

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

JOÃO CARLOS MAYER ROSTEY

**(IN)VISIBILIDADES DA VIOLÊNCIA E DO PRECONCEITO
EM *CIDADE DE DEUS* E *MINHA ALMA*: REPRESENTAÇÕES E
IDENTIDADES DO HOMEM NEGRO BRASILEIRO**

MARINGÁ

2009

JOÃO CARLOS MAYER ROSTEY

**(IN)VISIBILIDADES DA VIOLÊNCIA E DO PRECONCEITO
EM *CIDADE DE DEUS* E *MINHA ALMA*: REPRESENTAÇÕES E
IDENTIDADES DO HOMEM NEGRO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Lingüísticos, e na linha de pesquisa Estudos do Texto e do Discurso.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ismara Eliane
Vidal de Souza Tasso

MARINGÁ

2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

R62i Rostey, João Carlos Mayer
(In)visibilidades da violência e do preconceito em *Cidade de Deus* e *Minha alma* : representação e identidades do homem negro brasileiro / João Carlos Mayer Rostey. -- Maringá, 2009.
118 f. : il.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009.

1. Identidade - Homem negro - Favelas - Rio de Janeiro, BR. 2. Representação - Homem negro - Mídia - Favelas - Rio de Janeiro, BR. 3. Discurso midiático. 4. Violência. 5. Preconceito. 6. Análise do discurso - Imagem em movimento - Cinema e videoclipe. I. Tasso, Ismara Eliane Vidal de Souza, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 21.ed. 410.0141

JOÃO CARLOS MAYER ROSTEY

**(IN)VISIBILIDADES DA VIOLÊNCIA E DO PRECONCEITO
EM *CIDADE DE DEUS* E *MINHA ALMA*: REPRESENTAÇÕES E
IDENTIDADES DO HOMEM NEGRO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Lingüísticos, e na linha de pesquisa Estudos do Texto e do Discurso.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso
Universidade Estadual de Maringá – UEM
Presidente

Prof. Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa
Universidade Estadual de Maringá – UEM
Membro

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas
Universidade Federal de São Carlos – UFSCar
Membro

Dedico este trabalho à minha esposa Sirlei,
querida companheira, pelo incentivo e amor.
Aos meus filhos Priscilla, Gabriel e Tainá.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela insuperável força em todos os momentos;

À minha orientadora, professora Ismara, pela dedicação atenciosa, carinhosa, pelos conhecimentos transmitidos, pelo respeito aos meus limites, pela confiança e pela forma fraternal com que regeu a orientação deste trabalho;

Ao professor Pedro Navarro, por quem tenho admiração, por ter aceitado participar da banca de qualificação, pela leitura cuidadosa, pelas respeitáveis sugestões e pelos apontamentos a esta dissertação;

Ao Professor Baronas, pela atenção que dispensou à minha qualificação, pela prontidão com que o fez, pela leitura e pelas valiosas contribuições dadas ao trabalho;

À minha querida mãe, pelo apoio sempre incondicional;

Ao meu pai, saudades;

À minha sogra, bondosa colaboradora;

Ao Gabriel, a Michelle e a Érica, pelo auxílio na área da informática;

Ao meu tio e professor José Roberto Mayer, por seus eternos cuidados e preocupações com a minha pessoa, sempre torcendo por mim;

À professora Geiva que, gentilmente, em diversas ocasiões, cedeu a sua sala para os meus estudos;

Às minhas amigas Simone e Kelly, colegas da graduação, companheiras de estudos e de preparação para ingressar no mestrado;

A todos que, direta ou indiretamente, colaboraram na concretização desta dissertação.

Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato
de as pessoas falarem e de seus discursos
proliferarem indefinidamente?
Onde, afinal, está o perigo?
(Michel Foucault)

ROSTEY, João Carlos. **(In)visibilidade da violência e do preconceito em Cidade de Deus e *minha alma***: representações e identidades do homem negro brasileiro. 2009. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.

RESUMO

Este trabalho, vinculado ao Grupo de Estudos em Análise do Discurso da Universidade Estadual de Maringá – GEDUEM, tem como foco temático a constituição identitária e a representação do homem negro e favelado. Sob tal enfoque, compreendemos as identidades como processo e efeito de discurso, circunscritas a práticas discursivas midiáticas contemporâneas, estabelecidas por relações de saber e poder por meio das quais se operam dispositivos disciplinares em busca do domínio sobre os corpos, nos campos sociopolítico, econômico e cultural de uma sociedade, posicionando o sujeito e estabelecendo *quando* e *qual* lugar ele deve ocupar nesse processo. As reflexões e os estudos empreendidos nesta dissertação e que deram suporte a um movimento interpretativo-descritivo arqueogenealógico foram mobilizados pelos seguintes questionamentos: nas práticas discursivas midiáticas nacionais da contemporaneidade a representação do homem negro brasileiro institui-se na relação preconceituosa com o não-negro? Tal relação pode ser identificada na produção cinematográfica *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles, e na produção videográfica *Minha Alma*, do grupo O Rappa? A nossa hipótese, com base em tais questionamentos, é a de que as mídias constituem um espaço de conflito de ordem política quando colocam em circulação discursos acerca do homem negro e favelado no Brasil em contradição com a memória constitutiva de que se vive, neste país, um regime de “democracia racial”. Como movimento teórico-metodológico, nossos gestos de descrição e de interpretação fundamentam-se nos conceitos erigidos pelo entrecruzamento da Análise do Discurso (FOUCAULT, 1962, 1986), dentre os quais os de enunciado, função enunciativa, prática discursiva, formação discursiva, arquivo, modos de subjetivação, memória (HALBAWACHS, 2004; COURTINE, 2006) e história; os estudos sobre imagem, representação e (in)visibilidade, na relação entre real e realidade (AUMONT, 1993; MANGUEL, 1997; DUBOIS, 2004); e as articulações

