tombadas" (uma tendência inclusive urbanística, com o descarte, cada vez mais claro de qualquer idéia de "remoção") são pontos turísticos com seu primitivismo-exótico, multiculturalismo e modos de vida em "extinção". A cena é comum em Copacabana. Um imenso jipe verde-oliva, apinhado de turistas vestidos como se partissem para um safári africano, cruza a Avenida Atlântica saindo do Copacabana Palace. O Jeep Tour leva gente de todas as nacionalidades para ver de "perto", ou do alto do jipe esse "habitat natural" de uma pobreza ironicamente incorporada à imagem turística e folclórica do Rio de Janeiro. (BENTES, 2004, p. 89)

Assim, a autora situa o debate sobre os discursos sobre a miséria e a exclusão social enquanto produto dentro de um cenário mais amplo, que vai além da mídia. Contudo, volta ao audiovisual e aborda especificamente o filme (de 2002) e o livro (de 1997) *Cidade de Deus* – estratégia de análise também utilizada por Castro Rocha (2004) como veremos no tópico seguinte. Bentes (2004), então, compara o livro com o filme:

Se o livro retratava, quase em forma de colagem, relatos brutais e diferenciados do surgimento e desenvolvimento do tráfico de drogas na favela carioca *Cidade de Deus*, o filme vai homogeneizar essas falas e criar uma narrativa na primeira pessoa. Conta essa história do ponto de vista de um personagem já clássico no cinema, o "sobrevivente", o garoto Buscapé, irmão de um ladrão morto e que decide ter outro destino, o que não é tão natural como suporíamos. Sua história de conquista desse lugar - o garoto quer se tornar fotógrafo - é o tênue fio condutor de uma série de outras biografias bem diferentes da sua: as histórias dos jovens traficantes Zé Pequeno, Bené, Mané Galinha e Cenoura. (BENTES, 2004, p. 92)

Para Bentes, o livro *Cidade de Deus*, ao contrário do filme teria uma forma mais interessante de abordar a temática da violência, porque é permeado pelo relato de vários personagens, que mostram o crescimento do narcotráfico na favela Cidade de Deus. Já o filme teria sido reduzido a um relato em primeira pessoa de um personagem que seria o sobrevivente de um meio cruel. Ainda sobre o filme *Cidade de Deus*:

"Uma arma na mão e uma idéia na cabeça", brinca um personagem. *Cidade de Deus* é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si. É claro que os discursos "descritivos" sobre a pobreza (no cinema, TV, vídeo) podem funcionar tanto como reforço dos estereótipos quanto como abertura para uma discussão mais ampla e complexa em que a pobreza não seja vista somente como "risco" e "ameaça" social em si. Esse talvez seja o viés

político, extra-cinematográfico que o filme pode provocar. Já a narrativa nos remete freqüentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o "turismo no inferno" em que as favelas surgem não como "museu da miséria", mas novos campos de concentração e horrores. (BENTES, 2004, p. 93)

Bentes (2004), ao final de seu ensaio, assim como Faustini (2012), aponta caminhos futuros para a questão dos discursos que emergem sobre a miséria e a exclusão. De acordo com a autora, haveria um contra-discurso sendo produzido por aqueles a que Bentes chama de “novos marginalizados”, como podemos ver abaixo:

É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamourização, performance, espetáculo, para existirem socialmente. (BENTES, 2004, p. 90)

De acordo com o trecho acima, o discurso sobre a violência estaria sendo reapropriado pelos “novos marginalizados”. A autora chama ainda a atenção para um discurso político “fora de lugar”, que coloca em cena novos mediadores culturais (“rappers, funkeiros e b-boys, mas também outros grupos e discursos marginalizados: favelados, desempregados, drogados, uma marginalidade 'difusa' que aparece na mídia de forma ambígua, mas que podem assumir esse lugar de um discurso político urgente”(BENTES, 2004, p. 95)). E Bentes (2004,95) finaliza: “Os novos marginalizados lutam para obter o 'copyright' sobre sua própria miséria e imagem, sabendo que a "mediação" e os mediadores entre essas diferentes esferas e discursos não podem ser descartados e continuaram concorrendo entre si ou se associando em parcerias produtivas” .

### **1.3. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade, Castro Rocha (2004)**

De acordo com Castro Rocha (2004), outro autor que tematizou o tema da representação, há uma guerra de relatos no Brasil contemporâneo, uma batalha simbólica que envolve a construção de imaginários e que se relaciona com duas

posturas do excluído frente à desigualdade social: conciliação ou confronto. Para fazer esse debate, o autor retomou o ensaio de Antônio Cândido (1978), no qual havia proposto a “dialética da malandragem”, e fez uma revisão do conceito sinalizando uma mudança de postura e da auto-imagem do brasileiro a partir de uma “dialética da marginalidade”. A “dialética da marginalidade” e a “dialética da malandragem” não se sobrepõem, ao contrário, se chocam e se confrontam, envolvem a produção de imaginários e uma dimensão ética do discurso sobre a exclusão social.

Segundo Antônio Cândido (1978), o excluído reagia às desigualdades sociais e à exploração de forma conciliadora e subalterna; era a isso a que o autor chamava de “dialética da malandragem”. O ensaio sobre a dialética da malandragem é construído a partir do personagem Leonardo, do livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado no final do século XIX. O malandro é uma figura recorrente que remete à imagem do excluído e pressupõe uma forma jovial e descontraída de lidar com as injustiças sociais. De modo que, em vez de buscar o confronto, o desafio ao *status quo*, o malandro tem uma postura conciliadora frente ao hegemônico, conformando-se com aquilo que está dado.

Entretanto, a partir da década de 1990, quando o excluído passa a ser também agente do discurso – e não apenas objeto do discurso –, inicia-se um questionamento das imagens sobre a exclusão. O excluído já não se conformaria com os lugares que lhe seriam previamente dados, mas buscaria a produção de uma outra imagem a partir do confronto. É nesse contexto que Castro Rocha propõe a “dialética da marginalidade”, uma espécie de revisão do conceito de “dialética da malandragem” na qual o excluído passa a contestar o *status quo*, o que implicaria uma mudança da própria imagem construída sobre a exclusão<sup>2</sup>. De acordo com o autor, a “dialética da marginalidade” pretende superar a desigualdade social através do confronto, em lugar da conciliação; expor a violência, em lugar de ocultá-la. O excluído já não se conformaria com os espaços sociais da subalternidade e da conciliação, passando a buscar o enfrentamento e, conseqüentemente, a ocupar espaços de produção e invenção discursivas.

---

<sup>2</sup> No texto de Castro Rocha, o autor fala da questão da imagem do brasileiro, da representação da sociedade brasileira e de como engendra desigualdades sociais. Notamos que o brasileiro a que o autor se refere é bastante específico. Não se trata de qualquer brasileiro, mas sim daquele que é excluído socialmente, que pertence às camadas populares.

Contudo, não se trata de um processo de “substituição” da cordialidade (“dialética da malandragem”) pelo confronto (“dialética da marginalidade”), mas de disputas entre essas duas formas de postura e de construção de imaginários. Desse modo, o autor indica que a “dialética da malandragem” vem colidindo com a “dialética da marginalidade”; trata-se, em suma, de uma batalha simbólica, ou de uma guerra de relatos – nas palavras do autor – e não da superação da dialética de malandragem pela dialética da marginalidade. Abaixo, segue trecho em que o próprio Castro Rocha (2004) discorre acerca da questão:

Reitero, então, a minha hipótese: a “dialética da malandragem” está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, diretamente desafiada pela “dialética da marginalidade”, a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação. Em outras palavras, estou interessado em identificar as representações culturais e simbólicas desse conflito; portanto, não estou inicialmente preocupado com pesquisas empíricas sobre os níveis atuais de violência e criminalidade na sociedade brasileira contemporânea, mas com a produção cultural e a reflexão proposta sobre os atuais dilemas que enfrentamos. (CASTRO ROCHA, 2004, p. 161)

Castro Rocha (2004) aponta um dado bastante relevante, que é o do confronto como forma de superação das desigualdades sociais. Esse confronto – embora se dê também nos territórios – interessa ao autor como produções discursivas no campo da cultura. Vivemos atualmente uma revolução estética em que as contestações e os espaços de luta envolvem elementos intangíveis – arte, educação, cultura etc. –, mas se refletem fortemente no combate às desigualdades sociais. Inventar-se discursivamente implica outras configurações e possibilidades de vida que podem envolver, mas vão além do acesso ao consumo estritamente.

O autor constrói o seu ensaio a partir de exemplos da cena cultural brasileira, parte de filmes e de romances. Como vimos, o termo “dialética da malandragem” foi originalmente associado ao romance *Memórias de um sargento de milícias*, mas a “dialética da marginalidade” surge a partir da necessidade de “que a caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos” (Castro Rocha, 2004, p.156). O personagem Zé Pequeno do livro *Cidade de Deus* (1997), com sua brutal violência, é o ponto de partida para a análise, que contrapõe o livro *Cidade de Deus* ao filme homônimo de 2002. Além disso, Castro Rocha analisa o personagem Zé

do Burro do filme *O pagador de promessas* (1962) como forma de se mostrar dois discursos sobre imaginários distintos separados por cerca de quarenta anos.

De acordo com Castro Rocha (2004), enquanto Zé Pequeno se torna ícone da violência urbana contemporânea, Zé do Burro representa o camponês; sua fé simples cativa o espectador. Esses dois personagens (dois “Zés”) separados pelo tempo, sinalizam duas construções de imagens díspares, mas recorrentes na cultura brasileira. Enquanto a imagem da exclusão na década de 1960 remetia ao homem do campo, inocente e vítima de uma sociedade desigual, os quarenta anos que se passaram produziram uma outra imagem da exclusão: Zé Pequeno, um narcotraficante, violento, da favela, simboliza essa tendência.

Outro aspecto importante, de acordo com o autor, é que se intensificou a partir da década de 1990 uma produção que parte de dentro das periferias, que tem questionado as imagens sobre a exclusão. De modo que o excluído passou a reivindicar a autoria dos discursos, bem como os lucros de uma produção contemporânea que capitaliza com a miséria. Castro Rocha (2004) faz considerações interessantes sobre esses eventos:

[...] uma mudança decisiva começou a se tornar visível: há um crescente sentimento de insatisfação com o fato de que os lucros derivados de suas histórias e de suas imagens somente retornem a eles, por assim dizer, em doses homeopáticas. É por isso que, neste ensaio, procuro identificar um fenômeno que tem ocorrido nos últimos anos, cujas consequências não podem ainda ser completamente avaliadas, uma vez que ainda está em pleno desenvolvimento. Esse fenômeno deve provocar uma mudança radical na imagem da cultura brasileira no exterior, como também na auto-imagem que os brasileiros mantêm. Estou me referindo à transição da “dialética da malandragem”, como Antonio Candido conceituou a estratégia social do malandro, para a “dialética da marginalidade”, como proponho batizar o fenômeno<sup>19</sup>. Para ser mais preciso, estou lidando com a colisão entre esses dois modos de compreender o país, uma vez que não se trata da substituição mecânica de um por outro, mas, ao contrário, estamos vivendo uma “guerra de relatos”, para empregar a expressão de Nestor García Canclini. (CASTRO ROCHA, 2004, p.158)

O trecho acima aponta questões importantes e sintetiza bem o debate proposto por Castro Rocha sobre a produção de uma nova imagem da cultura brasileira, de modo que a própria cultura teria se tornado um campo de uma batalha simbólica. Se por um lado, existe uma crítica a uma sociedade desigual sendo desenvolvida (o autor aponta como exemplos o livro *Cidade de Deus* e os *rappers*); por outro, uma crença na velha ordem conciliadora estaria sendo mantida (o autor

dá como exemplo o filme *Cidade de Deus*). Sobre o livro *Cidade de Deus* (1997), Castro Rocha afirma:

[...] um ponto importante a ser lembrado no tocante ao romance *Cidade de Deus* é a complexidade e ambigüidade do narrador, que não transmite um foco particular, mas antes tenta incorporar as muitas camadas que comportam o tecido social da própria favela. O texto de Lins não é a expressão de sua voz particular, mas antes a articulação de um estrato social que implica a sociedade brasileira como um todo (CASTRO ROCHA, 2004, p.164)

Castro Rocha (2004), salienta que não há uma perspectiva clara de superação da desigualdade social, mas sim um discurso ambíguo que enriqueceria o livro. No entanto, em relação ao filme *Cidade de Deus* (2002), o autor afirma que haveria um processo de infantilização dos temas da violência e da exclusão, como podemos ver abaixo:

Ora, qual o ponto de vista narrativo do filme *Cidade de Deus*? Em lugar de um narrador difuso e deliberadamente ambíguo, optou-se pela determinação do foco narrativo em primeira pessoa, atribuído ao adolescente Buscapé. No filme, ele parece ter dois problemas principais: perder a virgindade e deixar a favela graças a um possível emprego como fotógrafo. Essa extraordinária simplificação da personagem corresponde a um propósito duplo: tanto torna o horror da história mais palatável, por acrescentar uma dose de comédia, quanto associa o desejo do espectador de distanciar-se da realidade ao objetivo do rapaz de abandonar a Cidade de Deus. Ao mesmo tempo, no tocante à audiência internacional, a história da “primeira noite de um homem”, no caso, o favelado Buscapé, permite uma rápida associação com um clichê narrativo explorado à exaustão pelo cinema holywoodiano. (CASTRO ROCHA, 2004, 166-7)

Desse modo, o autor aponta, através do filme *Cidade de Deus* (2002), para um possível retorno da dialética da malandragem, na qual haveria a “aposta em algum modo de cooptação, em vez de ruptura social” (CASTRO ROCHA, 2004, p. 170). O autor aponta, ainda, para a ambigüidade que vê no termo marginal, pois o marginal contemporâneo não seria aquele da década de 1970 marcado pela célebre frase de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói”, ou o movimento dos poetas marginais da década de 1970, como podemos comprovar no trecho abaixo:

Durante os anos de repressão da ditadura militar, a celebração do marginal poderia representar uma forma de oposição. Ao contrário, recentemente, com o aumento da violência imposto pela cruel lógica dos traficantes, deve-

se ressaltar a ambigüidade do termo: o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente. Ferréz é o autor que mais tem desenvolvido as conseqüências dessa ambigüidade, e em seu último romance, *Manual prático do ódio*, a “dialética da marginalidade” deu um salto qualitativo. (CASTRO ROCHA, 2004, 174-5)

Como podemos perceber acima, o tipo de discurso do escritor Ferréz sinaliza bem essa tendência a que Castro Rocha chama a atenção (“dialética da marginalidade”). O escritor Ferréz é oriundo do Capão Redondo, um dos lugares mais violentos de São Paulo, e é, além de artista, um ativista. Seus discursos costumam ser bastante questionadores. Em manifesto intitulado Terrorismo Literário, parte do livro *Literatura Marginal* (2005), questiona o fato de o discurso do excluído ter de ser aceito pelo hegemônico, fala a respeito da produção de um contra-discurso, numa postura mais combativa e contestadora de desigualdades. Como podemos ver abaixo:

O sonho não é seguir o padrão, Não é ser o empregado que virou o patrão, não isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebe-las.

Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não.

Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais”, da farsa dos “todos são livres” agente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C,D,E. [...] O jogo é objetivo, compre, ostente, e tenha minutos de felicidade, seja igual ao melhor, use o que ele usa.

Mas nós não precisamos disso, isso traz morte, dor, cadeia, mães sem filhos, lágrimas demais no rio de sangue da periferia. (FERRÉZ, 2005, p.9)

Desse modo, o *rapper* e escritor Ferréz apresenta um discurso no qual critica o sistema e aponta maneiras alternativas ao modelo hegemônico de se existir, diz que a lógica do capital criou assimetrias e que existe um “jogo” por detrás dessas ideologias - “compre, ostente, e tenha minutos de felicidade, seja igual ao melhor, use o que ele usa” - e que esse tipo de discurso produziu muita dor. Ao menos de acordo com seu discurso, o desejo não é o de inclusão ou de negociação. Não estamos discutindo se na prática esse artista deseje a inclusão ou não, ressaltamos que estamos apontando para a sua produção discursiva, que é aquilo que de fato nos interessa dada a natureza do trabalho que estamos produzindo. O discurso

contestador de Ferréz é um exemplo do que Castro Rocha chama de “dialética da marginalidade”.

Outro ponto relevante da crítica de Castro Rocha (2004), está numa apropriação e numa mercantilização dos discursos sobre a miséria e a exclusão. O autor chega a problematizar, inclusive, os próprios estudos do tema na universidade, meio do qual ele mesmo participa, já que é professor universitário. Podemos comprovar isso no trecho abaixo:

E, enfim, coloco-me mais uma vez como parte do problema (e espero que o leitor também o faça): por que é que eu posso fazer do filme e do tema da “dialética da marginalidade” um objeto de pesquisa, obtendo importantes bolsas em centros renomados de pesquisa? Podemos ver nessa série de apropriações uma inquietante metáfora da desigualdade social, agora transferida para o nível de produção tanto de imagens simbólicas como de conhecimento acadêmico? (CASTRO ROCHA, 2004, p. 171-2)

Assim, Castro Rocha expõe questões importantes para a nossa reflexão, questionando a própria apropriação dos discursos sobre a miséria, a exclusão, as periferias e os marginalizados, mas sem necessariamente reverter os bônus para os que vivem essa realidade. Para o autor, isso colocaria em jogo a legitimidade e a ética no que concerne a produção desses discursos.

#### 1.4. **O novo pobre**

A partir das leituras que fizemos e de nossas reflexões, percebemos que para fazer a análise do filme *5Xfavela, agora por nós mesmos* (2010) deveríamos propor uma outra categoria de análise. Nos tópicos anteriores, vimos que há um extenso debate sobre a questão dos discursos sobre a miséria, a exclusão e as periferias e a questão da produção cultural. Contudo, por ser o primeiro filme voltado para o circuito comercial feito pelos “novos marginalizados” (Bentes, 2004), com a reivindicação de um discurso próprio – o que já se evidencia no subtítulo “agora por nós mesmos” -, notamos que as análises anteriores não davam conta inteiramente de questões que apontamos neste trabalho.

O primeiro ponto está na ideia de autoria<sup>3</sup>, de se possuir uma voz própria.

<sup>3</sup> O tema da autoria é bastante complexo. Neste debate optamos por falar de uma autoria coletiva, permeada por diversos discursos. Contudo, reconhecemos que a escolha ou a emergência de um

Propomos aqui um “*copyleft*” de discursos, ou seja, um emaranhado de vozes que produzem uma série de arranjos discursivos, os quais envolvem a cultura, o momento histórico, as percepções pessoais etc.. Para tanto, partimos do conceito de agenciamento coletivo de enunciação, tal como proposto pelos filósofos Deleuze e Guattari (1995), e fizemos uma análise do filme enquanto um emaranhado de discursos (agenciamento coletivo de enunciação).

O segundo ponto está nas contradições que esses discursos sobre a exclusão e a miséria apresentam – a nosso ver justamente porque são agenciamentos coletivos de enunciação e também por estarem voltados para o circuito comercial – muitas vezes são retomados discursos correntes sobre a exclusão a fim de corresponder a um certo “ideal de miséria” e ressoar na sociedade, que reconhece o discurso e o valida. Esses discursos totalizantes reproduzem estereótipos e, no caso dos discursos sobre a exclusão, identidades que podem oscilar de um polo negativo (“pobre bandido”) a um polo positivo (“pobre bonzinho”). Contudo, percebemos que no filme também são apresentados muitas vezes enfoques diferentes sobre o tema da exclusão e da miséria, o que veremos mais detidamente no Capítulo III.

Desse modo, o processo envolve uma série de negociações, uma disputa pela produção de discursos e pela construção de imaginários. Entretanto, não consideramos que por haver essas negociações e concessões ocorra um retorno da “dialética da malandragem” (CASTRO ROCHA, 2004), mas sim o surgimento daquilo que chamamos de um *novo pobre*. Tampouco nos parece que sejam “novos marginalizados”, como propõe Ivana Bentes, já que essas pessoas estão justamente se “desmarginalizando” - como veremos no Capítulo II numa entrevista do *rapper* MV Bill.

De acordo com nossa hipótese, o *novo pobre* é reflexo de um momento do Brasil e do Rio de Janeiro, que tem como ponto de inflexão a segunda metade da década de 2010. Esse momento é marcado pelo aumento do consumo da classe C, pelo crescimento da economia do país com redução de desemprego, pelo processo de pacificação das favelas cariocas e pelos grandes eventos que o país sediará (Copa do Mundo, Olimpíadas). Desse modo, o pobre, em vez de ser uma espécie de

---

determinado discurso possui uma certa discricionariedade. O que estamos chamando atenção aqui é de que não haveria um discurso “original” ou uma criação própria, nem tampouco uma voz própria.

chaga social associada ao aumento da violência e ao banditismo, passa a ser visto como consumidor. É uma inclusão que está em processo e, por isso, falaremos ao longo de todo o trabalho de exclusão e de excluídos.

O *novo pobre* faz intercâmbios e trocas culturais, busca trânsito livre nos territórios e faz negociações e concessões, não por subserviência, mas para disputar espaços de poder (na mídia, na universidade etc.). Esse é um tipo de estratégia para redução de desigualdades sociais. No caso da “dialética da marginalidade” (Castro Rocha, 2004) parece haver certa conformidade, uma espécie de pacto social, que mantém o *status quo*, no qual o máximo que o excluído conseguiria seriam algumas benesses do hegemônico. Já na “dialética da marginalidade” busca-se o confronto aberto. Reiteramos que estamos falando de discursos que são assumidos, ou seja, há discursos mais confrontativos, mas há também discursos que visam a negociações e parecerias – são duas estratégias diferentes.

Enquanto fazíamos esta pesquisa, foi lançado o livro *O novo carioca* (2012), percebemos que o conceito de “novo carioca” se aproxima bastante daquilo que chamamos de “novo pobre”. Contudo, enquanto o “novo carioca” se relaciona a questões territoriais, o “novo pobre” se vincula a questões sociais, trânsitos de classe mais do que de território, embora isso esteja de algum modo implícito no conceito, pois classe social e território se vinculam intimamente. De qualquer maneira, tanto o “novo carioca” quanto o “novo pobre” possuem em comum a capacidade de trânsito entre os “diferentes”, a negociação e uma certa “polivalência”, na medida em que nenhum dos dois se atém aos seus grupos de origem ou de território. Essas categorias rompem com a dicotomização de território e de classes sociais como vinculadas estritamente a um determinado grupo. Tanto o “novo carioca”, quanto o “novo pobre” teriam a possibilidades de trânsitos e reinvenção de modos de vida.

No capítulo seguinte, discutiremos mais detidamente a questão dos agenciamentos coletivos de enunciação, dos discursos associados às minorias, e, conseqüentemente, sobre o *novo pobre*.

## 2. AGENCIAMENTOS COLETIVOS DE ENUNCIÇÃO: OS DISCURSOS SOBRE A MISÉRIA E A EXCLUSÃO SOCIAL

De acordo com Deleuze e Guattari (1995), as produções discursivas são permeadas por agenciamentos coletivos de enunciação, ou seja, por discursos constituídos por múltiplas vozes impessoais. De modo que não existiria um sujeito da enunciação, mas sim a individuação do enunciado, quando o agenciamento coletivo impessoal o exige e o determina. Os agenciamentos coletivos de enunciação irão determinar os processos relativos de subjetivação, inclusive as atribuições de individualidade; portanto, não existiria uma “voz própria”. Sobre os agenciamentos coletivos de enunciação, os filósofos Deleuze e Guattari (1995) afirmam:

Não existe enunciação individual nem mesmo sujeito da enunciação. Entretanto, existem relativamente poucos linguístas que tenham analisado o caráter necessariamente social da enunciação. É porque esse caráter não é suficiente por ele mesmo, e pode, ainda, ser extrínseco: assim ou se fala demais ou muito pouco sobre ele. O caráter social da enunciação só é intrinsecamente fundado se chegarmos a mostrar como a enunciação remete, por si mesma, aos *agenciamentos coletivos*. Assim, compreende-se que só há individuação do enunciado, e da subjetivação da enunciação, quando o agenciamento coletivo impessoal o exige e o determina. Esse é precisamente o valor exemplar do discurso indireto, e *sobretudo do discurso indireto livre*: não há contornos distintivos nítidos, não há, antes de tudo, inserção de enunciados diferente individuados, nem encaixe de sujeitos de enunciação diversos, mas um agenciamento coletivo que irá determinar como sua consequência os processos relativos de subjetivação, as atribuições de individualidade e suas atribuições moventes no discurso. Não é a distinção dos sujeitos que explica o discurso indireto; é o agenciamento, tal como surge livremente nesses discursos, que explica todas as vozes presentes em uma voz [...] (DELEUZE;GUATTARI, 1995, p. 18-9)

Desse modo, não haveria um discurso próprio – ou “*copyright*” – mas sim uma construção coletiva mais próxima do discurso indireto livre. Os agenciamentos coletivos de enunciação vão além das vozes individuais e sociais, são uma mistura de diversas vozes. É, por essa, razão que os filósofos Deleuze e Guattari (1995) comparam os agenciamentos coletivos de enunciação ao discurso indireto livre, pois esse tipo de construção discursiva envolve um recontar de outras falas, mas sem o rigor de segui-las estritamente. Assim, os agenciamentos coletivos de enunciação

iriam sendo tecidos de maneira intermitente: apropriados, em seguida, reapropriados – o que se assemelha mais a ideia de um “*copyleft*” de discursos.

O próprio sujeito é uma invenção discursiva não dispondo de uma essência capaz de orientá-lo. Existimos e produzimos subjetividades em meio a uma luta e qualquer mudança social passa necessariamente por essa produção viva e mutante de subjetividades e de outros agenciamentos coletivos de enunciação. O processo de subjetivação se dá na relação homem-mundo, homem-natureza; é o agenciamento coletivo de enunciação que se individua que irá posicioná-lo num momento (não de maneira definitiva) e que determinará sua identidade e seu *locus* sócio-discursivo. Há certos momentos em que ocorre a individuação do enunciado, quando o agenciamento coletivo e impessoal exige, mas a polifonia do discurso sempre está presente e é por isso que a subjetividade é também uma invenção discursiva permeada por diversas vozes. De maneira que o próprio conceito de subjetividade precisa ser redimensionado. Sobre a produção da subjetividade e dos agenciamentos coletivos de enunciação, Guattari e Rolnik (1993) afirmam:

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica – não são centrados em agentes individuais..., nem em agentes grupais. Estes processos são duplamente descentrados. (ROLNIK; GUATTARI, 1993, p. 31)

De acordo com Guattari e Rolnik (1993), portanto, os processos de subjetivação são descentrados do sujeito, se dão nas relações através de discursos permeados por diversas vozes (agenciamentos coletivos de enunciação). A subjetividade seria plural, polifônica e não se orientaria segundo uma instância dominante de determinação que guiasse as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca. Assim, a causalidade e a lógica não fariam parte do processo de subjetivação. Essa percepção ultrapassaria a oposição de sujeito individual e de sociedade.

Atualmente, uma das principais narrativas orientadoras da produção de subjetividade é o consumo. O consumo e a cultura de massa, na contemporaneidade, constituem uma das principais “tecnologias do eu” - entendida como formas de construção de subjetividades. A sociedade de consumo é absolutamente inclusiva, de forma que toda cartografia, ou seja, todo modo de vida, é rapidamente assimilado e transformado em uma subjetividade codificada, que

corresponderia a modelos *standard* de vida e, conseqüentemente a nichos de consumo. Portanto, a possibilidade de inventar-se, de produzir imaginários e discursos se vê limitada e direcionada por narrativas “pré-fabricadas”.

Interessa-nos discutir e analisar os discursos e imaginários que rondam a exclusão social, tanto aqueles que emergem na cultura de massa – uma das expressões da sociedade de consumo – e que produzem uma espécie de matriz identitária para o excluído, quanto os contra-discursos que envolvem disputas, confrontos e negociações. Disputar a produção de discursos e de imaginários envolve o deslocamento do sujeito do polo da subalternidade e o coloca em condições de disputar espaços políticos e de poder, o que pode contribuir para a diminuição da desigualdade social.

A seguir, discutiremos mais detidamente sobre: a produção de discursos e imaginários sobre a exclusão e a questão de como as narrativas sobre o consumo podem produzir estereótipos a seu respeito.

## **2.1. Agenciamentos coletivos de enunciação e grupos minoritários: a produção de um imaginário**

A produção de subjetividade é atravessada por agenciamentos coletivos de enunciação, os quais permeiam a sociedade em que se vive, de modo que somos todos “empurrados” para lugares discursivos. Contudo, certos agenciamentos coletivos de enunciação vêm limitando grupos minoritários, empurrando-os para um lugar do discurso, para um *locus* discursivo-social, que pode vir a se tornar uma identidade – uma matriz de identificação por que passariam todos os que tiveram uma determinada vivência. Dificilmente alguém terá sido pobre sem vivenciar o discurso da subalternidade e da falta, não por fraqueza, mas por haver forças maiores do que as suas próprias que o empurram para um determinando espaço, um território existencial que se confunde com o território físico e que determinará de onde parte a sua fala.

Assim, se um sujeito nasce e vive em uma favela do Rio de Janeiro certamente sofrerá inúmeras restrições e preconceitos, mas assumir a “identidade do excluído”, como forma dada, poderá limitá-lo ao longo de toda a sua existência esperando que assuma uma posição subalterna na sociedade e que

discursivamente se limite ao polo negativo. Ao criar uma relação dicotômica com as classes sociais dominantes, o excluído, como categoria de subjetividade, passa a uma identidade negativa, uma espécie de “antônimo” de subjetividade frente ao “incluído”. De maneira que se as classes dominantes são as que possuem boa educação, o excluído é aquele que não possui; se as classes sociais dominantes têm acesso a saneamento básico, o excluído é aquele que não tem etc.. Podemos imaginar uma série de outros aspectos dicotômicos entre os discursos sobre a inclusão e a exclusão social. Mas aonde levaria esse discurso? A um território existencial tremendamente limitado. Esse tipo de identidade negativa, calcada na falta e na carência, cria um território existencial perigoso delimitado por tudo aquilo que não se tem e de onde se torna difícil escapar. Por essa razão, é importante ampliar o repertório discursivo e existencial a fim de emergir outros agenciamentos coletivos de enunciação mais potentes e construtivos.

## **2.2. Agenciamentos coletivos de enunciação e o consumo: construção e reprodução de estereótipos sobre a exclusão**

Embora existam mais trânsitos, trocas e possibilidades de intercâmbios culturais e simbólicos, há também macro narrativas orientadoras da produção de subjetividades. Essas narrativas totalizantes, através de grandes veículos de comunicação de massa (televisão, jornais, cinema etc.), se propagam e criam verdadeiras referências identitárias. O sujeito é uma construção social, não dispendo de essência capaz de fundamentar suas ações e de determinar suas escolhas: é o resultado de uma construção discursiva. Atualmente, é o consumo – através da cultura de massa – a principal macro narrativa orientadora de subjetividades. Como bem observa ROCHA (2004):

A sociedade de consumo se caracteriza por ser absolutamente inclusiva. Não há minoria ou movimento que escape à sua lógica: gays, mães solteiras, negros, crianças. Todos encontram aí seu lugar, desde que possam consumir. E a indústria vem descobrindo sucessivamente novos nichos. Os adolescentes nos anos 1950-1960, as crianças a partir dos anos 1970, e mais recentemente os homossexuais, os negros etc. Toda diferença surge como uma demanda virtual por novos produtos, toda atitude ou comportamento configura um nicho de mercado, toda minoria é um público-alvo potencial. (ROCHA, 2004, p.6)

Podemos observar, portanto, que todo comportamento, atitude ou cultura é rapidamente assimilada pela cultura de massa, como afirma ROCHA (2004). Embora as culturas sejam produzidas de forma inconsciente – nos referimos aqui à cultura dos grupos humanos de uma forma geral, que surgem de forma espontânea a partir de suas práticas e costumes –, seus símbolos são estruturados de forma consciente e apropriados pela sociedade de consumo. De modo que as identidades estruturadas e agrupadas formarão verdadeiros nichos de subjetividade que se expressarão na forma de consumidores.

A partir da segunda metade da década de 2000, o excluído emerge no Brasil como grande alvo do consumo. A emergência da chamada nova "classe C" envolve a entrada no mercado consumidor de uma população que outrora estava excluída. Não estamos negando a importância do acesso ao consumo àqueles que estavam excluídos, mas sim sinalizando a produção discursiva acerca da pobreza e dos territórios que aloca esse grupo em um determinado nicho de subjetividade.

É importante observar que o termo *classe C* é vinculado frequentemente na mídia à condição de uma nova classe média (o que discursivamente produz outro lugar). Assim, esses indivíduos deixam de ser o "pobre", o "favelado" ou o "suburbano" e passam a ser *classe C*, "nova classe média"<sup>4</sup>. Adquirir *status* de "nova classe média" pode ser algo positivo na medida em que o excluído se reposiciona discursivamente e passa a disputar os lugares de fala na sociedade (o meio acadêmico, a política, as mídias etc.). Entretanto, ao vincular aqueles que estavam excluídos à classe média corre-se o risco de "sanear" a pobreza – e, conseqüentemente, os territórios populares (favelas, subúrbios etc.) – o que pode levar à perda de vínculo com suas memórias e origem, assumindo para si o discurso da superação da condição da pobreza. Outra questão importante é que a suposta condição de classe média não pode se dar somente pela via do consumo de bens materiais sem mudança ou melhoria das condições de vida – saneamento básico, acesso à educação e à saúde de qualidade etc.

Entretanto, apesar dessas questões complexas apontadas acima, o fato é que houve na última década (2000) o aumento da renda com a conseqüente entrada no mercado consumidor de uma faixa extensa da população que estava excluída. Isso provocou na mídia de massa uma alteração de linguagem e de formas de se

---

<sup>4</sup> O debate sobre a existência ou não de uma nova classe média é bastante controverso, muitos preferem chamar de uma nova classe trabalhadora. Para mais informações ler PORTO, 2013.

representar a exclusão, surge, assim, o que chamamos de *novo pobre*. Um dado que expressa essa tendência é que algumas telenovelas recentes, principal produto da Rede Globo, foram majoritariamente ambientadas em territórios populares, como favelas (*Salve Jorge* (2013), no Complexo do Alemão) e subúrbios (*Avenida Brasil* (2012), num bairro fictício chamado Divino, uma mistura de Madureira com Méier – ambos bairros da zona norte carioca). As protagonistas são empregadas domésticas (*Avenida Brasil* (2012), *Salve Jorge* (2013) e *Cheias de Charme* (2012)) e os protagonistas servidores públicos e militares (caso de *Salve Jorge* (2013)) – o serviço público é uma das principais maneiras de ascensão social – ou jogadores de futebol (*Avenida Brasil* (2012)) – sonho de muitos jovens pobres.