acerca da identidade (HALL, 2000, 2003). No campo estético, as reflexões dialogam com os movimentos “Estética da Fome” e “Cosmética da Fome”, ambos de natureza política e sociocultural, tomando-se como referência os apontamentos de Rocha (1965) e de Bentes (2005). Sob tais princípios teórico-analíticos, estabelecemos como principal objetivo determinar como, pelo funcionamento discursivo verbal/visual/sonoro, as mídias cinematográficas e televisivas representam o homem negro brasileiro da favela carioca no filme *Cidade de Deus* e no videoclipe *Minha Alma*. Para tanto, observamos como os discursos imagéticos, com os seus mecanismos, entre eles enquadramentos, planos, focos, etc, produzem dizeres e não-dizeres, na opacidade de sua constituição. Assim delineada, a expectativa que se criou com o desenvolvimento desta pesquisa foi a de que ela pudesse contribuir com reflexões e discussões tanto sobre a temática e as implicações dela decorrentes (a discriminação racial e as políticas públicas de inclusão na e pela mídia) quanto sobre as possibilidades de abordagem temática em campos associados (linguístico, político e estético). Nas interfaces de diferentes linguagens, e na confluência da história com a memória discursiva, os resultados obtidos pelo desenvolvimento da pesquisa empreendida indicam que é a partir das mídias ora analisadas que se estabelece uma relação de força ou de resistência do imaginário coletivo sobre o homem negro brasileiro da favela carioca.

Palavras-chave: Identidade. Representação. Pobreza. Violência. Imagem em movimento.

ROSTEY, João Carlos. **Violence and prejudice's (in) visibility in the City of God and in my soul**: presentations and identities of black Brazilian man. 2009. 118 f. Dissertation (Master of Letters)- State University of Maringá, Maringá, 2009.

ABSTRACT

This research, linked to *Grupo de Estudos em Análise do Discurso* (Study Group of Discourse Analysis) of *Universidade Estadual de Maringá* (State University of Maringá) – GEDUEM, approaches the constitution of identity and the representation of black man from the ghetto. From this point of view, the identities are understood as a process and discursive effect which involve the contemporary mediatic discursive practices, established by relations of knowledge and power. It is through of these relations that disciplinary devices are operated in search of the domain over the bodies in sociopolitical, economic and cultural field of a society, by positioning the subject and establishing *when* and *what* place he/she must occupy in this process. The reflections and the studies carried out in this thesis which offered support to the interpretative-descriptive and archaeological and genealogical movement were stimulated by the following questions: in contemporary national mediatic discursive practices, the representation of Brazilian black man occurs in a discrimination's relation with non-black? Such relation can be identified in the cinematographic production *Cidade de Deus* (City of God), by Fernando Meireles, and in the videographic production *Minha Alma* (My Soul), by the group O Rappa? Thinking about these questions, our hypothesis is that the media constitute a place of politic conflict when it put in circulation discourses about the Brazilian black man from the ghetto in contradiction to the constitutive memory concerning to the idea that we live in a "racial democracy" in this country. As a theoretical and methodological movement, our attempt of description and interpretation are based on the Discourse Analysis' concepts (FOUCAULT, 1962, 1986), such as enunciation, enunciative function, discursive practice, discursive formation, file, ways of subjectivation, memory (HALBAWACHS, 2004; COURTINE, 2006) and history; on the studies about image, representation, (in)visibility, on the relation between real and reality (AUMONT, 1993; MANGUEL, 1997; DUBOIS, 2004) as well on the articulations

about identity (HALL, 2000, 2003). In the aesthetic field, the reflections dialogue with the following movements: “Estética da Fome” (Aesthetics of Starvation) and “Cosmética da Fome” (Cosmetics of Starvation), both political and sociocultural. To reach this purpose, it was taken as reference the considerations elaborated by Rocha (1965) and Bentes (2005). Under such theoretical and analytical principles, we established as main objective the determination of how the cinematographic and television’s media portraits the Brazilian black man from Rio de Janeiro’s ghetto in the movie *Cidade de Deus* (City of God) and in the video clip *Minha Alma* (My Soul). To achieve this end, we will observe how the imagetic discourses, with their mechanisms such as frameworks, plans, focus etc., produce sayings and non-sayings in the opacity of their constitution. Delineated like this, the expectation created with the development of this research is that it can contribute with reflections and discussions about its theme and implications (the racial discrimination and the public politics of inclusion in/by media), as well about the possibilities of thematic approaches in interlinked fields (linguistics, politics and aesthetics). In interfaces of different languages, in confluence of history and discursive memory, the results obtained by the development of this research indicate that it is established a relation of strength or resistance of collective imaginary about the Brazilian black man from Rio de Janeiro’s ghetto through the media analyzed.

Keywords: Identity. Representation. Poverty. Violence. Moving Image.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2	A TRAJETÓRIA DO NEGRO NO BRASIL	16
2.1	O negro e a construção da história do presente	16
2.2	Das condições de emergência enunciativa da governamentalidade nas relações entre senhores brancos e sujeitos negros do além-mar	22
2.3	Castigos e resistências	26
2.4	Fim da escravidão e “branqueamento” da população brasileira	29
3	A IMAGEM NA MÍDIA: CINEMA, TELEVISÃO E VÍDEO	35
3.1	Real: imagem e representação	35
3.2	A subjetividade midiática	38
3.3	Os discursos midiáticos televisivos	41
3.4	Som e imagem: o movimento inicial do cinema brasileiro	47
3.5	O Cinema Novo e a “Estética da Fome”, e o Cinema Contemporâneo e a “Cosmética da Fome”	54
3.6	O surgimento de uma nova mídia: a televisão	57
3.7	Videoclipe musical: múltiplas linguagens	61
4	FAVELA: LUGAR DA VIOLÊNCIA E DA POBREZA	66
4.1	A espetacularização midiática da favela	66
4.2	As nuances da violência: relações de saber-poder	72
5	AS (IN)VISIBILIDADES DA VIOLÊNCIA E DA POBREZA	80
5.1	Uma relação interdiscursiva: o deslocamento do discurso político do Presidente Lula para os nossos objetos de análise	80
5.2	<i>Cidade de Deus</i>: que violência é essa?	86
5.3	<i>Minha Alma</i> e os muros imaginários e concretos da segregação	97
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
	REFERÊNCIAS	113

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde o primeiro contato com a teoria da Análise do Discurso, sentimos um despertar para as questões relativas ao funcionamento discursivo da mídia televisiva: entretanto, ao mesmo tempo em que essa teoria parecia responder às dúvidas relativas à complexidade dos discursos, muitas fendas também iam se abrindo. Esses momentos de deslocamentos e alternâncias foram permeados por constantes desafios, ora desencadeados por questionamentos, ora pela imagem de um sujeito descentrado, que ocupa posições em determinadas materialidades mas que não se mostra dono do seu dizer. Como tratar o sentido que não existe em si mesmo, mas resulta de uma constituição que é socialmente construída? E o que dizer de um poder que às vezes mostra-se invisível, não sendo possível perceber quem o está controlando?

Assim foi possível perceber que movimentar-se pela teoria da Análise do Discurso torna-se um caminho estimulante, uma vez que o pesquisador enfrenta desafios de ordem teórico-metodológica para tentar explicar o seu objeto de investigação, já que se apresenta circunscrito a um processo discursivo. Esse processo encontra-se determinado por condições de possibilidade e de (co)existência descritas a partir das relações de sentido e de forças existentes no espaço em que elas são estabelecidas, isto é, no lugar de onde um sujeito marca sua posição no discurso. É importante acrescentar ainda, o diálogo estabelecido entre a Análise do Discurso e outras áreas do conhecimento que subsidiaram as constantes reflexões desta pesquisa.

A partir dessas considerações, que apontam para a importância do cruzamento interdisciplinar, tanto os gestos de descrição e interpretação quanto o movimento teórico-metodológico pautam-se nos conceitos erigidos pelo entrecruzamento que ocorre na Análise do Discurso (FOUCAULT, 1962, 1986), dentre os quais os de enunciado, função enunciativa, prática discursiva, formação discursiva, arquivo, modos de subjetivação, memória (HALBAWACHS, 2004; COURTINE, 2006) e história; os estudos sobre a imagem, na relação entre real e realidade (AUMONT, 1993; MANGUEL, 1997; DUBOIS, 2004) e as articulações acerca da identidade (HALL, 2000, 2003). No campo estético, as reflexões dialogam com os movimentos “Estética da Fome” e “Cosmética da Fome”, ambos de natureza

política e sociocultural, tendo como referência os apontamentos de Rocha (1965) e Bentes (2005).

Desse modo, além de buscar os elementos básicos da Análise do discurso, nossa pesquisa solicita o agenciamento de autores diferentes, de territórios distintos, mas de maneira irmanada. Ou seja, expandimos o nosso campo de análise para outros olhares, sobretudo com o subsídio de outras áreas de conhecimento, uma vez que a Análise do Discurso não é uma disciplina autônoma, muito menos assistencial, mas uma disciplina em constante interlocução com outras ciências humanas. De acordo com Orlandi (1996, p. 24), a Análise do Discurso produz “outro lugar de conhecimento com sua especificidade. Não é mera aplicação lingüística sobre as ciências sociais e vice-versa”. Nesse sentido, ao trazer conhecimentos de outras ciências e ao sustentar diálogos entre autores que se inscrevem em paradigmas epistemológicos distintos mas que se agregam ao campo teórico do discurso, possibilita a configuração dos estatutos teóricos e dos procedimentos analíticos que se ajustam à sua especificidade e à sua ordem na rede discursiva. Daí, por exemplo, em nosso trabalho, as articulações entre as proposições de Foucault e as reflexões de Hall, bem como o diálogo entre outros autores, sobre possíveis pontos de entrecruzamento entre os fenômenos lingüísticos e os sócio-históricos.

A temática “constituição identitária e representação do homem negro brasileiro e favelado”, na qual esta dissertação encontra-se focada, deve-se à recorrência de discursos produzidos na mídia sobre o negro brasileiro favelado. Tais discursos embatem com a constituição do imaginário social segundo o qual se vive, neste país, um regime de “democracia racial”, já que a miscigenação se acentuou no Brasil a partir dos séculos XVI e XVII, com a chegada dos negros e dos europeus e com os índios que já habitavam estas terras.