Antigamente, já havia os núcleos populares que se opunham ao núcleo dos ricos. Contudo, os territórios populares ganham cada vez mais destaque e protagonismo nas tramas – se vê menos a zona sul do Rio de Janeiro – e os núcleos de ricos, empresários, “dondocas” e classe média alta têm menos destaque nas tramas. Isso sem contar os inúmeros programas de televisão que descobriram na nova classe C um grande “filão” – como *Caldeirão do Huck* e *Esquenta*. Sempre houve os ditos “programas populares”, mas eram considerados “bregas”, apelativos e uma espécie de “gênero menor”. Contudo, a maioria dos programas da televisão aberta se volta para os mais pobres e os produtos televisivos voltados para a classe média tradicional se concentram na televisão por assinatura.

Todo esse contexto corrobora uma das principais hipóteses com que trabalhamos nesta pesquisa, que seria a do deslocamento do polo negativo para o polo positivo no que concerne aos discursos produzidos sobre a exclusão na mídia de massa (o que abrange o cinema contemporâneo). Do início da década de 1990 até a metade de 2000, o excluído tornou-se um grande problema, pois, nesse momento, era frequentemente vinculado à violência promovida pelo narcotráfico nas favelas do Rio de Janeiro. A década de 1990 foi particularmente tensa em relação à violência, pois embora as favelas existam desde o início do século XX e o narcotráfico de maneira mais ostensiva desde as décadas de 1970/1980, naquela década, o narcotráfico adquiriu um intenso poder bélico, o que fez com que a desigualdade social se tornasse mais explícita e incômoda. Infelizmente, foi a violência que fez com que os olhares se voltassem para a exclusão e a desigualdade social. Não por acaso, os anos 1990 são marcados pelo surgimento de inúmeros coletivos e Ongs – *AfroReggae*, Ceasm (Centro de Estudos e Ações Solidárias da

Maré) etc. – que visam a ocupar lugares abandonados pelo poder público e dominados pelo narcotráfico.

Um filme bastante emblemático desse momento é *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, que, não por acaso, mostra a ascensão do narcotráfico na favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Contudo, a partir da segunda metade da década de 2000, da figura do bandido, o pobre passa à figura do consumidor, do trabalhador etc., o que chamamos de *novo pobre*. O problema é que ainda parece haver discursivamente um vínculo entre exclusão e criminalidade. De modo que é necessário que seja dada ao excluído uma “oportunidade” a fim de que escape do seu suposto destino inevitável: o crime. A tríade arte, educação e esporte seria a única forma de salvar o excluído do banditismo. Para ter acesso a bens de consumo (o que produziria reconhecimento e aceitação) a arte, a educação, o esporte ou o crime seriam os meios.

Esse tipo de arranjo discursivo fica evidente em uma propaganda da Nextel, de 2010, em que o *rapper* MV Bill, um dos fundadores da CUFA (Central Única de Favelas), percorre as ruas da Cidade de Deus, dizendo entre outras coisas “que quase acreditou que para se dar bem na favela, tinha que virar bandido”. Ele fala dos seus projetos, de suas conquistas e completa dizendo que muitas histórias não caberiam em apenas 30 segundos. Em seguida, convida o telespectador a acessar o endereço [www.naofoi paraoar.com.br](http://www.naofoi paraoar.com.br), apresentando outros vídeos em que conta histórias sobre os limites que teve de superar em sua vida na favela. Termina sua fala com o *slogan* da campanha da Nextel (2010): “Esta é a minha vida. Este é o meu clube.” Todos os personagens que apareceram na campanha da Nextel repetiam essa frase ao final, o que demonstrava claramente que a propaganda queria abranger diversos nichos de subjetividade – artistas, empresários etc.. O *rapper* MV Bill representava a figura do pobre oriundo da favela.

Em entrevista concedida, em 09/01/2013, no programa *2 Chopes com MV Bill*, ao repórter Michel Blanco, MV Bill é questionado sobre essa propaganda que fez para a Nextel em 2010. Abaixo, segue a transcrição de um trecho da entrevista:

Michel Blanco: “Bill, fazer um comercial da Nextel, em algum momento da sua vida, você achou que isso era ser vendido? Que o cara que estava fazendo comercial estava se vendendo?”

MV Bill: “Não cara, muito pelo contrário. Eu acho que quando você vira um produto vendável, é sinal de que você saiu da marginalidade. Eu nunca me imaginei sendo vendável para alguma coisa, que eu era muito carrancudo,

era um cara muito sério. Sempre quando aparecia na televisão, era para falar de alguma tragédia (...). Quando a Nextel me procurou e disse que precisava falar com uma determinada classe social, que eu poderia ser o porta-voz disso, pensei: Caraca! Mané. Eu saí da condição de não vendável e passei a ser vendável também. Então, eu tinha a chance ali de desmarginalizar a Cidade de Deus, que vinha passando por esse processo de pacificação, desmitificar a favela como lugar ruim, mostrar que lá a população é composta por uma maioria de pessoas de bem, e, ainda por cima, aparecer de forma positiva num comercial de uma marca que eu uso de verdade.” (2 *CHOPES com MV Bill*, 2013)

Portanto, o *rapper* na propaganda individualiza o discurso corrente sobre território e classe social a fim de que o consumidor reconheça esse discurso e compre o produto. O discurso clichê *pobre vira bandido se não for “salvo” pela arte, pelo esporte ou pela educação* é usado nessa propaganda da Nextel. Poderia se alegar que o discurso do *rapper* na propaganda correspondesse às suas vivências, entretanto, em entrevista ao canal Multishow no programa *Por trás da fama*, concedida ao apresentador Alex Lerner, em 2009, em nenhum momento Bill menciona um possível desejo de tornar-se bandido. Nessa entrevista, diz que o fato de não ter sido pai na adolescência lhe possibilitou suas conquistas, informação que ele repete em matéria intitulada O melhor conselho que recebi publicada na revista *Época*, 2010:

Eu tinha 16 anos e meus pais tinham se separado. Minha mãe assumiu praticamente sozinha minha criação e a de minhas irmãs. Como qualquer garoto da minha idade, comecei a namorar muito. Ela via aquilo e temia que eu engravidasse alguma das moças. Na minha família e na minha comunidade, era muito comum os jovens terem filhos cedo, perdendo muitas oportunidades na vida. Meu pai parecia não ligar para isso. Ele teve, ao todo, 12 filhos com mulheres diferentes. E sempre repetia que queria que eu desse muitos netos a ele. Minha mãe pensava diferente: ela queria que eu fosse além. Um dia cheguei tarde em casa e ela foi enfática. Me disse: previna-se sempre, planeje sua vida. E comentou sobre todos os nossos conhecidos que haviam estragado o futuro por causa de uma gravidez indesejada. Senti que a coisa era séria e percebi tudo o que ela havia superado para falar daquele assunto comigo, já que sexo e drogas eram tabus na minha casa. Por isso, sempre pensei nela e me cuidei. Pude seguir meu caminho sem barreiras. Tive liberdade para investir na minha carreira, arriscar, sem a preocupação de ter de sustentar uma criança, que é algo de uma enorme responsabilidade. Na hora certa, vou planejar ter um filho. Tenho três sobrinhos e adoro crianças. E vou ser o maior pai babão, com toda a tranquilidade.

O interessante é que o discurso de não ter filhos na adolescência não é utilizado na propaganda porque não codifica nenhuma subjetividade. O fato de se ter filhos na adolescência é visto tão somente como uma experiência pessoal. Embora

a gravidez na adolescência seja vinculada com mais frequência aos excluídos, a narrativa sobre a gravidez não emerge como um discurso codificador. O arranjo discursivo “pobre vira bandido se não for salvo pela educação, cultura ou arte” é mais difundido e naturalizado do que “pobre fica grávida”. Embora seja um fenômeno mais ligado à exclusão social, a experiência da gravidez não é uma matriz identitária como o banditismo ligado à miséria. Não é um tipo de lógica inexorável e totalizante como o vínculo entre miséria e criminalidade, que cria uma associação instantânea. Portanto, ao acionar todo o universo simbólico da violência e do banditismo, provoca-se uma identificação com o público, que pode tanto ser os moradores dos territórios populares, quanto os indivíduos das classes sociais mais abastadas. Essa propaganda provoca um certo tipo de identificação com a mensagem, de reconhecimento do discurso.

Nessa entrevista, é interessante perceber em sua fala que o fato de que o próprio *rapper* tenha se tornado “vendável” significa estar incluído, deixando de estar à margem. O capital passa a ter interesse nele porque sua imagem está associada ao seu território de origem (Cidade de Deus, favela do Rio de Janeiro), que vem sendo “desmarginalizado” pelo processo de pacificação. Bill diz que não imaginava que um dia faria propagandas, já que sempre aparecia na televisão para falar de tragédias. Mas, na propaganda, pôde “levar uma mensagem positiva” sobre sua classe social e seu território.

O *rapper* Mv Bill é um líder importante e criou como artista e empreendedor social formas de combate de redução da desigualdade social. De modo que sua capacidade de transitar em diversos meios, de buscar espaços, de fazer negociações e seu discurso sinalizam bem aquilo que chamamos de um *novo pobre*.

### 3 ANÁLISE DO FILME 5XFAVELA, AGORA POR NÓS MESMOS

O tema da miséria e da exclusão é recorrente no cinema brasileiro. Antes do golpe militar em 1964, a favela e a periferia eram retratadas de maneira a se mostrar a opressão dos pobres, que, por estarem excluídos do sistema, tinham que roubar para sobreviver. De modo que o crime terminava justificando uma falha do capitalismo, que, ao forjar diferenças sociais, fazia com que nem todos possuíssem as mesmas condições de subsistência – o que pode ser observado nos filmes *Cinco Vezes Favela* (1962), *Rio, Zona Norte* (1957) e *Rio, 40 graus* (1955). Nesse momento, o excluído era visto como uma vítima do sistema econômico e havia um certo olhar romântico sobre os pobres. É preciso lembrar que naquele momento o comunismo se apresentava como uma alternativa ao capitalismo e que, por isso, a crítica ao sistema vigente era mais forte. O cinema pós-64, após o golpe militar, ainda tratava da exclusão, mas voltou-se mais para o nordeste, passou a se falar do homem do campo e da seca.

As favela e as periferias ressurgem como um tema central a partir do final da década de 1990, quando a violência e o narcotráfico armado aumentam de maneira significativa no Rio de Janeiro e em São Paulo. É nesse momento que surgem a maioria dos coletivos e das ONGs com caráter técnico-educacional como uma espécie de resposta ao problema da desigualdade e da violência. A partir de então surge no cinema brasileiro o “pobre bandido”, envolvido, sobretudo, com o narcotráfico. O tema da violência é rapidamente assimilado e associado à estética dos filmes estadunidenses – é o que Bentes (2004) chama de cosmética da fome.

No início da década de 2000, pelo barateamento das tecnologias digitais, se tornou mais acessível produzir filmes e vídeos, o que possibilitou que quem antes era objeto do discurso audiovisual, pudesse passar ao outro lado. Daí surgiu a questão de se produzir um “discurso próprio” que viesse de dentro das periferias e favelas. O filme *5xfavela, agora por nós mesmos* surge nesse contexto, sendo o primeiro filme voltado para o circuito comercial realizado por jovens oriundos de periferias e favelas, que integram os coletivos e ONGs, que surgiram majoritariamente no contexto da década de 1990.

Pretendemos neste capítulo final analisar o filme *5xfavela, agora por nós mesmos* a fim de discutir os tipos de discursos sobre a miséria e a exclusão que

emergem a partir desse filme. De acordo com a nossa hipótese de trabalho, o filme, como agenciamento coletivo de enunciação, emerge de discursos correntes, além de questões que permeiam o nosso tempo. Para fazer a nossa análise, estabelecemos diálogo com a pesquisa de SILVA (2011) sobre o filme *5xfavela*, agora por nós mesmos. Embora tenhamos o mesmo objeto de estudo, nossas pesquisas possuem pontos distintos de foco e, por isso, em alguns aspectos, iremos discordar. A pesquisa de SILVA (2011) faz uma comparação entre os filmes *Cinco vezes favela* (1962) e *5Xfavela*, agora por nós mesmos (2011) e é, além disso, uma pesquisa histórica (relacionando os filmes ao contexto histórico). No entanto, esta pesquisa visa a analisar o filme enquanto produção discursiva, além de discutir a questão da representação/auto-representação. De todo modo, o trabalho de SILVA (2011) é um importante interlocutor, pois, como se trata de um tema bastante atual e recente, era a única pesquisa específica a que tivemos acesso sobre o filme *5Xfavela*, agora por nós mesmos.

Seguem abaixo a análise de cada um dos cinco episódios que compõem o filme. A ordem que apresentamos é a mesma do próprio *5Xfavela*, agora por nós mesmos; antes de cada análise apresentamos um resumo de cada episódio. Os episódios serão analisados na seguinte ordem: *Fonte de renda*, de Manaíra Carneiro e Wagner Novais (Cidadela), *Arroz com feijão*, de Cacau Amaral e Rodrigo Felha (CUFA), *Concerto para violino*, de Luciano Vidigal (AfroReggae), *Deixa voar*, de Cadu Barcellos (Observatório de favelas) e *Acende a Luz*, de Luciana Bezerra (Nós do Morro).

### 3.1. ***Fonte de renda*, de Manaíra Carneiro e Wagner Novais (Cidadela)**

#### Resumo do filme:

Maycon acaba de passar no vestibular e comemora com sua mãe, Mariete, e com seu irmão caçula Marlon. Ele será o primeiro de sua família a entrar para a universidade, e para ajudar em casa, Maycon trabalha numa padaria perto de sua casa.

Ao descobrirem que Maycon mora numa favela, já nos primeiros dias de aula alguns de seus colegas da faculdade de direito – na sua maioria garotos da zona sul – pedem ajuda a Maycon para conseguir drogas. Ele se recusa, se ofende. Não usa drogas e não quer se meter com traficantes. Mas apesar do emprego ajudar a manter a casa, pagar o transporte para a faculdade na zona sul todos os dias e pagar os seus livros e apostilas está se tornando inviável. E Maycon precisa de uma alternativa.

Depois de alguma insistência, Maycon cede aos apelos dos amigos e, mesmo a contragosto, começa a vender cocaína para alguns colegas de curso, até que um de seus amigos lhe consegue uma entrevista de emprego no tradicional escritório de advocacia de seu pai. Mas ainda há um último favor a ser feito, uma última carga.

–Essa vai ser a última vez. E vai ser de presente, pra vocês pararem de me encher o saco.

Porém seus planos dão errado. Maycon precisa esconder a cocaína em casa, pois a polícia está cercando a favela. Seu irmão pequeno descobre o esconderijo e, por curiosidade, ingere parte da droga. O pequeno Marlon é hospitalizado. Todos estão aflitos. No hospital, Maycon assume a responsabilidade pelo acontecido. Se envergonha. Contudo, Maycon se forma em direito e é escolhido como orador da turma.” (DIEGUES; BARRETO, 2010,p. 36)

Em *Fonte de Renda*, a questão do acesso e da permanência na universidade dos jovens pobres é o mote da narrativa. O acesso ao nível superior sempre foi bastante elitizado no Brasil, nas palavras de Cibele Yahn de Andrade, pesquisadora do Núcleo de Estudos de Políticas Públicas (NEPP) da Unicamp:

No Brasil, a oferta da educação alterou-se significativamente a partir dos anos 90. Houve a universalização do ensino fundamental, o crescimento do ensino médio e também do ensino superior, cujas matrículas triplicaram. Apesar desse intenso crescimento observado no ensino superior, o percentual de acesso dos jovens é ainda muito restrito – abrange 19% na faixa etária de 18 a 24 anos(PNAD, 2009). Quando comparamos a situação brasileira com a de outros países mais desenvolvidos, vemos que o acesso ao ensino superior, em 1997, já atingia 45% dos jovens de 18 a 21 anos nos EUA e 69% na Coreia do Sul. (ANDRADE, 2012)

Como podemos observar, o acesso às universidades começou a ser ampliado a partir da década de 1990 somente e, ainda hoje, o país possui dados bem abaixo dos países mais desenvolvidos, apesar de ser atualmente a sexta (G1, 2013) maior economia do mundo. Quando se faz um recorte étnico-racial, a situação se torna ainda pior. Ainda de acordo com Cibele Yahn de Andrade:

A população auto declarada *não branca* apresenta níveis inferiores de escolaridade em relação à população *branca*. As maiores diferenças podem ser observadas entre aqueles que não concluíram sequer o ensino fundamental e entre os que tiveram acesso ao ensino superior. No primeiro caso, temos 14% de *brancos* e 28% de *não brancos*. No segundo caso, são 28% de *brancos* e apenas 11% de *não brancos*. (ANDRADE, 2012)

Desse modo, os dados a que a pesquisadora se refere demonstram por que esse é um assunto importante e caro aos jovens, sobretudo, àqueles que pertencem a chamada classe C, que na última década foram o principal alvo de políticas

públicas de acesso à educação superior, como o ProUni (Programa Universidade para Todos) e as cotas para negros e estudantes de escolas públicas.

Em *Fonte de renda*, essa discussão aparece através do personagem principal. O jovem Maycon acaba de entrar na faculdade de Direito, mas a alegria de ser aprovado no vestibular logo se confronta com o processo de permanência e as dificuldades financeiras para se manter estudando. Sua mãe, Mariete, é a chefe de família, o que é bastante comum no país e ocorre com mais frequência nas periferias (CYMBALUCK, 2012). Além disso, Maycon é o primeiro da família a ter acesso ao nível superior. O episódio inicia com o personagem Maycon encontrando o seu nome na lista dos aprovados no vestibular e, em seguida, saindo em disparada para a casa. Ao chegar, comemora com seu irmão mais novo e com a mãe. A mãe, embora contente, já se preocupa naquele momento com a permanência de seu filho na faculdade. A experiência de ser um dos primeiros a fazer faculdade na família foi vivida pela própria diretora do episódio, como podemos constatar em depoimento de Manaíra Carneiro:

Na minha família, fui uma das primeiras a fazer a faculdade. Então o trânsito entre esses dois mundos foi transportado para o roteiro, porque o (personagem) Maycon está transitando o tempo todo. (DIEGUES; BARRETO, 2010,p. 36)

As palavras da diretora revelam que ela mesma compartilha de uma experiência comum a seu personagem e a outros jovens de periferia e que isso foi transportado para o roteiro. A faculdade deu a possibilidade a Maycon – assim como a própria diretora – de outros trânsitos sociais. Quando começa a faculdade de Direito, Maycon trabalha em uma pequena padaria e já nos primeiros dias de aula precisa de um adiantamento para pagar as despesas necessárias para a realização de seu curso (passagens, xérox, alimentação etc.). Aparentemente, é uma faculdade pública, já que não há menção a pagamento de mensalidade e a questão da permanência no curso se relaciona às despesas do cotidiano da faculdade – o que é uma questão para os jovens pobres que frequentam faculdades particulares ou públicas. Entretanto, apesar das dificuldades, é certo que Maycon irá se formar. Sabemos disso desde o início, pois imagens de sua formatura entrecortam sua corrida para casa ao saber de sua aprovação no vestibular.

Essa estratégia narrativa avisa ao espectador que, apesar das dificuldades

pelas quais o protagonista irá passar, ele irá se formar, o que desde o início já provoca no espectador otimismo e um certo alívio por perceber que esse jovem não será alvo de um destino trágico – tornar-se bandido, por exemplo. Como *Fonte de Renda* é o primeiro episódio dos cinco que compõem o filme, isso já imprime o tom. Embora *5Xfavela, agora por nós mesmos* faça parte de uma tradição brasileira de se abordar temas sociais, visa a mostrar que por detrás da exclusão há também sentimentos positivos – alegria, fé, otimismo etc. (o que não costuma acontecer nos demais filmes que abordam esse tipo de tema).

De acordo com a tese que propomos neste trabalho, esse tipo de discurso que emerge sobre a exclusão, que envolve otimismo e superação das dificuldades, seria um deslocamento do polo negativo para o polo positivo no que concerne aos discursos sobre a exclusão, mas não escaparia de estereótipos e nem mesmo seria um “discurso próprio”, mas sim a emergência de um tipo de agenciamento coletivo de enunciação que se relaciona com o momento atual do Brasil e, sobretudo, do Rio de Janeiro, no qual os territórios marginalizados e a nova classe C ganham destaque.

Desde o início sabemos que Maycon irá se formar. É o processo que levará à formatura que acompanhamos no episódio. Em *Fonte de renda*, vemos a problematização da chegada e da permanência de jovens pobres na universidade. De modo que o cinema atua também como instrumento de reflexão de questões que estão colocadas na sociedade (nesse caso acesso e, principalmente, permanência dos jovens na universidade). Contudo, durante o tempo em que cursa Direito, o personagem se vê diante da “vida certa”, que envolve um trabalho mal pago e não lhe dá condição de se manter, e a “vida errada”, que lhe garante sustento através de meio ilícito.

Durante esse processo Maycon flertará com o crime pela necessidade de se manter na faculdade. No seu primeiro dia de aula, o personagem chega atrasado e encontra uma turma com pessoas de uma condição social/econômica bastante diferente da sua. O colega com o qual mais vemos Maycon interagir é um jovem de uma família em que tradicionalmente todos são advogados que se chama Eduardo. Quando Eduardo se apresenta diz: “O meu pai é advogado, o meu avô era advogado, o meu bisavô era advogado. Se eu não fosse advogado, eu seria deserdado”.

Esse fato já demonstra que os dois personagens fazem parte de realidades

bastante díspares, pois, enquanto Maycon é o primeiro da família a fazer faculdade, Eduardo vem de uma geração de pessoas que não apenas fizeram nível superior, mas todas seguem a mesma profissão, o que leva a crer que possui uma ampla rede de contatos e de acesso ao meio profissional ao qual irá se formar (Direito, no caso do filme).

A expansão do acesso à educação é uma questão relevante como forma de combate a desigualdades sociais históricas. A revolução que ocorre atualmente nas periferias é de cunho técnico-educacional, seja pela formação de coletivos, pelo acesso à internet e as novas mídias, seja pela via da cultura ou do acesso à educação, sobretudo a de nível superior. Trata-se de uma mudança em termos sociais e simbólicos que passa pela a instrumentalização e pela formação educacional e cultural.

Através dos personagens Maycon e Eduardo são reveladas outras assimetrias. Maycon nunca recebe carona por morar distante de seus colegas e nunca é convidado para as festas da faculdade – pelo menos enquanto não tem dinheiro. A situação chega ao limite quando precisa faltar aula por não ter dinheiro para pagar a passagem de ônibus. Mariete, mãe de Maycon, diz que recorrerá a um agiota, mas Maycon diz que “dará um jeito” na situação.

Como Eduardo sabe que Maycon mora em uma favela, já havia lhe proposto que trouxesse uma “carguinha” (nas palavras do próprio Eduardo). Maycon se recusa a traficar drogas, mas acaba cedendo por perceber que esse seria um meio para custear as despesas com a faculdade. Passa, então, a traficar drogas para Eduardo e outros colegas. Esse nos parece o ponto mais crítico da narrativa e dá margem a uma série de questões. No início do episódio, Maycon, ao se apresentar para a sua turma na faculdade, diz algo que já antevém o tipo de dilema pelo qual irá passar (vender ou não drogas na faculdade): “Onde eu moro, o certo e o errado se misturam. É difícil saber o lado da lei”.

Essa fala demonstra que, para Maycon, as fronteiras sobre o lícito e o ilícito são mais tênues dentro de sua realidade. O que demonstraria uma visão menos moralista sobre a questão das drogas e do narcotráfico. Silva discorre sobre essa passagem em sua dissertação de mestrado:

O tráfico adquire tratamento renovado sob os olhares desses novos cineastas, ampliando a memorização existente e diversificando os elementos de debate. Com *5x favela, agora por nós* mesmos o tráfico

passou a ser analisado por novos grupos sociais, a partir de um ponto de vista diferente do adotado pela ampla maioria de cineastas oriundos das classes altas. Esse novo ponto de vista passa a ver o tráfico com menos alarmismo, vendo como um problema cotidiano, muito próximo, ligado ao subemprego alimentado por uma sociedade recordista em desigualdade, e não como um caso de origem distante, a ser tratado pela polícia, pela segurança pública ou em termos de culpabilidade. Essa postura advém, em grande parte, da vivência desses cineastas com a questão em seu dia a dia [...]. (SILVA, 2011, p. 155)

A leitura que Silva faz é coerente sobre essa passagem do episódio. Contudo, ao vincular o personagem Maycon ao narcotráfico, se evoca todo um universo discursivo e simbólico sobre a pobreza e a exclusão associadas ao banditismo. Maycon poderia ter recorrido a outras estratégias para se manter na faculdade (arrumar outro trabalho, pedir dinheiro emprestado, trancar um período etc.). Parece pouco razoável que alguém que se esforçou tanto para entrar num curso de Direito numa faculdade pública se expusesse a uma situação que poderia arruinar a sua carreira e a sua própria vida pelo risco de ganhar em seu “currículo” o rótulo de traficante.

É certo que o personagem Maycon possui uma certa proximidade com o tráfico por morar numa favela, mas daí a recorrer ao narcotráfico para subsidiar seus estudos parece dicotomizar (“vida certa” ou “vida errada”) uma questão mais complexa. Essa saída parece ser um tipo de negociação entre aquilo que os diretores do episódio querem dizer (dificuldade que um jovem pobre encontra para se manter na faculdade) e aquilo que se espera como vivência de jovens da periferia (entrada na criminalidade por falta de outras alternativas, ou por algum tipo de proximidade com a ilicitude).

A ideia de que a exclusão leva necessariamente ao banditismo e que somente a tríade arte, esporte ou educação livraria o pobre de seu inevitável destino é um estereótipo, uma forma bastante limitada de percepção da exclusão social, que coloca o pobre em uma posição negativa e que corresponde a um certo “ideal de miséria” – como vimos no caso da propaganda da Nextel com o rapper Mv Bill (Capítulo II). O vínculo entre a exclusão e o banditismo reflete, desse modo, a emergência de um discurso produzido coletivamente (agenciamento coletivo de enunciação) que frequentemente se impõe como uma matriz identitária, pois é esperado de todos aqueles que viveram a exclusão alguma “intimidade” com o crime.

Em *Fonte de renda*, Maycon, apesar de estar estudando (o que de acordo

com o senso comum o livraria do banditismo), usa o crime como estratégia de sobrevivência, uma forma de superar a desigualdades social – embora, como já dissemos anteriormente, poderia ter utilizado outras estratégias que não envolvessem meios ilícitos. Maycon joga com as assimetrias e não parte para o confronto direto. O personagem usa o dinheiro para custear seus estudos e escapa do destino trágico esperado por aqueles que se envolvem com o crime (cadeia ou morte).

Maycon é inteligente e parece ser um dos melhores alunos da turma. Há uma cena na qual ele é o único a responder uma pergunta feita por uma professora. Eduardo, ao perceber a capacidade do colega, imediatamente monta uma dupla com Maycon para que façam um trabalho sem nem lhe perguntar se esse era o seu desejo. Essa cena demonstra a complexidade da relação que estabelecem, pois há uma espécie de mútua dependência e de negociações entre ambos. A cena é jocosa como outras mais no episódio.

Eduardo é um contato importante para Maycon, pois a partir dele saberá de uma seleção para estágio no escritório da família de seu colega. Maycon está construindo uma rede de relacionamentos através do contato amistoso com Eduardo que lhe ajuda na carreira e, conseqüentemente, na sua inclusão social. O estágio permitirá que Maycon já não tenha que recorrer ao narcotráfico para custear seus estudos. Contudo, por amizade, resolve repassar por uma última vez drogas a Eduardo, mas sem que esse tivesse que lhe pagar; seria uma espécie de presente.

No entanto, ao sair de casa pela manhã, Maycon se depara com policiais “dando uma dura” nos rapazes da favela. Maycon sente medo de ser revistado pela polícia e de que encontrem a droga; decide, então, não levá-la para o colega de faculdade naquele dia. Isso vira motivo de piada para Eduardo e daí surge um diálogo interessante entre os dois personagens. À noite, ao final da aula, os dois personagens estão sentados na escada enfrente a faculdade; uma colega de turma acompanha o seguinte diálogo:

Eduardo: Tem medo de polícia? Tá na favela cara.

Maycon: Você não tem medo? Se tivesse cheio de polícia aqui, você com parada no bolso, você iria ficar amarradão? Você é fodão? Você é o cara? Aí Sofia...

Eduardo: É diferente.

Maycon: Você já jogou bola na rua cara? Tu não teve infância.

Eduardo: Eu não jogava bola na rua? Eu fui campeão de torneio de escola bilíngue e o cacete.

Maycon: Meu irmão tem quatros anos de idade. Meu irmão joga. Você sabe o que é um peão? Sabe joga bola de gude? Meu irmão joga, você não joga.  
 Eduardo: Mas seu irmão não tinha Playstation.  
 Maycon: Você não tem anticorpos, sua mãe ficava bolada, você sair na rua e ficar doente, com gripe.  
 Eduardo: Você vai agora tirar onda de fudido? Você acha que ser fudido é tirar  
 onda? Não, porque eu sou muito mais fudido que tu. Parabéns. Ganhou um prêmio, cara mais fudido da faculdade. Porra, prêmio troféu mendigão. Ganhou um cobertor furado e um *dread*.  
 Maycon: Vai começar a chorar não, né? Não chora não. (SILVA, 2011, p.157)

Esse é o momento em que há o confronto social mais explícito neste episódio, e talvez em todo o filme. O diálogo jocoso torna divertidas as desigualdades sociais entre os dois personagens; envolve um misto de camaradagem e de explicitação de diferenças. E Eduardo termina o diálogo com a frase “está tirando onda de fudido”. Contudo, passar pelas vivências da exclusão não são “onda” para ninguém. Esse tipo de afirmação transfere a “culpa” para aquele que sofre com a pobreza, como se fosse ele quem não soubesse lidar com a situação. Isso é muito semelhante a dizer que quando uma pessoa negra sofre racismo está praticando racismo contra si mesma. O humor é muitas vezes utilizado como uma estratégia nesse episódio, e na maioria dos demais episódios do filme, como forma de “esfriamento” dos conflitos sociais, para se evitar um confronto direto.

Ao abordar assimetrias sociais de maneira mais frontal, poderia se produzir um filme trágico ou melodramático, o que poderia colocar o excluído em uma posição de vítima, ou mais combativa (como na “dialética da marginalidade”). O humor faz com que se escape dos lugares de vítima ou de confrontador, mas por outro lado escamoteia as desigualdades e produz uma ideia de cordialidade e de convivência pacífica e democrática em que todos são aceitos apesar de suas diferenças. Em nenhum momento do episódio, por exemplo, Maycon sofre algum tipo de afronta mais violenta ou humilhação por parte de colegas ou professores. Em suma, não há conflitos.

A conversa com os colegas Eduardo e Sofia é interrompida quando toca o telefone de Maycon e ele sai com pressa. Os colegas pensam que o ofenderam, mas, na verdade, ocorreu um acidente com o seu irmão caçula que, por curiosidade, ingeriu a cocaína que Maycon havia escondido em casa. O irmão está internado no hospital, mas não corre nenhum risco de morte. A mãe chora amparada pelo padrinho de Maycon (um policial aposentado que já havia ouvido rumores na favela

sobre o envolvimento do afilhado com o narcotráfico). O médico ameaça denunciar a família por abuso caso a criança volte ao hospital com os mesmos sintomas. Maycon é duramente castigado pelo padrinho, que bate nele na frente de todos no hospital. Maycon aceita passivamente, pois sabe que está errado. Há uma elipse temporal e, ao final, Maycon se forma. O personagem é escolhido orador da turma e sua família – mãe, irmão e padrinho estão presentes.

O personagem Maycon ilustra bem aquilo que chamamos de *novo pobre*, pois, ao em vez de confrontar a desigualdade, ele negocia. Maicon lança mão de estratégias para transitar, mas não é subserviente, não está à espera de favores, não está “dando um jeitinho”. Por isso, sua estratégia é diferente da utilizada pelo malandro e, apesar das concessões, não parece se enquadrar na dialética da malandragem. Seu objetivo não é contestar o sistema, mas sim se incluir para disputar espaços sociais. No caso do filme, Maycon se torna advogado. Ele não é subserviente a Eduardo; o personagem joga com as armas que tem. O que contrasta com a “dialética da marginalidade”, tal como proposta por Castro Rocha (2004), na qual as desigualdades são expostas e enfrentadas frontalmente. Não nos parece tão pouco que esteja sendo retomada a “dialética da malandragem”- na qual a dependência do excluído era unilateral e as atitudes frente as desigualdades eram mais passivas. O *novo pobre* se utiliza da sedução e da negociação para alcançar os espaços sociais e simbólicos que são reservados às elites. Nesse ponto, a análise que propomos converge com o argumento de Silva (2011) em seu trabalho sobre o filme 5Xfavela, agora por nós mesmos:

No fim, foi Maicon quem soube, com astúcia, utilizar-se das assimetrias sociais para ocupar um espaço institucional que lhe era vedado, conseguindo atingir um novo patamar no mercado de trabalho. O episódio poderia ser considerado um épico do recente projeto de Brasil, de ascensão não revolucionária para a classe C, da qual Maicon seria um herói problemático, um símbolo de uma ascensão cheia de tensões e percalços, porém sem se tornar um salvador. (SILVA, 2011, p.158)

Maycon é um novo herói, como afirma Silva (2011), um representante da classe C, elevado à condição de classe média. Já não é visto como uma espécie de chaga social, ou um tipo de mal a ser temido. Esse personagem do Brasil contemporâneo sinaliza o deslocamento do polo negativo ao polo positivo no que concerne aos discursos produzidos sobre a miséria e a exclusão social a que estamos chamando a atenção neste trabalho.

### 3.2. *Arroz com feijão*, de Cacau Amaral e Rodrigo Felha (CUFA)

#### Resumo do filme:

Na véspera do aniversário de seu pai, o menino Wesley o escuta dizer a sua mãe que está cansado da comida de todos os dias: arroz com feijão. Na manhã seguinte, Wesley convoca o seu melhor amigo, Orelha, para fazer uma surpresa para o pai. Os dois decidem conseguir dinheiro para comprar um frango para o jantar dessa noite, por isso passarão o dia fazendo biscates de toda a natureza. Lavam carros, limpam calçadas, e o que mais aparecer. Mas antes que cheguem ao aviário, perdem todo o dinheiro. Agora, Wesley não sabe como irá cumprir a missão de produzir o jantar de aniversário de seu pai.

Wesley e Orelha tentam convencer o dono dos frangos a lhe vender fiado. Mas nada feito. São enxotados do local aos gritos. Os meninos, então, resolvem levar o frango na marra. Distraem “o português pinguço” e somem com o frango que estava prestes a ser degolado sobre o balcão.