Assim, em um primeiro momento não há como singularizar a identidade brasileira apenas relacionando-a com o negro ou com o índio ou com o europeu. É preciso considerá-la como a identidade do povo brasileiro na qual o negro, o índio, os europeus e outros povos estão incluídos. Diante da impossibilidade de abarcar todas as questões envolvidas no processo, dado o fato de a abrangência do tema da identidade do brasileiro, desde o momento dessa miscigenação, ser um trajeto amplo e complexo, fixamos nossa pesquisa na identidade do negro favelado carioca, especificamente na materialidade midiática do filme *Cidade de Deus* e no videoclipe *Minha Alma*. Considerando que a identidade se constitui também pelas diferenças,

torna-se imprescindível refletir sobre as condições de existência desse povo miscigenado, articulando história e memória desde a chegada dos europeus, incluindo a importante presença da população ameríndia e a vinda do povo afro, de modo a possibilitar a compreensão do processo de construção da identidade do povo brasileiro, com a formação de uma população pluriétnica.

Compreendemos que as identidades são processo e efeito de discurso e que as práticas discursivas midiáticas contemporâneas exercem influência no meio sociopolítico, econômico e cultural de uma sociedade, posicionando os sujeitos e estabelecendo *quando* e *qual* lugar eles devem ocupar nesse processo. De acordo com Foucault (1997, p. 59), “as posições de sujeito se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos”. Tais considerações nos enviam à significação de lugar social como ponto de ancoragem para a constituição da prática discursiva. No entanto, a posição no discurso de um determinado sujeito não pode ser representada por um único lugar social, pois, sendo o sujeito disperso, assim como seu discurso, seu lugar social também se encontra disperso no tempo e no espaço.

Desse modo entendemos que, por se tratar de um tema amplo e atual, discutir questões sobre identidade continua a ser válido, visto que ela não é fixa e acabada; ao contrário, sofre constantes mudanças e processos de construção. Dessa perspectiva e a partir do princípio de que “o preconceito contra o negro ultrapassou o fim da escravidão e chegou modificado a nossos dias” (FAUSTO, 2001, p. 24), levantamos os seguintes questionamentos: nas práticas discursivas midiáticas nacionais da contemporaneidade a representação do homem negro brasileiro institui-se na relação preconceituosa com o não-negro? Tal relação pode ser identificada na produção cinematográfica *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles, e na produção videográfica *Minha Alma*, do grupo O Rappa?

Feitos tais apontamentos, esta pesquisa justifica-se pela inquietação gerada no intuito de melhor compreender um dos acontecimentos sociopolíticos diretamente vinculados à temática da identidade: o modo como a questão racial, discutida e colocada em circulação pela mídia, é delineada por políticas públicas de inclusão. Além de ressaltar a relevância social, política, econômica e cultural dessa temática, buscamos um estudo teórico-metodológico relativo aos discursos materializados nessas duas mídias, incluindo as estratégias linguístico-discursivas e imagéticas, para que pudéssemos discutir e refletir a respeito da imagem do cidadão brasileiro

marginalizado. O resultado da pesquisa indica que é a partir do ponto de vista veiculado pelas mídias ora analisadas que se pode estabelecer uma relação de força ou de resistência do imaginário coletivo sobre o homem negro brasileiro da favela carioca. Nesse sentido, é da perspectiva da mídia que a questão do preconceito racial é discutida e colocada em movimento, regulando crenças cujos efeitos de verdade podem socialmente ser compartilhadas e constituir um modo de discriminação racial velada e/ou de uma democracia racial.

Em vista dessas ponderações, na seção dois o objetivo é refletir e discutir sobre aspectos pontuais acerca das condições de emergência, de existência e de possibilidade enunciativa em discursos acerca da trajetória da história do negro no Brasil. Para tanto, é abordado o caminho percorrido a partir dos primeiros tempos de colonização portuguesa, quando o negro aqui aportou, trazido da África para servir aos brancos como seu escravo, uma vez que a escravidão trouxe consigo o questionamento das diferenças, o preconceito, o racismo e a discriminação. Os negros cruzaram fronteiras, ultrapassaram limites de suas histórias e de suas culturas e sofreram humilhações, castigos, violações e violências.

Na seção três tratamos da mídia e da sua relação com o homem, e da maneira como as imagens tornaram-se cada vez mais determinantes de novos efeitos de verdade, estabelecidos pelas complexas relações entre certo tempo e certo espaço. Em virtude disso, a mídia é focalizada como algo que procura veicular e reafirmar modos de sujeição e de subjetivação a ela apropriados. O importante é destacar que todas as mídias têm atitude de onipresença, tornando-se cada vez mais presentes em nossas experiências contemporâneas. Neste trabalho, caminhamos especificamente para as materialidades cinematográficas e as do videoclipe, não sem antes percorrer o objeto televisão e seus discursos verbais e verbo-visuais, uma vez que o videoclipe, um dos objetos de nossos estudos, é um produto que tem sua veiculação por meio da televisão.

Na seção buscamos compreender como a mídia brasileira, de modo geral, dedicou-se, nos últimos anos, a trabalhar com temáticas não somente como a da violência mas também a da fome, nas favelas, tornando-se isso um grande espetáculo. Noticiários e séries televisivas, manchetes de jornais impressos, cinema e mesmo alguns videoclipes passaram a difundir assuntos que abordam a questão da violência, cristalizando-se esses acontecimentos em espetacularizações habituais, em uma propagação de discursos *de* e *sobre* a violência. Os meios de

comunicação se tornaram o meio natural para a divulgação cotidiana da violência e da criminalidade. Diante dessas espetacularizações midiáticas, nas quais essa violência é vista como uma ameaça tanto à ordem pública quanto à camada privada, ela germina e permanece ao longo do tempo e do espaço, demonstrando as complexidades e as diferentes esferas que constituem uma determinada sociedade.