A noite é de festa. Mas como o menino tinha arrumado o dinheiro?, pergunta o pai. Trabalhando, ora. A alegria é total na casa de Wesley, até o menino descobrir que seu pai não come frango. Isso desde o dia em que viu seu pai ser humilhado por um vizinho por ter roubado um frango para a refeição da família. Wesley e Orelha agora têm uma nova missão: arrumar o dinheiro para o frango que não deviam ter roubado. (DIEGUES; BARRETO, 2010, p. 63)

O segundo episódio, “Arroz com feijão”, envolve o tema da fome no país e do acesso à alimentação. O pai de Wesley todos os dias leva em sua marmita a mesma comida: arroz com feijão. Na véspera de seu aniversário, Wesley ouve seu pai dizendo que não quer levar a marmita no dia seguinte, pois não aguenta mais comer a mesma coisa. Wesley decide, então, dar-lhe como presente de aniversário um frango assado.

O discurso que emerge nesse filme sobre a alimentação e a fome faz parte de uma realidade que persiste e também faz parte da construção da imagem da exclusão no país. A fome é um problema real, mas que, embora tenha sido estatisticamente reduzida (*Agência Brasil*, 2013), compõe – junto com a violência – agenciamentos coletivos de enunciação recorrentes sobre a exclusão social. Aqui é preciso ser claro: a fome existe, é certo. Mas o que queremos chamar a atenção é que faz parte também de uma construção discursiva acerca da miséria e da exclusão no Brasil (não à toa é frequentemente retomada como tema no audiovisual).

No tópico anterior (episódio *Fonte de renda*), havíamos chamado a atenção sobre discursos que associam o pobre imediatamente ao banditismo, como se esse fosse um destino inexorável a ser evitado necessariamente pela tríade educação,

arte e esporte. A educação, sobretudo, enquanto discurso, é a “solucionadora” da maioria dos problemas e mazelas sociais. Assim, sempre é preciso “dar mais educação” ao excluído. A educação seria o principal meio de inclusão social e a fome uma consequência direta da exclusão, uma falha provocada pelo capitalismo, assim como a própria violência. Todos esses elementos (fome, violência, educação como solução dos problemas sociais) combinados fazem parte de discursos recorrentes sobre a exclusão social, Uma combinação de discursos construídos coletivamente e que terminam (re)produzindo estereótipos e construindo imaginários sobre a exclusão.

O episódio *Arroz com feijão* propõe mostrar a fome como problema cotidiano e, por isso, a solução para o principal conflito do episódio – comer feijão com arroz todos os dias – tem uma solução bastante prosaica: conseguir um frango. Não se trata, portanto, de discutir a fome no país. Apenas se mostra um caso pontual vivido por uma família em uma favela no Rio de Janeiro. É interessante que no decorrer do episódio descobrimos que o problema da alimentação já havia sido vivido na geração anterior da família, o que revela que apesar das mudanças pelas quais o país passou nas últimas décadas, há certas questões estruturais básicas que persistem ao longo dos anos.

A opção de se colocar duas crianças como os personagens principais (Wesley e Orelha) confere inocência e certa ludicidade ao episódio. Mais uma vez, o humor foi utilizado como estratégia para se contar essa história – assim como em *Fonte de renda*. A questão da alimentação como tema poderia ser abordada como melodrama ou como tragédia, mas implicaria posicionar o excluído como vítima de uma sociedade desigual – o que o colocaria em uma posição negativa como costuma ocorrer nos demais “favela-movies”<sup>5</sup>. O humor, da forma como é utilizado, provoca o deslocamento a que temos chamado a atenção ao longo deste trabalho para o polo positivo no que concerne aos discursos que emergem sobre a miséria e a exclusão. Além disso, o humor é utilizado novamente para “esfriar” os conflitos sociais e escapar de se colocar frontalmente em relação à desigualdade. Parece haver uma nítida disposição em se evitar conflitos que discutam e revelem uma lógica desigual e de exploração dos mais pobres.

Muitos coletivos e, sobretudo, as Ongs que surgiram majoritariamente na

---

<sup>5</sup> Na década de 2000, a partir do filme *Cidade de Deus* (2002), foram lançados uma série de filmes sobre favela, miséria, violência etc.. A expressão “favela movie” se refere a esse tipo de filme.

década de 1990, como AfroReggae, Cufa, Nós do Morro, Observatório de favelas, dentre outros – possuem como projeto uma inclusão técnico-educacional (é uma ideia diferente da de revolução da década de 1960) através da instrumentalização cultural, educacional e técnica de seus integrantes. Para alcançar esses resultados, fizeram parcerias com empresas e governo, o que já envolve uma relação de não confronto, associação, articulação, diálogo e criação de redes. Dentro desse tipo de lógica sempre foi importante não confrontar ou incorrer de maneira agressiva em temas delicados (exploração, dominação, racismo etc.) que fazem parte da cultura brasileira sob o risco de se criar inimizades e de se destruir os laços que sustentam esses movimentos. O filme *5Xfavela, agora por nós mesmos* surge nesse contexto e agrega uma série de sujeitos e instituições distintas. A fim de manter coesão entre diversos atores, a estratégia utilizada foi a de se fazer concessões e negociações, sobretudo quando estão em questão temas polêmicos. Esse tipo de problema a que acabamos de nos referir se evidencia de forma clara em algumas cenas do episódio *Arroz com feijão* que iremos comentar em seguida.

No dia do aniversário de seu pai, Wesley vai à casa de seu amigo Orelha e se queixa da situação do pai. O momento em que Orelha abre o portão usando apenas cueca e óculos escuros é bastante engraçado, o que imprime um clima de brincadeira e diversão. Os dois meninos vão até o aviário ver se conseguem um frango fiado, mas são enxotados pelo português alcoólatra dono do comércio.

A solução que encontram é fazer pequenos biscates na rua. As andanças dos dois meninos mostram a exploração do território e o estabelecimento de contatos que vão além da favela onde vivem. Nesses caminhos, vão tecendo relações e acumulando experiências. Ao se depararem com um flanelinha, se oferecem para lavar um dos carros a fim de conseguir algum dinheiro. O carro que os dois meninos lavam pertencem a um casal de negros. Silva (2011) discorre sobre essa passagem do filme no trecho abaixo:

A limpeza é muito caprichada, mas o motorista não tem dinheiro trocado. Provocativamente, o motorista do carro e a sua esposa são negros. Neste episódio em especial, há, por trás do humor, uma deliberada provocação questionadora de alguns estereótipos muito presentes na memória audiovisual. A primeira ruptura de estereótipos captada pelo episódio é o do lavador de carros negro e do motorista branco, sempre em posição de superioridade. Nesse caso, é um casal negro que desdenha do trabalho dos meninos, entregando a eles apenas cinquenta centavos, com a promessa de no outro dia pagar o restante pelo trabalho. (SILVA, 2011, p. 161)

O trecho acima fala de uma passagem rápida do filme, mas muito relevante. De acordo com Silva (2011), ao colocar um casal de negros como donos do carro está se rompendo com o estereótipo do branco como explorador e opressor. Nesse caso, seriam negros que oprimiriam crianças faveladas. Segundo nossa leitura, esse tipo de estratégia não rompe estereótipos, apenas visa a uma tentativa de escapar de um conflito social, ou de “esfriá-lo”, minimizando o seu impacto. O hegemônico é homem, é branco e pertence à elite econômica: essa é a cara do poder no Brasil e no mundo. Contudo, ao se deslocar o poder para casal/homem negro da elite econômica não se está rompendo um estereótipo. Primeiro porque o poder é de fato branco – isso não é estereótipo, mas sim uma construção histórica e cultural –, e segundo, porque, ao colocar o negro nesse lugar, o que se faz é reforçar o poder do branco, pois isso o exime da culpa da dominação e evita confronto e conflito social.

É preciso lembrar que o Brasil passou por cerca de 350 anos de escravidão e que faz pouco mais de um século que a escravidão acabou, mas que carregamos ainda hoje as marcas desse período, tendo uma sociedade etnicamente tremendamente desigual em termos econômicos e sociais. Não é preciso recorrer a dados estatísticos, basta apenas dar uma volta por qualquer lugar do Rio de Janeiro e do Brasil, para saber que a cor da elite é majoritariamente branca. A estratégia de colocar um casal de negros evidencia, desse modo, a tentativa de não confrontar, de não se colocar o dedo em feridas profundas que provocaram desigualdades gritantes em nosso país.

Como Wesley e Orelha conseguem apenas cinquenta centavos por terem lavado o carro, precisam recorrer a um outro biscate. Os meninos veem uma oportunidade de conseguir os cinco reais para comprar o frango ao presenciarem um transportador de cavalos tendo que lidar com um guarda que lhe cobraria uma multa por causa da sujeira que os cavalos haviam deixado na calçada. Os meninos conseguiram com esse serviço cinco reais para cada um e saem felizes pela rua exibindo suas notas. Nesse ponto, ocorre uma cena também relevante no filme a qual Silva (2011) analisa em seu trabalho, como podemos observar abaixo:

Eles [Wesley e Orelha] se oferecem para limpar a sujeira e ganham cinco reais: o suficiente para comprar o frango. Porém, quando tudo parecia resolvido, surge o segundo estereótipo a ser questionado. No caminho até o morro, os meninos são surpreendidos por estudantes de uma escola particular. Os alunos são ricos e mais velhos e, ao verem os meninos exibindo o dinheiro, acabam roubando os garotos por pura diversão. (SILVA, 2011, p.164)

Essa é uma cena de fato interessante, pois os meninos perigosos nesse caso são da elite. O objetivo dessa cena é deslocar estereótipos relacionados aos meninos pobres, eles não são os pivetes, trombadinhas, mas sim vítimas de outras crianças que roubam não por necessidade, mas para se divertir. O ponto da análise de Silva (2011) com o qual não concordamos é que isso seria uma ruptura de estereótipos. Nos parece mais uma contraposição de estereótipos, uma inversão, mas ainda assim algo binário (“pobre bandido” se transforma em “pobre bonzinho”); o banditismo passa a ser associado aos meninos da elite e não aos pobres. Dessa maneira, essa cena demonstra o tipo de deslocamento do polo negativo para o polo positivo nos discursos sobre a exclusão a que temos chamado a atenção, já que os meninos pobres não são os bandidos.

Interessante ressaltar ainda que, como essa cena vem logo depois daquela na qual o casal de negros dá cinquenta centavos aos meninos, parece desejar evidenciar a complexidade das relações econômico-sociais no Brasil. Desse modo, não haveria vítimas nem tampouco algozes (negros explorando crianças faveladas, mas também crianças da elite roubando). De maneira que tanto o hegemônico quanto as minorias se implicariam no processo de dominação. O problema está na forma binária a que essa complexidade foi reduzida, o que nos parece mais uma vez uma tentativa de evitar confronto e conflito social. Não havendo vítimas nem algozes, todos são inocentes e culpados simultaneamente. Isso faz com que a evidente desigualdade social e econômica seja obliterada, pois não há a quem acusar. Logo em seguida, o riso novamente alivia, “esfriando” o conflito. Orelha fala para Wesley: “Se você contar para alguém que nós fomos roubados por um bando de playboy, eu te mato!”. E a cena fica muito engraçada.

Os dois meninos continuam a sua “jornada” em busca do frango, mas, sem outra alternativa, decidem roubá-lo. E assim voltamos ao pobre recorrendo ao crime. Do mesmo modo que Maycon, em *Fonte de renda*, Wesley e Orelha têm atitude criminosa pela necessidade – não por uma espécie de vocação para ser bandido – e eles também não terão um destino trágico, assim como o protagonista do filme anterior. Como se tratam de duas crianças e o humor é todo o tempo utilizado, o roubo do frango acaba soando como traquinagem infantil.

O roubo do frango ocorre da seguinte forma: enquanto Orelha distrai o dono do aviário, Wesley aproveita para pegar o frango. Assim, Wesley consegue dar cabo da missão de levar o frango como presente de aniversário para seu pai. O pai

questiona, quer saber como conseguiu o frango e o menino conta que limpou a calçada que os cavalos haviam sujado. Wesley diz: “Sério pai, isso foi verdade mesmo”. Embora tenha de fato limpadado a calçada com Orelha, sabemos que não havia comprado o frango, de modo que se trata de uma meia verdade.

O pai fica feliz com o presente e acaba revelando uma história triste sobre o porquê de nunca mais ter comido frango até aquele momento. Lembra que, quando era criança, ele e sua família passaram por um período de “maré baixa” e seu pai chegou tarde da noite trazendo um frango, o que deu a família imensa alegria. Mas logo descobriram que o frango havia sido roubado de um vizinho que morava na parte baixa da favela. O avô de Wesley apanhou na rua por ter roubado e nem reagiu, tamanha a sua vergonha. O pai de Wesley ficou tão traumatizado com o ocorrido, que nunca mais conseguiu comer frango até aquele momento. O fato de seu filho ter trabalhado para comprar o frango havia redimido a lembrança da humilhação que sentiu no passado. Contudo, como sabemos, Wesley também roubou o frango.

Assim, apesar de o tempo ter passado, a fome ainda era um problema que afligia aquela família. A solução também foi a mesma: o roubo. Embora esse seja um tipo de roubo que é mais “aceitável”, já que envolve a subsistência e ocorre pela necessidade de sobrevivência, ele expôs o avô do Wesley à humilhação. O momento no qual o pai relata o roubo do frango que ocorreu na sua infância é o que possui o tom mais duro do episódio, por isso Wesley teme que o desfecho da situação se repita. No dia seguinte, Wesley procura novamente Orelha para mais uma vez descerem ao asfalto. Voltam ao mesmo local em que haviam lavado o carro do casal de negros para lhes cobrar os cinco reais.

Finalmente, a história termina com um final feliz. Orelha distrai novamente o dono do aviário e Wesley devolve o frango com uma plaquinha escrito “voltei” no pescoço. Esse é mais um ponto de humor alto do episódio. A plaquinha inesperada e o vendedor que pensa que tinha bebido demais ao ver o frango em cima da bancada, encerram o episódio. Há uma volta à infância, a inocência e ao cotidiano dos meninos. Assim como em *Fonte de renda*, mais uma vez uma possível tragédia é evitada e apesar de flertarem com o banditismo, as dificuldades são superadas. *Arroz com feijão* ratifica, como o episódio anterior, nossa hipótese de um deslocamento dos discursos sobre a exclusão para um polo positivo.

### 3.3 *Concerto para violino*, de Luciano Vidigal (AfroReggae)

#### Resumo do episódio:

Márcia, Jota e Ademir cresceram juntos na mesma favela, mas a vida os levou para caminhos distintos. Márcia estudou música clássica, Jota é chefe do tráfico. Ademir tornou-se policial. Seguiram suas vidas. Por um golpe do destino irão se reencontrar. Jota e seus companheiros fazem um assalto às armas de um quartel e, por isso, Ademir é acusado de negligência pelo seu chefe. O cabo precisa recuperar o respeito da corporação, e para isso encontrar as armas roubadas. Com a ajuda do traficante Tizil, decide invadir a favela em que as armas estão escondidas.

Márcia está se preparando para um concerto, quando Jota chega a sua casa ensanguentado pedindo ajuda. Ela reluta, mas não resiste ao apelo do pai de sua filha, ainda que se mantenha distante e em evidente desacordo com a situação.

A favela é invadida. Polícia e bandidos sobem o morro juntos, cada um com seu objetivo. Ademir quer as armas de volta, Tizil quer o controle da favela.

Violência, morte, revanche. Ademir percebe que Tizil não quer apenas o controle do morro. Quer matar Jota. Ademir tenta em vão fazer com que Tizil deixe Jota partir. Mas já é tarde. E quando o policial percebe que mesmo que o traficante quer torturar seus amigos de infância até a morte, dispara os tiros de misericórdia que acabam com a vida e o sofrimento dos dois. (DIEGUES; BARRETO, 2010, p. 90)

O episódio *Concerto para violino* é o mais trágico dentre os cinco episódios que compõem o filme *5Xfavela, agora por nós mesmos*. Nesse episódio, a violência aparece de forma mais explícita, mas ainda assim parece haver a preocupação de que não seja tão crua e gratuita como costuma ocorrer nos demais “favela-movies”. A história é permeada por sentimentos como amizade e solidariedade e mostra que as relações entre bandidos, comunidade e polícia são complexas e muitas vezes interligadas. O destino trágico dos personagens decorre das circunstâncias e não são uma punição contra as suas atitudes.

Através de *flashbacks* com cenas da infância dos personagens principais, insertadas ao longo do episódio, vamos conhecendo a relação de amizade que une Ademir, Jota e Márcia que se verão diante de uma situação difícil na qual a morte será a saída mais generosa. Existem algumas cenas em que vemos os três amigos, ainda crianças, brincando e jurando lealdade e amizade eternas. Há uma cena em especial que revela não apenas amizade, mas que deve haver um sentimento de profunda gratidão por parte de Ademir em relação a Jota e Márcia: quando o barraco em que Ademir mora é derrubado pela chuva, Márcia e Jota o salvam. Ainda na infância, Ademir se muda por causa da morte de sua mãe e se despede dos amigos. Anos depois se re-encontram, mas Ademir se vê em uma situação na qual precisa

matar seus amigos, para salvá-los de um destino pior.

O destino fatídico nos parece um tanto determinista já que é o envolvimento no tráfico por parte de Jota que levará a sua morte e, conseqüentemente, a de Márcia. Queremos chamar a atenção que a morte é também um tipo de punição para Jota – embora tenha sido morto para evitar que fosse torturado. Vimos em *Fonte de renda* e *Arroz com feijão* que o delito aparecia, mas ocorria pela necessidade – de se manter na faculdade, no caso do primeiro, e de conseguir um frango, no caso do segundo). De modo que os personagens dos dois episódios anteriores foram redimidos ainda que também tenham sofrido algum tipo de sanção. Basta nos lembrarmos de que, em *Fonte de renda*, o irmão de Maycon ingere parte da droga que ele traficava e, por isso, quase morre; Maycon, além de se sentir culpado, apanha de seu padastro. Wesley também tem que lidar com a culpa de ter roubado o frango, além do medo de ser punido da mesma maneira que seu avô havia sido no passado, o que envergonharia seu pai. Portanto, temos visto nesses três primeiros episódios um discurso recorrente no que concerne à exclusão: a miséria leva ao crime. E o crime, embora seja justificado em *Fonte de Renda* e *Arroz com feijão*, deve ser punido.