Embora não seja o objeto propriamente dito da pesquisa, compõem a quinta seção discursos do Presidente do Brasil, Sr. Luis Inácio Lula da Silva. Entendemos ser importante trazer os discursos do presidente brasileiro por haver neles um encontro com os nossos objetos de estudos, uma vez que se posicionam em um campo associado, e muitos desses discursos trazem a recorrência das temáticas da violência e do preconceito. Os discursos de Lula, determinados pelas posições de enunciação e pelas condições de produção, organizam os saberes da referida posição-sujeito de Presidente, produzindo determinados efeitos de sentido.

A partir dessas considerações é que posicionamos o nosso gesto de interpretação, realizado de um lugar específico, em determinadas condições de produção, dado que isso possibilita garantir que não se produza qualquer sentido, uma vez que muitos e diferentes sentidos são possíveis quando se analisa o discurso da mídia, que

[...] traz o mundo até o sujeito-telespectador em imagens articuladas com o verbal e o sonoro. O conjunto dessas três dimensões – visual, verbal e sonora – sistematiza e organiza, por sua vez, fragmentos do universo e os apresenta, com frequência, em forma de espetáculo e de simulacro, ambos efeitos de sentidos construídos na relação dinâmica da imagem-vídeo com valores de tempo e de espaço relativos, num contínuo jogo de enunciados que se repetem e (re)significam em práticas discursivas (TASSO, 2006, p. 132).

A partir da perspectiva exposta, e perante a manifestação dos processos discursivos é que nos colocamos num espaço de interpretação para realizar uma análise discursiva de possíveis gestos, focalizando, principalmente, a imagem em movimento, a fim de averiguar como essa imagem coloca em circulação os discursos.

2 A TRAJETÓRIA DO NEGRO NO BRASIL

2.1 O negro e a construção da história do presente

Pouco mais de 120 anos já se passaram da data oficial da libertação dos escravos no Brasil, mas esse passado que anunciou o fim da escravidão continua a fazer parte do presente na memória do brasileiro, seja pelos discursos veiculados pela mídia, seja pela historiografia. Tal fator condiciona a compreensão do tempo presente¹ a uma análise das condições de possibilidade, de emergência e de existência de enunciados que alimentam a manutenção de determinados sentidos e apagam outros, “uma vez que as representações do passado, com seus mitos e deformações, podem também influenciar a realidade e o curso dos acontecimentos históricos” (BARBOSA, 2003, p. 115). No domínio dessa proposição, a análise de acontecimentos do presente não só implica como também consente o regresso ao passado, a fim de que esse deslocamento do olhar problematize as “verdades” de uma época e, a partir disso, possam ser produzidos sentidos outros.

A reflexão sobre os aspectos da história, pelas distintas relações imbricadas a respeito da história do negro, desde a sua chegada e durante todo o processo de escravidão e abolição, pode contribuir para a compreensão das especificidades das origens do preconceito racial e social, bem como das representações que são feitas do negro brasileiro, além de fornecer subsídios para a discussão das questões concernentes à constituição da identidade do negro brasileiro da favela carioca.

A partir de diferentes práticas discursivas, dos deslocamentos, das rupturas e da heterogeneidade é que o sujeito se (res)significa. Como a história comporta acontecimentos transitórios que surgem e se modificam, ela possibilita a constituição de uma relação do passado com o presente de maneira a permitir efeitos de sentidos. É nesse aspecto que a historicidade adquire consideração, pois é desenvolvida a partir de um

¹ Não nos aprofundaremos no campo do tempo presente, mas tomaremos de Foucault (1987) o esclarecimento de que o presente é feito por uma dada história, que aponta para as possibilidades de mudanças, a partir da contestação do comprometimento da nossa situação presente. Ou seja, Foucault (1987) apresenta a idéia de se olhar o presente com a perspectiva dada pelo passado, e a de se pensar sobre uma noção de temporalidade que resiste à clássica sequência passado-presente-futuro. O passado não deve ser analisado como um período concluído e longínquo, mas integrante de um presente, naquilo que tem de continuidade.

[...] problema do presente, e voltar à história significa olhar o passado não como fonte do presente, [...] mas como lugar do *acontecimento*, [...] pensado como a emergência de enunciados que se inter-relacionam e produzem efeitos de sentidos (GREGOLIN, 2007, p. 41-43, grifos do autor).

Nosso objetivo, nesta segunda seção, é refletir e discutir sobre aspectos pontuais das condições de emergência, de existência e de possibilidade enunciativa em discursos acerca da trajetória da história do negro no Brasil desde os primeiros tempos de colonização portuguesa, quando aqui aportou, trazido da África para servir aos brancos como seu escravo. Pensar a respeito da trajetória do negro é pensar “o real do sentido em sua materialidade lingüística e histórica”, visto que o sentido é história, e “o sujeito do discurso se faz (se significa) na/pela história” (ORLANDI, 2007, p. 59-95). Trata-se da possibilidade de buscar, nas condições de existência, a emergência enunciativa que versa sobre algumas memórias coletivas dos acontecimentos históricos relacionados aos negros, tendo ciência, no entanto, de que não há como abarcar todo esse movimento, uma vez que “a condição da linguagem é a incompletude. Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente” (ORLANDI, 2007, p. 5).

A partir da consideração de que as representações do passado dão sentido ao presente, pode-se assinalar que a imagem do negro no Brasil, na pós-modernidade², não é produto das ações das pessoas desta geração, e sim de uma procedência vinculada ao território africano, que teve início com a chegada dos primeiros escravos trazidos pelos navios negreiros portugueses. Com o início do tráfico de escravos para o Brasil e com a incorporação dos negros e dos portugueses ao território nacional, uma nova identidade brasileira começou a ser constituída. A chegada dos portugueses autenticou, com a Carta de Pero Vaz de Caminha, a certidão de nascimento do Brasil, não levando em conta que outros povos já habitavam estas terras, entre eles os índios, e, por que não dizer, outros povos que a história oficial ainda não reconhece, ou desconhece. De certa forma, o discurso oficial da história do Brasil analisava o passado como se fosse uma única

² Tomamos o termo adotado por Hall, que caracteriza uma época na qual visíveis mudanças ocorrem na sociedade em suas múltiplas faces: política, arte, economia, ciência, técnica, educação, relações humanas. Trata-se de um momento que marca uma linha divisória, mas não fixa nem tão inteligível, entre o que é “moderno” e “pós-moderno”. De acordo com Santos (2000, p. 103), “a relação entre o moderno e o pós-moderno é, pois, uma relação contraditória. Não é de ruptura total como querem alguns, nem de linear continuidade como querem outros. É uma situação de transição em que há momentos de ruptura e momentos de continuidade”.

verdade, por meio de um discurso fundador que nos dá “a sensação de estarmos dentro de uma história de um mundo conhecido” (ORLANDI, 2003, p. 12).

As novas ondas migratórias geradas com a chegada dos portugueses e com a posterior utilização da mão de obra escrava negra africana fizeram com que o território brasileiro passasse a ser habitado, simultaneamente, por europeus, negros e índios. Com essa miscigenação que tomou conta do Brasil desde os séculos XVI e XVII, em um primeiro momento não há como singularizar a identidade brasileira apenas relacionando-a com o negro ou com o índio ou com o europeu, sendo necessário considerá-la e analisá-la como a identidade do povo brasileiro, no qual o negro, o índio e os europeus estão incluídos.

Para compreender esse passado de forma a viabilizar a explicação do presente, são muitos os acontecimentos registrados em nossa historiografia oficial, mas paralelamente à história oficial brasileira há produções literárias e outras práticas discursivas que dão visibilidade, principalmente, aos discursos que circulam sobre o negro. Para refletir a respeito do processo de construção da identidade do negro no Brasil ou do negro brasileiro, não se deve buscar subsídios apenas nos documentos ou nos acontecimentos oficiais da nossa história (entre os quais os registros e as imagens de homens negros trazidos de uma África habitada por selvagens), mas também nos discursos que já circularam e circulam sobre o negro no decorrer de nossa história. Na escrita da história oficial do Brasil, há um entrecruzamento de discursos que emergem em meio a outros, enriquecendo e contribuindo para a formação da identidade do negro brasileiro.

A formação da identidade nacional brasileira, em geral, é concebida como resultante da união de três raças: a do índio, a do branco e a do negro. Trata-se de uma visão do senso comum, uma vez que a descendência e a identidade brasileiras são originárias de vários grupos étnicos e culturais. Por essa razão, vale examinar conceitos de raça e de identidade. Para Santos (1984, p. 11), “já se vê que há poucas palavras tão confusas quanto *raça*. Mas não foi por acaso que a baralharam tanto que já nada quer dizer”. De acordo com esse estudioso, branco, negro, índio e judeu não são raças, pois “um sujeito negro pode, por exemplo, estar biologicamente mais próximo de um branco do que de outro sujeito negro”. Quanto à questão da identidade, Woodward (2000, p. 67 grifos do autor) entende que

[...] a identidade tem se destacado como uma questão central nas discussões contemporâneas, no contexto das reconstruções globais das identidades nacionais e étnicas e da emergência dos *novos movimentos sociais*.

Já no dizer de Hall (2000, p. 108), “as identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”. Por sua vez, Silva (2000, p. 74, grifos do autor), em uma primeira aproximação ao tema, afirma que “a identidade é simplesmente aquilo que se é: *sou brasileiro, sou negro, sou heterossexual*”.

Nessa perspectiva, e de modo amplo, bastaria que um sujeito dissesse o enunciado “sou negro” que, então, já se teria uma identidade constituída desse sujeito, uma identidade fechada. Porém, contrariando essa posição, os registros históricos apresentam e representam negros e não negros, de diferentes continentes, como detentores de várias identidades, tal como ocorre no grande continente africano, com mais de 40 países. Verifica-se que lá viveram e vivem povos diferentes uns dos outros, entre eles árabes e egípcios, e se forem considerados apenas os países habitados por negros, ainda assim haverá uma grande quantidade de nações, com diferentes culturas. Dessa forma, a África se apresenta como um espaço riquíssimo na sua produção e manifestação cultural, consistindo em um continente habitado por diferentes culturas negras, por falantes de diferentes línguas e detentores de diferentes identidades.