No caso de *Concerto para violino*, embora Márcia seja inocente, o fato de ter tido um relacionamento amoroso no passado com Jota e uma filha como fruto desse relacionamento, produziu um vínculo insolúvel entre ambos e é pela tentativa de proteger o pai de sua filha que acabará morrendo junto com Jota. Isso mostra que a punição contra o crime é implacável, atinge não apenas o narcotraficante, mas também pessoas que lhe são próximas.

Um dos aspectos mais interessantes do episódio é mostrar que policiais e narcotraficantes estão mais próximos do que se imagina e que as relações que se estabelecem são bastante complexas. O policial Ademir tem a mesma origem social-econômica, cultural e territorial do traficante Jota, o que revela que não estão em lados opostos; ao contrário, fazem parte de uma mesma realidade. Vemos também que Ademir possui uma relação com o narcotraficante Tizil, mas, nesse caso, não há amizade, os dois estão ligados por interesses convergentes. A polícia no Rio de Janeiro não apenas combate o tráfico de drogas, mas também é uma das responsáveis por sua manutenção, e é isso que se evidencia na relação entre Ademir e Tizil. Ademir precisa recuperar os fuzis que foram roubados do quartel e Tizil deseja dominar a comunidade rival, os dois então se unem para que ambos se

beneficiem na empreitada de invadir a favela.

Márcia é a maior inocente da história, pois era alguém que se dedicava à arte e a única ligação que tinha com o tráfico vinha de seu relacionamento com Jota. Márcia toca violino e faz parte projeto “HáCordasLucas” desenvolvido pelo grupo AfroReggae (grupo no qual as oficinas para esse episódio foram realizadas). De acordo com Silva (2011) :

Outro vetor importante da produção deste episódio é a oficina que lhe deu origem no núcleo do AfroReggae de Parada de Lucas, local onde é desenvolvido o projeto “HáCordasLucas”, com a realização de oficinas de música clássica. De certa maneira, o episódio é não só mais uma leitura do filme sobre a questão do tráfico e suas consequências para a vida nas favelas, mas também uma reflexão sobre o lugar ocupado por essas organizações e projetos sociais nas comunidades. (SILVA,2011,p.165)

O fato de Márcia tocar violino e ter encontrado um caminho na arte se vincula ao projeto técnico-educacional dos coletivos e das Ongs, que surgiram nas periferias majoritariamente na década de 1990, como resposta a violência e tentativa de redução de desigualdades. Esses coletivos e Ongs se constituíram como uma forma de ocupação de espaços do Estado. Entretanto, como já tivemos a oportunidade de discutir em outro momento, há discursos sobre a exclusão (agenciamentos coletivos de enunciação) que colocam o pobre em uma posição na qual o crime é um destino determinado, como se houvesse uma espécie de vocação para o banditismo e a tríade arte, educação ou esportes seriam meios de “conversão”.

A música clássica tocada por Márcia com seu violino contrasta com o funk proibidão<sup>6</sup> que o traficante Tizil ouve junto com o seu bando. Não nos parece que exista algum tipo de hierarquia entre os dois estilos e nem que funk por estar associado nesse episódio ao antagonista esteja sendo de algum modo desmerecido. Ocorre apenas o contraste entre os estilos e a letra do funk fazendo apologia ao crime. O violino marca cenas suaves, enquanto o funk proibidão já anuncia em sua letra a intensão de Tizil de dominar e matar o seu rival Jota.

Os três amigos de infância Ademir, Jota e Márcia representam caminhos “possíveis” para aqueles que viveram a exclusão. Os discursos que emergem sobre a exclusão e a miséria localizam esses três personagens enquanto realidades

---

<sup>6</sup> Tipo de funk que faz apologia ao narcotráfico e ao crime em suas letras.

previamente esperadas de jovens pobres. Jota se transformou em bandido, Márcia foi para a arte e Ademir, pelo estudo, tornou-se policial (servidor público). De modo que esses seriam caminhos de certo modo previsíveis e quase que determinados.

O final do episódio, embora trágico, é redentor. O traficante Tizil, com o apoio de Ademir, domina a favela e consegue as armas de volta. Mas não satisfeito, deseja torturar Jota e Márcia. Tizil encarna a figura do bandido cruel e sanguinário – o que nos remete ao personagem Zé Pequeno, de *Cidade de Deus* (2002) – recorrente no audiovisual brasileiro. Ademir não é um policial honesto, mas tampouco é um bandido, por isso é o personagem mais complexo do episódio. O personagem Ademir escapa de uma representação dicotômica de herói ou bandido, parece alguém que joga com as possibilidades que tem dentro de uma realidade complexa. Assim, ao reconhecer seus dois amigos de infância (Jota e Márcia) e perceber que seriam torturados por Tizil, Ademir lhes dá o tiro de misericórdia. A morte se dá pelas circunstâncias em que Ademir está colocado e teve o objetivo de evitar um mal maior, que seria a tortura seguida de morte. O episódio termina de maneira poética, com os três, ainda crianças, correndo e brincando. Por isso, embora o episódio seja trágico, carrega sentimentos de compaixão e solidariedade o que corrobora mais uma vez a nossa hipótese de deslocar, nesse momento, para o polo positivo os discursos que emergem sobre o universo da exclusão.

### 3.4 ***Deixa voar*, de Cadu Barcellos (Observatório de favelas)**

Resumo do episódio:

É fim de ano e vários adolescentes assinaram seus nomes uns nas camisetas dos outros.

Flavio, Carol e seus amigos se despedem do grupo e caminham juntos para casa até chegarem a uma encruzilhada. A partir desse ponto eles irão se separar. Os meninos ficam e Carol irá atravessar a ponte que divide as duas favelas rivais.

–Quando é que vocês vão me levar em casa?

Os meninos, com medo, não cogitam atravessar para o “lado do alemão” e seguem para sua comunidade. Sobre uma laje, Flávio e seus amigos disputam a melhor pipa e, apesar das queixas dos outros, é Flávio o escolhido para soltá-la. Mas ele leva a pior. A pipa do menino é cortada e voa por sobre as casas até o território inimigo. Agora ele precisa ir buscá-la. Depois de tentar, sem sucesso, convencer sem sucesso um dos seus amigos a acompanhá-lo, Flávio encara a missão de resgatar a pipa em território desconhecido e, supostamente, perigoso.

Ele caminha assustado pela favela rival, mas aos poucos se surpreende com a semelhança entre as comunidades – os mesmos rostos, os mesmos hábitos, as mesmas construções, tudo igual. Flavio encontra um grupo de adolescentes soltando pipa num campinho, e a que procurava está entre elas. Pipa avoadada não tem dono.

Ele negocia com dificuldade, mas com firmeza, o resgate de sua super pipa, prometendo trazer outras em troca. No caminho de volta, aproveita para visitar Carol, como quem foi à favela rival a passeio. Agora é Carol que o acompanha de volta à fronteira entre as duas favelas. (DIEGUES; BARRETO, 2010, p. 116)

O episódio *Deixa voar* também discute a questão do narcotráfico nas favelas, mas sob um ponto de vista original no audiovisual, que é o do morador não envolvido com a criminalidade. No audiovisual brasileiro, o narcotráfico tem sido um tema recorrente desde o início da década de 2000. Contudo, notamos que o tema costuma envolver o narcotraficante das favelas (caso de *Cidade de Deus*, 2002) ou as facções criminosas (caso de *Quase dois irmãos*, 2004); ou, ainda, a outra ponta dessa relação, que são os policiais (o que ocorre nos dois filmes *Tropa de elite*, de 2007 e de 2010).

Entretanto, o morador da favela, não envolvido com o crime, costuma ser ignorado nos filmes ou ser mostrado de maneira um tanto quanto passiva. Em *Tropa de elite 2, o inimigo agora é outro* (2010), há uma cena em que o personagem capitão Nascimento (nesse filme já havia se tornado coronel) diz que "Favelado gosta de assistir TV a cabo. Favelado bebe água. Favelado acessa a internet. Favelado usa gás pra cozinhar." mas em nenhum momento do filme o "favelado" se expressa, ou ouvimos seu discursivo (seja ele qual for, a favor ou contra os bandidos ou os policiais), parecem, ainda, aceitar sem incômodo ou questionamentos os serviços que lhe são ofertados pelos policiais milicianos. É por isso que *Deixa voar* soa tão original.

Já chamamos a atenção sobre o fato de que muitas vezes assistimos a reprodução de estereótipos por esses filmes sobre periferias, pois costumam estar vinculados à lógica da representação na qual certos grupos passariam necessariamente pelas mesmas experiências. Desse modo, se fica na obrigação de mostrar um "ideal de miséria" a fim de que o público reconheça aquele discurso. Desse modo, os discursos sobre a miséria e exclusão terminam quase sempre retomando discursos previamente conhecidos com o objetivo de produzir reconhecimento e aceitação. Mas nos parece que *Deixa voar* consegue escapar desses tipos de arranjos discursivos previamente conhecidos e, por isso, aponta

outras possibilidades para a questão dos discursos produzidos sobre a periferia.

A narrativa está centrada no medo que os personagens principais sentem de estar no território da facção de narcotráfico rival. É uma abordagem da violência indireta, focada no plano psicológico, no medo do desconhecido e do diferente. Outro aspecto interessante é que esse medo vem de dentro da própria favela e não do asfalto, ou da classe média. É frequente o imaginário de que o favelado não temeria os bandidos e a violência, que estaria acostumado a viver desse modo. As relações entre traficantes e moradores são bastante complexas, pois há de fato uma proximidade por coabitarem o mesmo espaço. Muitas vezes são vizinhos, parentes ou amigos de infância, mas isso não significa que não exista medo.

Cadu Barcellos, diretor desse episódio, mora no Complexo da Maré, local no qual decidiu ambientar *Deixa voar*. O drama da divisão territorial pelo narcotráfico é vivenciado pelos moradores desse complexo de favelas em particular, de modo que amigos e parentes, muitas vezes, não podem visitar uns aos outros por temerem represálias de facções rivais. No caso do filme, vemos que os adolescentes Flavio e Carol, embora estudem na mesma escola, se veem impossibilitados de conviver fora desse espaço.

Ocorrem com relativa frequência disputas violentas entre facções de narcotraficantes rivais. O conflito ocorre com os policiais também. O morador se vê no meio do fogo cruzado e acaba sendo a maior vítima dessas guerras. Por essa razão, mostrar a violência do ponto de vista do morador é um dos grandes méritos do episódio. O episódio mostra ainda um tipo de violência que não é mostrado nos telejornais, é um tipo de violência psicológica, que provoca medo e tensão.

O Complexo da Maré se chama assim por ser uma reunião de várias favelas, mas é também é complexo por sua formação e divisões entre diversas facções. De acordo com matéria do jornal *O Globo* intitulada O desafio da Pacificação da Maré (2013), o complexo estaria dividido em três partes: duas dessas partes são dominadas por facções de narcotraficantes rivais; a terceira parte é dominada por milicianos. Isso gera um cenário tenso no qual há guerras muito frequentes por dominação de território entre grupos rivais, além de confrontos com a polícia, em especial o Bope (Batalhão de Operações Especiais). Para completar, a área é rodeada por uma “cracolândia” (local que aglomera vários usuários de crack).

O episódio se inicia com os adolescentes Flavio, Carol e seus amigos (Buiu e Rafael) saindo da escola animados com as férias no último dia de aula. Notamos

que são as férias de verão já que saem com camisas rabiscadas com mensagens dos seus colegas de turma. Conversam animadamente, comentam que Carol os teria ajudado a passar nas provas finais. Enquanto isso, Flavio é chamado por Alex, um rapaz mais velho. Os meninos comentam que Alex é ligado ao tráfico, mas Carol diz que, na verdade, é o primo dele que é, e que precisam saber “separar as coisas”. Isso demonstra novamente o quanto o narcotráfico está próximo, mas também um certo clima de desconfiança. O fato é que Alex estava interessado em se encontrar com a irmã de Flavio.

Carol mora do outro lado, em outra favela, que é dominada pela facção de traficantes rivais. Carol quer saber quando os meninos a levarão em casa, mas eles se recusam a entrar no lado dos “alemão”<sup>7</sup>. A ponte, no episódio, já simboliza visualmente a cisão entre as favelas. Os meninos seguem caminhando e cantando o funk da recuperação. É nitidamente uma letra inventada na hora, um improviso, mas contrasta com o funk proibidão do bando do Tizil, em *Concerto para violino*, que era agressivo e fazia apologia ao crime.

Em seguida, sem nem tirar os uniformes, os meninos vão soltar pipa. Nas periferias do Rio de Janeiro, é bem frequente que durante as férias se solte pipa. E há homens mais velhos que soltam pipas junto com os meninos. Quando a pipa “avoa” (ou seja, quando a linha é cortada pelo cerol de outra pipa) costuma ocorrer uma grande correria para ver quem fica com a pipa. O personagem Pardal corresponde a essa figura do homem mais velho que solta pipa. Percebemos que ele exerce uma liderança sobre o grupo. Pardal preparou uma pipa especial e decide que quem irá soltar é Flavio. Há uma disputa com um grupo que solta pipa na casa ao lado, mas Flavio perde: a pipa avoa. Começa uma correria atrás da pipa, que se afasta cada vez mais – toda essa cena é acompanhada novamente pelo funk. Até que a pipa vai parar em outra favela, que fica do lado da facção rival. Pardal exige que a sua pipa seja devolvida, xinga Flávio, que se vê pressionado pelo grupo e, sobretudo, pelo próprio Pardal, e acaba se vendo obrigado a ir para o outro lado da ponte, na favela rival.

A partir daí se inicia uma das sequências mais interessantes de todo o filme *5Xfavela, agora por nós mesmos*. Flavio, quando chega no território rival, se vê intimidado e amedrontado. É um medo psicológico, uma tensão que o próprio

---

<sup>7</sup> Lado da facção de narcotráfico rival.

personagem sente pelo medo de que percebam que ele não é de lá. Assim, cenas do cotidiano, idênticas a que ele mesmo está acostumado, se tornam tensas e assustadoras. Por exemplo, quando um homem bate um prego, Flavio pensa que é tiro. Quando carros do Bope (Batalhão de Operações Especiais) passam, ele se esconde num comércio. O dono do bar lhe aconselha a esperar um pouco. Há um clima de tensão no ar e a entrada do Bope mostra mais uma vez o quanto o território é vulnerável, mas logo Flávio segue em busca da pipa.

Finalmente, Flavio chega a um campo de futebol e lá vê rapazes soltando pipa; a pipa que procura é uma delas. Esse é um momento tenso no qual Flavio é hostilizado, é acusado de ser “alemão”, questionam o que está fazendo lá, querem saber de onde é. Até que Alex, que aparece no início do episódio sob a suspeita de ser traficante, aparece para livrar Flavio dessa situação tensa e perigosa. Alex inventa uma desculpa, diz que o conhece, que mora por lá mesmo. Os rapazes, então, devolvem a pipa a Flávio. Quando se afastam, Alex o repreende por estar se arriscando no território de uma facção rival por causa de uma pipa e pergunta se Flavio já falou com sua irmã. Flavio a fim de demonstrar camaradagem, diz que sim, que já falou com ela – o que não era verdade.

A partir desse momento, Flavio se sente mais seguro, parece sentir que o pior já havia passado, e resolve ir à casa de Carol. A jovem fica feliz e surpresa em vê-lo e pergunta o que estava fazendo lá. Flavio para mostrar-se mais corajoso do que de fato era e também mais sedutor, diz que estava lá somente para vê-la. Os dois vão até a sorveteria e caminham até a ponte que limita as fronteiras entre as favelas. O clima é de romance. Quando chegam a ponte Carol diz a Flavio: “Pronto, tá entregue. Vai vir pro baile amanhã aqui? Aqui é o melhor baile.” Isso demonstra que a divisão dos territórios produz uma sensação de que vivem realidades muito diferentes (aqui é mais tranquilo, o baile funk é melhor). Diante de uma divisão – nesse caso forçada – cada um tende a defender o seu território, ainda que seja de forma bem humorada. Ao final, parece que Flavio se sente mais seguro do outro lado da ponte, pois combina de voltar para ir ao baile com Carol.

### 3.5. *Acende a Luz*, de Luciana Bezerra (Nós do Morro)

#### Resumo do episódio:

É véspera de Natal e há três dias falta luz no morro. Lica e Cimar preparam a casa e a ceia para a festa, enquanto a aguardam, ansiosos, o prometido carro da companhia elétrica chegar para fazer o concerto.

A vizinhança está toda apreensiva. O dia está quente e a comida preparada para o Natal pode estragar a qualquer momento se não forem religadas as geladeiras. E se faltar o gelo da cerveja? O corre-corre é grande entre homens e mulheres que limpam suas casas, carregam gelo ladeira acima, cozinham, arrumam os cabelos, roupas e árvores de Natal.

No final da tarde, Lopes, o encarregado de fazer o tão esperado concerto, chega à favela. O motorista, parceiro de Lopes, já na entrada da favela, se recusa a subir e o eletricitista precisa carregar sozinho seus equipamentos pelas escadas até o topo do morro.