Os primeiros negros que chegaram ao Brasil são comumente vinculados a uma descendência africana, razão pela qual esse princípio tornou-se constitutivo da memória coletiva da sociedade brasileira, motivando-a a eleger a representação do negro como sujeito aprisionado aos laços do passado, a uma África atrelada à escravidão. A forte tendência de a origem afrodescendente estar presa a um processo traumático e marginalizado de subordinação de um povo ao outro, sendo o povo subordinado considerado o diferente e, muitas vezes, visto e considerado como cidadão inferior, relaciona-se à crença, mantida por um grupo de indivíduos, em discursos que aceitam a existência de raças puras. Mas, como não há raças puras – e é notório que o próprio conceito de raça seja contestável, pois não é uma categoria biológica ou genética – “o racismo assenta, assim, numa falsidade científica” (SANTOS, 1984, p. 13). Para muitos, o conceito de raça não é bastante claro para que as demarcações das raças sejam precisas.

Segundo Santos (2000, p. 12), “o que chamamos raça - negra, branca, amarela, caucasiana, etc - é apenas um elenco de características anatômicas: a cor da pele, a textura do cabelo, a altura média dos indivíduos, etc”. De acordo com o sociólogo Hasenbalg (2005, p. 96), a raça é, para alguns pesquisadores, “uma dimensão muito peculiar por causa da adscrição e da ausência de mobilidade social”, ao passo que, para outros, “a raça acarreta uma estrutura sociorracial”. Os conceitos de raça no Brasil são atravessados por uma heterogeneidade de entendimentos relacionados a perspectivas teóricas e ideológicas diferentes, oriundas das mais diversas áreas científicas. Hall (2003, p. 62-63) afirma que é muito complexo unificar uma identidade nacional em torno de uma raça, e considera raça

[...] uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Em outras palavras, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação, [...] a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro.

As construções identitárias dos afro-brasileiros, marcadas por uma imagem negativa por parte dos não-negros, provêm do período da construção da história do Brasil (da colonização à República), manifestando-se por meio da circulação de piadas negativas que ridicularizam os negros ou mediante imagens estereotipadas que os colocam como seres inferiores. De acordo com Possenti (1998) o estereótipo seria social e imaginário, e se caracterizaria por uma imagem, na maioria das vezes negativa, de uma pessoa ou de um grupo. Geralmente os estereótipos estão relacionados a preconceitos que retomam discursos enraizados há muito tempo.

Diante dos questionamentos e dos problemas evidenciados pela discriminação racial há, ao mesmo tempo, um trabalho de reconstrução do seu lugar social, marcado por determinadas rupturas que influenciam a formação da identidade do brasileiro. De acordo com Woodward (2000, p. 9-10-14), a identidade depende,

[...] para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade. [...] Assim, a construção da identidade é *tanto* simbólica *quanto* social [...] A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentidos a práticas e a relações sociais.

Daí a relevância de se tratar das questões que levam em consideração os valores materiais e simbólicos relacionados aos negros africanos desde sua terra natal, suas estruturas sociais, culturais e religiosas. Não existe um continente africano unificado nem existe uma “identidade negra” unificada, fixa, permanente, mas uma identidade que se constrói nas relações com outras identidades, com outras pessoas, como, por exemplo, com os não-negros.

As “identidades negras” são construídas nos mais variados contextos culturais e sociais, daí a importância de se pontuarem aspectos relevantes da historicidade dos sujeitos negros no Brasil, já que eles compõem o quadro das identidades que formam a nação brasileira. Assim, não se pode afirmar que as relações sociais se fundamentam exclusivamente na polarização específica entre brancos e negros, e sim em uma dimensão maior, que envolve outros grupos ou até mesmo grupos supostamente semelhantes. Salienta Woodward (2000, p. 36) que “as identidades baseadas na *raça*, no gênero, na sexualidade e na incapacidade física, por exemplo, atravessam o pertencimento de classe”. Para esse estudioso, a partir do momento em que a própria concepção de classe passa por mudanças e suas formas de representação são questionadas, a formação das identidades passa a se basear “na construção da diferença” (WOODWARD, 2000, p. 39).

Ao considerar então que as identidades são marcadas também pela diferença, e que a partir das diferenças surgem novas identidades, pode-se dizer que se parte de macroidentidades, no caso de uma “identidade negra”, para microidentidades ou identidades derivadas, como, por exemplo, “identidade do homem negro”, “identidade da mulher negra”, “identidade do negro favelado”, “identidade do negro esportista”. Dito de outro modo, a identidade do homem negro é diferente da identidade da mulher negra, assim como a da mulher negra que mora na favela é diferente da identidade da mulher negra que *não* mora na favela. Como afirma Silva (2000, p. 84), “a identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido”. Na medida em que as identidades são marcadas pelas diferenças e que as identidades estabilizadas do passado são desarticuladas pelos discursos que emergem, principalmente, da mídia, instituindo novas posições de sujeitos, as identidades são produções, são efeitos discursivos, construídos no e pelo discurso. Não discutir abertamente a respeito do racismo e do ser negro na sociedade brasileira constitui uma forma de resistência de que muitos se utilizam para fugir de maiores constrangimentos ou para corroborar a ideia de que se vive uma democracia racial neste país.