Ao chegar ao poste 314, Lopes descobre que não poderá fazer muito, pois falta uma peça.

Seria preciso descer para buscá-las. Os moradores reclamam e cercam o poste. A confusão está armada.

–Mas não vai descer mesmo. Daqui, você só sai com a luz consertada.

Lopes tenta, pelo celular, convencer o amigo a buscar a tal peça e trazer até onde ele está.

–Vamos embora, Lopes, depois alguém resolvi isso, hoje é Natal.

–Mas aqui também é Natal, e isso aqui é favela, cara. Eu não vou conseguir sair daqui.

A noite chega e todos se juntam a Lopes aos pés da escada que está montada para o conserto do transformador. O técnico da companhia elétrica não tem mais alternativa. A final, é Natal. Ele faz um “gato” no poste e a luz se acende. Todos aplaudem, gritam, cantam, saúdam o herói da noite. Mas em seguida a luz cai de novo. No breu, as caras dos moradores do 314 não são muito amistosas. Lopes faz, então, um novo gatilho e apenas este poste acende, todo o restante da favela está no escuro. Sem problemas! Os vizinhos trazem suas ceias, cervejas, mesas e cadeiras e fazem, ali mesmo ao redor da única luz, a sua festa de Natal. E Lopes, claro, é o convidado de honra.” (DIEGUES; BARRETO, 2010,p.138)

O episódio *Acende a luz* nasceu na oficina realizada no grupo Nós do morro e foi inspirado em uma experiência vivida pelos moradores do Vidigal num Natal, no ano de 2008. Nesse episódio, o mote da narrativa está na precariedade dos serviços públicos oferecidos à população. No caso do episódio, a questão está centrada na iluminação pública e nas estratégias para se lidar com esse problema. Outro ponto importante da narrativa está nas relações que existem entre os moradores. Um aspecto que também não pode ser desprezado é a construção dos personagens.

As favelas foram tratadas ao longo do tempo como uma espécie de “não-território”, pois eram completamente ignoradas pelo poder público, como se fossem invisíveis. Para ilustrar esse fato, há pouco tempo se começou a produzir mapas

específicos das favelas do Rio de Janeiro. Por esses territórios em geral serem dominados pelo narcotráfico, justamente pelo descaso e abandono do poder público, somente com o processo de pacificação, com instalações de UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) é que se pôde entrar nesses territórios para se produzir mapas mais precisos sobre os locais. O Instituto Pereira Passos (IPP), autarquia da prefeitura do Rio de Janeiro, é a principal responsável por essa empreitada. Além do mapeamento específico e detalhado das favelas, é recente a incorporação desses territórios nos mapas do Rio de Janeiro. Foi alvo de polêmica o fato de a empresa *Google* ter dado bastante destaque às favelas em seu aplicativo *google maps*. A prefeitura do Rio de Janeiro pediu que essa conduta fosse revista a fim de que não se afastassem os turistas e o termo favela tem sido suprimido dos mapas do aplicativo (STURM, 2013).

Desse modo, pelo descaso histórico com esses territórios, serviços básicos nunca foram totalmente implantados. Luz, água, internet e tv por assinatura costumam ser instalados irregularmente, são os chamados “gatos” (assim são conhecidas as instalações ilegais desses serviços e que não são pagos às empresas fornecedoras). Recentemente esses serviços passaram a ser cobrados, como uma consequência direta das instalações das UPPs, o que possibilitou a legalização desses serviços, que antes eram muitas vezes intermediados por narcotraficantes ou por milicianos (como vemos no filme *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro*, de 2010).

Entretanto, o episódio *Acende a luz* não discute como os serviços básicos chegam às favelas (se são intermediados por traficantes ou milicianos, ou mesmo se são ilegais), apenas a sua precariedade e a forma como as pessoas lidam com a situação. Novamente, o humor surge como estratégia para se contar essa história e, de alguma forma, abrandar as dificuldades pelas quais as pessoas passam e escapar de confrontos contra o *status quo*. Ao se utilizar essa estratégia se escapa do estereótipo “pobre bandido”, mas acaba se indo para o outro polo, reforçando o estereótipo do “pobre feliz”. Esse tipo de estratégia visa a um tipo de negociação na qual se pretende mostrar um discurso previamente conhecido, o que produz imediata identificação e reconhecimento.

O momento do Natal é um momento de re-encontro e de celebração. Percebemos que a favela é mostrada como um espaço agregador no qual parentes e amigos dos mais diferentes lugares se encontram. Essa é uma imagem

interessante, já que muitas vezes a favela é mostrada como uma espécie de território proibido no qual é perigoso estar. Outro aspecto interessante da relação entre os personagens está no fato de que o espaço público e privado se confundem, pois vemos pessoas, por exemplo, cuidando dos cabelos, pintando as unhas do lado de fora de suas casas. Isso demonstra que a divisão entre espaços público e privado é mais fluida e tênue na favela.

O cotidiano da favela é apresentado como um espaço de compartilhamentos e de convivência, um espaço agregador, o que se contrapõe aos condomínios fechados, que encontramos em bairros como a Barra da Tijuca (Rio de Janeiro), por exemplo. Nesses condomínios, costuma haver forte esquema de segurança com grades, câmeras, cercas elétricas e seguranças particulares, o que gera medo e segregação e aparta esses espaços do restante da cidade. Esse é um dos aspectos mais interessantes do episódio, pois nos permite uma reflexão sobre as formas de convivência e circulação territorial.

Em *Acende a luz*, dada a grande quantidade de personagens em cena e a divisão entre espaços público e privado ser tão tênue, ocorre uma certa desorientação do espectador, pois se torna difícil identificar onde cada personagem mora ou quem é filho de quem, por exemplo. Isso não é nenhum demérito do filme, ao contrário, já que mostra a intensa circulação de pessoas nas favelas e o nível de proximidade que existe nessas relações pessoais.

Outro aspecto relevante deste episódio é que a violência urbana, o narcotráfico e o crime não aparecem em nenhum momento. Apenas ressaltamos esse fato, porque nos demais episódios do filme vimos que sempre houve alguma menção ou alguma relação com esse universo da violência e do crime. A associação entre pobreza e banditismo pode provocar a sensação de que há mais bandidos na favela do que os que de fato existem, além de estigmatizar territórios e pessoas por sua origem.

A narrativa se inicia com a chegada de Maria e seu filho ao Vidigal. Uma música alegre pontua e já dá o tom da ação. Há várias pessoas na rua e no comércio. O diálogo entre mãe e filho sobre o problema na descarga do vaso sanitário revela que a falta de luz também interfere na água por causa do bombeamento, que funciona à base de luz elétrica. Isso mais uma vez reforça a precariedade dos serviços públicos na favela e a dependência de um serviço em relação ao outro. Os personagens não demonstram nenhum tipo de revolta e

seguem suas vidas de maneira alegre. O humor dá o tom de todo o episódio.

Dentre os cinco episódios que compõem o filme, *Acende a luz* é aquele que mais possui personagens. A quantidade de pessoas em cena ajuda a criar o clima de alegria e algazarra. Uma característica importante desse episódio é o uso frequente, não só do humor, mas também da sensualidade (mais um estereótipo). A sensualidade dos personagens é vista tanto nos enquadramentos (são mostrados seios fartos, mulheres de nádegas grandes rebolando), como nas próprias falas dos personagens (“Viemos para te ver, gostoso”). A sensualidade não é mostrada de forma vulgar, mas faz parte da estratégia de se contar a história com humor. O personagem Cimar bem exemplifica a opção pelo humor no episódio. Silva (2011), em seu trabalho sobre o filme *5Xfavela, agora por nós mesmos* fala da questão do humor ligado à sexualidade:

O recurso de humor sexual pode ser visto como uma ampliação provocadora da caracterização do morador de favela na memória audiovisual. Se comparado com o filme do CPC da UNE na década de 60, mas também com muitos filmes recentes sobre a favela, há uma tentativa de dotar esses moradores de desejo e de práticas não restritas ao sofrimento em relação às condições sociais, sempre criando uma memorização dos moradores tensionados pelos conflitos sociais. Assim, o recurso do humor com esse viés sexual almeja ampliar a caracterização social e psicológica desses personagens moradores das favelas, sempre tão presentes nos filmes brasileiros. (SILVA, 2011, p.175)

De acordo com Silva (2011), o humor sexual seria uma ampliação provocadora de uma memória audiovisual da favela, pois os moradores das favelas nos filmes estariam sempre tensionados por questões sociais. Nesse ponto, discordamos em parte da análise de Silva. Embora no cinema ocorra de fato essa abordagem de crítica social social ou de violência (“pobre bandido”), na qual o humor não costuma estar presente, na televisão esse tipo de construção de humor sexual é bastante frequente, sobretudo, nos núcleos dos personagens pobres das telenovelas. O tipo de construção do personagem Cimar – homem negro, brincalhão, malandro e divertido – lembra muito figuras típicas de telenovelas, como, por exemplo, o personagem “Perçoço” (Pesçoço), da novela *Salve Jorge* (2012). Isso corrobora a hipótese de se recorrer a discursos previamente conhecidos, que já são esperados como vivências e expressões dos moradores das favelas e periferias. Nos parece um tipo de estratégia que funciona como forma de negociação por espaço dentro do mercado audiovisual.

Após a primeira sequência, na qual vários personagens chegam no Vidigal e é apresentada a vida familiar de Cimar e de esposa Maria. Em seguida, vem a sequência que demonstrará que o problema da luz é mais grave do que imaginavam. Primeiro os técnicos conversam com a central de operações, dizendo que o serviço no número 314 não poderia ser feito, por faltar uma peça. Em seguida, um morador que deseja comprar gelo de Cimar se vê impedido por conta da falta de luz. E Cimar tem que ir até a Rocinha – favela próxima ao Vidigal – para comprar gelo. A trilha sonora principal do episódio é o forró que pontua as ações dos personagens e contribui para o clima de alegria e confusão. Essa sequência termina com os funcionários da companhia de energia descendo o morro. Os moradores tentam impedir a saída dos técnicos fazendo uma barricada e conseguem parar o carro; os funcionários prometem voltar. Um dos moradores diz: “Se vocês não voltarem, o bagulho vai ficar doido”.

Nessa primeira sequência, fica evidente a resolução dos moradores de resolver o problema. Não querem se tornar vítimas, possuem uma postura pró-ativa em relação ao problema que enfrentam (no caso, a falta de luz elétrica). Esses moradores, embora vivam com serviços precários, não têm uma postura conformista: lutam com as armas que possuem. A ameaça do morador ao funcionário é uma maneira de buscar o seu direito ao serviço básico de fornecimento de luz elétrica. O funcionário se sente acuado, com medo da ameaça dos moradores. Nesse caso, o estereótipo do favelado – bandido/perigoso – funcionou a favor dos moradores, pois os funcionários da companhia elétrica, de fato, retornam.

Chega uma nova dupla de funcionários. O responsável pela nova tentativa é Lopes, um funcionário bem intencionado, que foi indicado pelos colegas que estiveram na favela anteriormente, numa demonstração de retaliação, pois não gostam dele. O dia 24 de dezembro está correndo e o momento do Natal se aproxima. Lopes encontra dificuldade para chegar ao ponto que deve ser consertado dada a geografia da favela. A cena na qual uma moradora ensina a Lopes o caminho recupera o tom jocoso característico dos episódios do filme: “Você não vai com essa escada não, né? O senhor tá vendo essa rampa aqui? O senhor vai nela até o final, depois dela tem uma curva, depois que terminar essa curva tem a escada, o senhor vai subindo, subindo. Quando chegar lá em cima, o senhor pergunta de novo. Tá bom? Boa sorte”.

Vários moradores acompanham o trabalho dos funcionários. O tempo está passando e o serviço será demorado porque está faltando uma peça para o conserto. O colega de Lopes, percebendo o imbróglio, decide ir embora e deixá-lo sozinho para terminar o serviço. O desespero de Lopes é acompanhado pela trilha sonora. O forró dá o tom da confusão. Vários moradores o cercam, lhe servem comidas, mas, ao mesmo tempo, é frequentemente cobrado. Quando Lopes avisa aos moradores que falta uma peça, a solidariedade se transforma em desconfiança. Uma moradora diz: “Eu conheço esse tipo de gente...”. Uma outra moradora completa: “... que diz que vai ali buscar qualquer coisa e não volta nunca mais”. E Cimar conclui: “Manda o cara trazer para tu, irmão”. Os moradores começam a se revoltar e um deles sugere: “Se a gente meter a porrada nele, ele conserta rapidinho”. Lopes fica acuado na escada.

O dia passa e já é noite, Lopes permanece esperando, ao lado do poste, cansado e sendo vigiado por um morador. Cimar aparece e lhe oferece uma cerveja. Os dois conversam e Lopes revela que a sua família está em Pernambuco e que está sozinho no Rio de Janeiro. Nesse momento, uma barreira é rompida entre os dois personagens. Lopes deixa de ser simplesmente o “homem da luz”, a personificação da companhia elétrica para se tornar uma pessoa, provavelmente, com uma origem muito semelhante a de Cimar; é estabelecida uma relação de empatia entre os personagens.

Então, o colega de Lopes finalmente entra em contato para ter notícias suas, Lopes diz: “Como?! Onde é que eu estou?! No mesmo lugar que você me deixou! Isso aqui é favela! Você vai ter que trazer essa peça, eu tô sozinho aqui, eu tô acuado!”. Essa fala revela, como já havíamos chamado a atenção anteriormente, que há um medo da favela e de seus moradores, sempre vistos como potencialmente perigosos. Lopes encerra: “Eu sei que eu não sou Papai Noel, mas porra, você não entende”. Ao perceber que foi abandonado por seu colega, Lopes decide deixar de lado a sua ética e fazer um “gato”, ou seja, uma ligação irregular no poste. Esse é um momento que revela que há um limite tênue entre a legalidade e a manutenção de serviços básicos, que são frequentemente relegados nesses locais. Silva (2011) bem observa essa passagem em seu trabalho:

Nesse momento, há uma importante reflexão, em meio ao clima de descontração do episódio: qual o limite entre a carência de serviços essenciais e a manutenção da legalidade, da formalidade e das normas do

Estado? É Lopes quem responde a questão quando pede um fio 2,5 e é prontamente atendido pela população. Há aqui uma crítica à histórica negligência do Estado em relação aos serviços essenciais devidos à favela. Os funcionários deixaram os moradores sem serviço e o empregado exemplar não consegue cumprir seu trabalho. A postura de Lopes, de transformação forçada da sua relação com o trabalho, simboliza, de um lado, uma reação às pressões dos moradores e, de outro, o reconhecimento da legitimidade da população e de suas demandas, em oposição ao descaso da presença do Estado, só eficiente pelas forças policiais. (SILVA, 2011,p.178)

Essas observações de Silva (2011) revelam uma lógica perversa do Estado, que abandona esses locais, os deixa sem uma série de serviços, mas são muito “eficientes” na hora de enviar as forças policiais. A polícia militar, e em especial o Bope, representa o braço armado do Estado, que ao invés de buscar a redução de desigualdades sociais, fomenta a violência e a morte com legitimação pública. Uma das críticas ao processo de pacificação das favelas do Rio de Janeiro é justamente levar a polícia, mas sem o apoio de outras políticas públicas, além da de segurança. De modo que o processo se torna limitado, correndo o risco de se instituir uma ordem meramente militarizada no território.

Finalmente, a energia volta e todos comemoram. No entanto, em alguns minutos, a luz volta a faltar. Mas Lopes já está inserido dentro da comunidade, passa a ser um deles também, não é apenas o “homem da luz”. Desse modo, mesmo no escuro, os moradores reconhecem o seu esforço, o que fica evidente na fala de Cimar: “Lopes, relaxa, larga isso para lá, você fez o que pôde”. Contudo, Lopes não desiste: consegue restabelecer a luz somente do poste. Sem alternativa, a festa é transferida para baixo do poste. Uma luz fraca, mas compartilhada por todos reforça o espírito de comunidade e de afeto. O plano final mostra a favela às escuras somente com somente um ponto de luz (o poste aceso). Essa imagem, com apenas um ponto de iluminação, funciona como metáfora do próprio filme: *5Xfavela, agora por nós mesmos* é o primeiro filme a chegar no circuito comercial feito por jovens da periferia. É um marco de uma nova cena que se inicia no cinema brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre inicio meus trabalhos a partir das minhas questões, dos meus incômodos, de impressões que dizem: “há algo mais aí”. No começo do processo, era difícil definir sobre o que era a pesquisa. Mas, quando terminamos, temos a expectativa de que saberemos mais. Entretanto, em vez de respostas, sinto ter ainda mais questões. Imaginava que ao final, saberia dizer sobre o que é a pesquisa, contudo, sigo sem saber dizer sobre o que é exatamente tudo isso. De modo que o escrevo a seguir não será o fim, mas apenas mais uma etapa de um processo.

O desafio de qualquer trabalho acadêmico, a meu ver, é unir a razão à intuição; a teoria à vida. Essa combinação faz com que a pesquisa não seja uma espécie de protocolo a ser cumprido; uma mera formalidade acadêmica. Entretanto, se o trabalho for pessoal demais, pode acabar tornando-se excessivamente informal, o que também contraria o propósito de um trabalho acadêmico. Portanto, é preciso ter equilíbrio entre os dois aspectos, o que espero sinceramente ter conseguido.

Minha própria trajetória pessoal me aproxima dos temas sociais, da arte e da cultura, de modo que o interesse pela produção cultural da periferia foi algo quase que inevitável. Como sou contemporânea do meu objeto de estudo e conheço pessoalmente diversos desses produtores culturais, uma das minhas maiores preocupações era a de ser respeitosa e criteriosa na minha análise. Um fato pitoresco que ilustra essa questão é que enquanto escrevia este trabalho, sempre encontrava o Cacau Amaral (um dos diretores do episódio Arroz com feijão); frequentávamos a mesma academia de ginástica na cidade de Duque de Caxias e nos víamos em diversos eventos, como o Cineclubes Mate com Angú (*sic*), que também ocorre na cidade. Nunca conversei com ele (Cacau) sobre o que estava escrevendo no meu mestrado e espero que ele e os outros diretores que participaram do filme *5Xfavela, agora por nós mesmos*, caso venham a ler este trabalho gostem e se sintam respeitados. Outro aspecto de dificuldade nesta pesquisa, foi o fato de não ter ainda um grande distanciamento histórico sobre o tema. Nesse caso é possível que o trabalho possa ficar datado, mas esse era um risco que sentia que deveria correr e espero que também tenha conseguido ser razoável neste ponto da minha análise.

Mais do que a análise do filme *5Xfavela, agora por nós mesmos*, o principal

objetivo deste trabalho é discutir a questão da representação da miséria e da exclusão social inserida num contexto atual, envolvendo as transformações por que passam o Brasil e o Rio de Janeiro. Neste início do século XXI (década de 2000), o barateamento das tecnologias digitais combinado com um modelo econômico desenvolvimentista, que possibilitou o aumento da renda e o crescimento de uma nova classe trabalhadora, somado ao fato de que as periferias já ganhavam destaque desde o final dos anos 1990, corroborou para um cenário bastante propício à emergência da periferia enquanto sujeito e a possibilidade de se disputar espaços e discursos.

Desde a década de 1990, os movimentos de periferia começaram a emergir por haver um cenário sócio-cultural no qual os territórios ganharam relevância pelo processo de globalização da economia, ao mesmo tempo em que a violência do narco-tráfico e da polícia ganhavam os noticiários de televisão e jornais. A partir de então, iniciam-se organizações que visam a dar aos excluídos do consumo a possibilidade de se inserir na sociedade pela arte, pela educação ou pelo esporte. A questão das ONGs (Organizações não governamentais) no Rio de Janeiro também são um tema importante neste debate sobre periferia. A ONGs surgiram majoritariamente na cidade na década de 1990 como uma espécie de resposta à violência e a ação de facções de narcotraficantes, levando ao excluído educação, artes e esportes como formas de opção de vida. Existem inúmeras críticas a esse tipo de instituição. Para alguns as ONGs ocupam um espaço que deveria ser do poder público, de forma que seriam uma espécie de porta de entrada para empresas e grandes corporações (através de financiamentos) nos territórios populares. Essas instituições também são por vezes acusadas de fazer desvio de verbas ou servirem como mecanismo de levagem de dinheiro. Contudo, para outros, elas são formas de potencializar e articular ações nos territórios, de quebrar barreiras espaciais e simbólicas, de instrumentalização.

São aspectos complexos, portanto, que envolvem essa questão das ONGs. Mas o fato é que elas possuem um papel importante nas favelas e demais territórios populares do Rio de Janeiro. Existem também outras formas de organização na cidade, como coletivos de artistas, mas esses, em geral, tem mais dificuldades de captar recursos e são mais veículos de expressão artístico-culturais do que ações sócio-educativas nos territórios. E aí chegamos a um ponto nevrálgico da questão. O maior projeto das ONGs são as ações sócio-educativas, levar a território

abandonados pelo Estado educação, cultura e esportes. Contudo, por envolver recursos financeiros da iniciativa privada, que são em geral conseguidos por editais e renúncia fiscal, essas ações são orientadas por resultados, que tendem a enquadrar e engessar as atividades realizadas. Quando isso envolve a arte e a cultura tende a didatizar a sua ação, formatando-a em certos parâmetros.

Como o filme *5xfavela, agora por nós mesmos* surge neste contexto (a maioria de seus diretores vieram de ONGs inclusive) é notável que essa ação didática está incorporada na realização do longa metragem, que tem como diretor final o cineasta Cacá Diegues (embora nos créditos ele apareça como produtor). Foram realizadas inúmeras oficinas e houve nitidamente uma preferência sobre o tema da miséria e da exclusão social sobre qualquer outro. Nenhum dos episódios faz referência a questões existenciais ou metafóricas (ou qualquer outro tema que vá além da vivência da exclusão social), mas isso não significa que seus diretores não façam vídeos assim em contextos de maior liberdade criativa, como é o caso do curta-metragem *Os donos da mata* (2012), de Luciana Bezerra, que nada tem a ver com o universo da exclusão social. Um trecho do livro *Meu destino era o nós do morro* (2010), também de Luciana Bezerra, ilustra bem aquilo que estamos sinalizando, como se pode ler abaixo:

Mandei mais essa história [*Acende a luz*], as propostas eram feitas por e-mail, mas seriam lidas também na sala de aula durante a oficina. Era um total de quarenta alunos. E surgiram de duas a três histórias de cada um. Tivemos dois dias de votação para as histórias. No Nós, após uma disputa acirrada, ficou escolhida uma história de um pedreiro que virava santo e trabalhava com realismo fantástico, e partimos para desenvolver. Quarenta pessoas para desenvolver um roteiro, que experiência louca, mas muito bem conduzida pelo Rafael Dragaud.

Terminado o primeiro roteiro, Cacá anuncia que a história que ele achava conveniente para compor o filme era o argumento “Acende a luz”, a tal história que criei em um insight. Fiquei super feliz, e partimos para o roteiro que foi desenvolvido da mesma maneira. Em alguns momentos queria morrer. Não é nada fácil ter quarenta pessoas opinando de forma diferente sobre uma história sua. Trabalhei ainda no roteiro até o momento de filmar. (BEZERRA, 2010, p. 215)

Como pudemos ver no trecho acima, o argumento que havia sido selecionado na oficina de preparação do filme era “uma história de um pedreiro que virava santo e trabalhava com realismo fantástico” (BEZERRA, 2010). Contudo, o cineasta Cacá Diegues decidiu escolher outro argumento que julgaria mais conveniente, certamente por retratar o universo da exclusão com humor e por cumprir a

expectativa referente a um “favela *movie*”, ou seja pobres em situação de dificuldade; a diferença é a introdução do humor (fato que estamos chamando a atenção desde o início do trabalho). É louvável o esforço de Cacá Diegues de produzir o filme, inclusive Renata de Almeida Magalhães (também produtora do filme e esposa de Cacá) relata em palestra na Mostra Geração do Festival do Rio, em 2010, que foi bastante difícil levantar recursos para produzir o filme, pois as empresas não acreditavam num projeto no qual pessoas oriundas da favela/periferia pudessem dirigir um filme. Entretanto, as ONGs também abrem portas e alteram realidades. A ONG CEASM (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré) criada na década de 1990 a partir de um pré-vestibular comunitário, conseguiu aumentar de maneira significativa o número de estudantes universitários, de modo que nos anos 2000 já havia mais universitários do que analfabetos no Complexo da Maré. Tudo isso demonstra o quanto essas questões sobre as ONGs são complexas, mas relevantes no cenário atual.

O lançamento do filme *5Xfavela, agora por nós mesmos* em 2010 marca um momento no qual os discursos relativos às periferias surgem no audiovisual com evidente intuito de se deixar para trás o confronto e a violência como matriz de identificação da exclusão. Dentro da tradição do cinema brasileiro, chamamos a esse tipo de personagem do filme *5Xfavela, agora por nós mesmos* de *novo pobre*, que já não estaria mais vinculado ao banditismo ou à criminalidade, mas sim a referenciais positivos como o trabalho e o estudo, capaz de fazer negociações e trânsitos sociais, mas ainda assim tendo que cumprir certos pré-requisitos para ser pobre, como se houvesse um ideal de miséria. O *novo pobre* se relaciona com o surgimento daquilo que alguns chamam de uma nova classe média, ou como preferimos, de uma nova classe trabalhadora, mas que, de todo modo, tem a ver com a classe C e a ampliação de seu acesso ao consumo.

Contudo, o problema de se trabalhar com categorias de subjetivação pré-definidas é que se reduz a experiência humana a um conjunto de ideias e de experiências que mais refletem expectativas do que propriamente aquilo que se é ou se pode vir a ser. Assim, ao invés da compreensão polifônica e heterogenética de subjetividade, são assumidas categorias de subjetivação a fim de corresponder a um nicho de subjetividade. De modo que ao se assumir o discurso esperado se encontra espaço e ressonância na sociedade. A mídia de massa ainda é responsável pela legitimação, o que vem mudando na medida em que se

desenvolvem formas mais colaborativas e democráticas de acesso e de construção do conhecimento em meios de comunicação como a internet, por exemplo.

O surgimento dessa cena audiovisual se deve, inclusive, ao surgimento de novas mídias. Na contemporaneidade, dado ao barateamento das tecnologias digitais, é possível que, além de espectadores, todos possam ser produtores do audiovisual. Isso leva a uma relação com a mídia na qual se passa de consumidor a “prosumidor” (TOFFLER, 1995). As novas mídias estão auxiliando às mudanças nas formas de organizações discursivas, o que torna possível a re-estruturação das configurações de representação e o mais importante: a auto-expressão.

Como nossa abordagem neste trabalho é a do filme enquanto discurso, analisamos *5Xfavela, agora por nós mesmos* como um agenciamento coletivo de enunciação. De modo que nesse filme emergem discursos correntes no momento atual, o que se sobrepõe à ideia de um “discurso próprio”. O discurso que emerge sobre a exclusão social já não situaria o pobre no *locus* social do bandido, mas sim num outro espaço simbólico em que o crime e o banditismo não seriam o fim de suas vidas. O *novo pobre* deixa de ser o inimigo do Estado, uma afronta a ordem social para se integrar ao capitalismo e ao consumo e, por essa razão, nos parece que nos cinco episódios do filme *5Xfavela, agora por nós mesmos* majoritariamente exista um clima de alegria (não à toa foi buscado o viés do humor). Inclusive no episódio mais trágico do filme (*Concerto para violino*) podemos ver sentimentos como o de amizade e o de solidariedade.

Percebemos, ainda, que a utilização do humor e de estereótipos é uma estratégia de negociação: dar um pouco daquilo que é esperado (discurso previamente conhecido); contudo se dá também um pouco daquilo que se quer dizer (vivências pessoais, afetos, relação com o território de origem etc.). O problema da utilização do humor é que ele “esfria” os momentos de confronto e conflito social e, pior, pode fazer parecer com que aquele que é oprimido pareça ressentido. É o tipo de argumento de quem diz que é o negro quem está produzindo racismo contra si mesmo, ou, pior, que não sabe rir de si mesmo, que é apenas uma brincadeira. Tudo isso lança sobre aquele que alvo de qualquer tipo de preconceito a culpa e a responsabilidade por sofrê-lo.

Os discursos que alinham os cinco filmes buscam, portanto, um evidente deslocamento no que concerne à emergência de discursos sobre a miséria/pobreza e a exclusão social deslocando-os do polo negativo (violência) para o polo positivo

(alegria), mas sem conseguir romper os estereótipos sobre a miséria e a exclusão social. Emergem arranjos discursivos nos quais, apesar da exclusão, é possível superá-la ou ao menos encará-la com alegria e bom humor. Parece que se desejava escapar de temas polêmicos que envolveriam um confronto mais aberto. Tampouco são abordados temas existenciais ou metafóricos, recorrendo-se muitas vezes a imagens, discursos e experiências que são previamente esperadas daqueles que habitam territórios populares e vivenciaram em algum nível a exclusão.

Um dos aspectos mais relevantes que esse filme propiciou foi a visibilidade e a afirmação de um outro modo de vida possível àqueles que vivem nas periferias. É importante abrir espaços e dar visibilidade a novos sujeitos, criar mais repertórios existenciais (modos de vida). É importante que pessoas oriundas das periferias também ocupem lugares como o de cineasta e que possam disputar espaços de poder. Em nossa sociedade, pessoas negras, pobres ou oriundas da periferia costumam ocupar espaços de menor prestígio social, quando conseguem escapar disso, são, infelizmente, trajetórias de exceção. Buscar a redução das desigualdades não apenas econômicas, mas também de direitos e de repertórios existenciais é uma questão premente.

Em relação especificamente aos discursos sobre a miséria e a exclusão, nos parece que a fim de sair dessa relação dicotômica, na qual se deslocam os discursos sobre a exclusão do polo negativo ao positivo, é necessário ampliar o repertório de referências, e ir além do discurso hegemônico sobre as minorias. Isso envolve resgatar outros discursos e recontar a sua própria história a partir de outras percepções, notar que as minorias possuem uma história de lutas e não somente de opressão. Acima de tudo, o que está em disputa é o posicionamento discursivo e não somente representatividade e inclusão. A disputa é pelo poder e pela individuação de discursos que coloquem o excluído numa posição mais ativa e ética com relação a sua história, as suas memórias e seu território de origem.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Saraiva, 2011

ANDRADE, Cibele Yahn de. Acesso ao ensino superior no Brasil: equidade e desigualdade social. *Revista Ensino Superior*, Campinas, 2012.

AVENIDA BRASIL. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012. Telenovela.

BENTES, Ivana. "Copyright" da miséria e dos discursos sobre a exclusão. *Lugar comum*, Rio de Janeiro, n17, p.85-95, 2004.

BEZERRA, Luciana. *Meu destino era o nós do morro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

BRASIL deve recuperar posto de 6ª maior economia em 2013, mostra FMI. *G1, O Globo*, 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2013/04/brasil-deve-recuperar-posto-de-6-maior-economia-em-2013-mostra-fmi.html>>. Acesso em 29 jul. 2013.

CALDEIRÃO DO HUCK. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2013. Programa de Auditório.

CANDIDO, Antonio. "A dialética da malandragem. (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)". Manuel Antonio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília Lara. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978.

CASTRO ROCHA, João César de. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo ou a "dialética da marginalidade". *Revista Letras*, Minas Gerais, ed 28 e 29, p. 23-70, 2004.

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura (CPC), 1962. Vídeo (92 min).

CHEIAS DE CHARME. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012. Telenovela.

CYMBALUCK, Fernando. *Mulheres chefes de família não são mais pobres e nem sozinhas, diz pesquisadora*. Disponível: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/09/22/mulheres-chefes-de-familia-nao-sao-mais-pobres-e-nem-sozinhas-diz-pesquisadora.htm>>. Acesso em 29 jul. 2013.

*5XFavela, agora por nós mesmos*. Direção: Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais. Rio de Janeiro: Luz Mágica, 2010. DVD (101 min).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Ed.34, 1995.

DIEGUES, Isabel; BARRETO, Paola (Org.). *5Xfavela, agora por nós mesmos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

2 CHOPES COM MV BILL. Disponível em:<<https://br.tv.yahoo.com/video/2-chopes-com-mv-bill-170002884.html>>. Acesso em: 14 abr. 2013.

ESQUENTA. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2013. Programa de Auditório.

FERRÉZ (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GUATTARI, Félix; SUELY, Rolnik. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1993.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Literatura marginal*. Disponível em:<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>> Acesso em: 30 mar. 2013

LEROUX, Liliane. Do mangue beat ao toscolab: autoficções midiáticas, outros modos de aprender. *Revista eletrônica Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 10, n.3, 2011.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LOURENÇO, Luana. *FAO premia o Brasil e mais 37 países por reduzir a fome pela metade*. Disponível em:<<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-06-16/fao-premia-brasil-e-mais-37-paises-por-reduzir-fome-pela-metade>>. Acesso em 13 ago.2013.

NEGUINHO e Kika. Direção: Luciano Vidigal. Rio de Janeiro: Cavídeo, 2005. DVD(18 min).

NÓS do morro. Website do grupo cultural Nós do Morro. Disponível em:<<http://www.nosdomorro.com.br>>. Acesso em: 06 jul. 2013.

O DESAFIO da pacificação na Maré. *O Globo Rio*, 2013. Disponível em:<<http://oglobo.globo.com/infograficos/faccoes-mare/>>. Acesso em 15 ago. 2013.

O MELHOR conselho que recebi. *Revista Época*, 2009. Disponível em:<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI98684-15228-1,00-O+MELHOR+CONSELHO+QUE+RECEBI.html>>. Acesso em 20 jun. 2012.

OS DONOS da mata. Direção: Luciana Bezerra. Rio de Janeiro: Núcleo Audiovisual do Nós do Morro, 2012. DVD (13,5 min).

O PAGADOR de promessas. Direção: Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri, 1962. DVD (96 min).

PORTO, Nathália França Figueiredo. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe*. Disponível em: <trabalhadora?http://opiniaopublica.ufmg.br/emdebate/Resenha\_Nathalia12.pdf>. Acesso em 21 ago.2014.

POR TRÁS DA FAMA. Entrevista com MV Bill. Rio de Janeiro, Multishow, 2009. Programa de TV.

SALVE JORGE. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2013. Telenovela.

SILVA, Jailson Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcos Vinícius. *O novo carioca*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

SILVA, Thiago de Faria e. *Audiovisual, memória e política: os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5Xfavela, agora por nós mesmos (2010)*. São Paulo, USP, 2011.

STURM, Heloísa Aruth. Favelas desaparecem de busca no Google Maps. *Estadão*, [online], 2013. Disponível em:<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,favelas-desaparecem-de-busca-no-google-maps,1018537>. Acesso em: 10 ago. 2014.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. O homem sem qualidades: modernidade, consumo e identidade cultural. *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, n.3, ano I, jul/dez. 2004.

TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

VÍDEO case MV Bill, Nextel. São Paulo: Produtora Loducca, 2010. Propaganda de televisão.