2.2 Das condições de emergência enunciativa da governamentalidade nas relações entre senhores brancos e sujeitos negros do além-mar

As diferenças na identidade do negro tiveram início, no Brasil, no século XVI, quando os africanos aqui chegaram para servir de mão de obra escrava. Tendo em vista o fato de terem se originado de diferentes regiões – angolanas, jeijês, malês, sudanês, congolês, entre outras –, esses sujeitos apresentavam diferenças que se acentuavam desde o momento do desembarque em portos brasileiros. Não é possível, entretanto, precisar o número nem as nacionalidades dos negros que ingressaram no Brasil, dado que essas informações não estão absolutamente elucidadas, principalmente em virtude da existência do tráfico negreiro. Grande parte dos estudos a respeito do contrabando de negros aponta o Brasil como o maior receptor desse comércio ilegal. De acordo com o historiador Florentino (1997, p. 23), “entre os séculos XVI e XIX, 40% dos quase 10 milhões de africanos importados pelas Américas desembarcaram em portos brasileiros”.

Dos registros e documentos conhecidos e reconhecidos, há certeza de que a história da escravidão negra no próprio continente africano não teve o seu início com os europeus, nem tampouco com os portugueses, pois muito antes disso já se praticavam lá atos de servidão próprios de seus costumes, de seus valores, de suas culturas. A escravidão, anterior então à chegada dos portugueses, era cultivada de maneira patriarcal, e os trabalhos exercidos estavam atrelados aos cultivos agrícolas e aos serviços domésticos em prol dos aristocratas, visto que os povos do continente africano estavam organizados em clãs e reinos. As guerras entre as tribos estabeleceram o manancial principal de aquisição de cativos, tornado-se escravos os prisioneiros dessas guerras, os quais geralmente eram comercializados com os países islâmicos dos mares Mediterrâneo e Vermelho. De acordo com Gorender (2000, p. 33), “o tráfico atlântico introduziu uma reviravolta catastrófica nas sociedades da África negra. Incitou entre os próprios africanos a captura de seres humanos numa escala inaudita”.

Segundo Fausto (2001, p. 24),

[...] ao percorrer a costa africana no século XV, os portugueses haviam começado o tráfico de africanos, facilitado pelo contato com sociedades que, em sua maioria, já conheciam o valor mercantil do escravo.

Assim, Portugal fez uso dos serviços dos escravos negros africanos desde o início do século XV. O Brasil, porém, conheceu esses trabalhos servis somente por volta de 1549, na cidade de São Vicente, no estado de São Paulo, que oficialmente passou a receber os primeiros desembarques de escravos pelos navios negreiros. No século posterior, com a atividade açucareira em expansão, um fluxo intenso de escravos negros foi trazido para o Brasil. Nesse período da história, o rei de Portugal, Dom João III, aprovou que cada colono importasse até 120 escravos para as suas propriedades, limite muitas vezes não respeitado pelos senhores brasileiros. Dessa forma, há grandes desencontros entre números e informações oficiais sobre pessoas transportadas como escravos.

Outro ponto que apresenta divergências na escrita da história está relacionado à questão da procedência dos africanos que eram trazidos para o Brasil. Trata-se de um aspecto histórico complexo, sobretudo com relação aos povos e etnias que forneceram os maiores contingentes de escravos. A complicação decorre da mentalidade colonialista europeia – nesse caso, dos portugueses – que, não considerando o negro um ser humano, pouca seriedade ofereceu aos seus registros e documentos. A desigualdade era naturalizada e institucionalizada nesse período, e esses saberes do século XV e até mesmo os “conhecimentos do século XVI eram constituídos de uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas das práticas de magia e de toda uma herança cultural” (FOUCAULT, 2000, p. 27).

Considerando, segundo Foucault (1997), que a história³ é descontínua, abrem-se possibilidades lacunares sobre as informações das diversas culturas, línguas e grupos étnicos, como é o caso dos africanos capturados e escravizados vindos para o Brasil. O gesto interpretativo do historiador sobre o momento histórico pode apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos. A

³ Foucault (1985) se mostra avesso a uma história tradicional, linear, evolucionista, e defende a história efetiva que apreende a unidade, que observa o que está próximo. A história efetiva se distingue da historiografia tradicional porque não se apóia em nenhuma constância e reintroduz o descontínuo no ser humano, pois, de acordo com Foucault (1985, p. 27), nada é fixo, nem mesmo o corpo do homem “é bastante fixo para compreender outros homens e se reconhecer neles. Tudo em que o homem se apóia para se voltar em direção à história e apreendê-la em sua totalidade, tudo o que permite retraçá-la como um paciente movimento contínuo: trata-se de destruir sistematicamente tudo isto”. Foucault faz uso da história aproveitando-se de documentos como instrumentos para interpretar o mundo, analisar os processos de mudanças culturais e os seus efeitos sobre as ações humanas.

condição de incompletude e das rupturas que emergem dos acontecimentos da história colabora, e favorece resultados que surgem a partir do tratamento de documentos e arquivos que invocam o passado para se compreender o presente. Diante de tal posicionamento, a historiografia torna-se fonte de saberes possíveis.

Dessa forma, a memória histórica ou a historiografia em relação à origem do negro trazido para o Brasil servem de ferramentas e subsídios para a apreensão desse processo dos saberes. Entre as muitas interpretações apontadas pelos estudiosos em relação às origens, Fausto (2001, p. 24) assinala que “a região de proveniência dependeu da organização do tráfico, das condições locais na África e, em menor grau, das preferências dos senhores brasileiros”. O fornecimento provinha tanto da Guiné quanto da Costa do Marfim (no século XVI), considerados os países abastecedores de maiores números de escravos. O Congo e a Angola (no século XVII) também completaram esses números, tornando-se essas quatro regiões os maiores centros exportadores de escravos para o Brasil (FAUSTO, 2001).

Em relação aos centros importadores, Fausto (2001) e Florentino (1997) acordam que Salvador e Rio de Janeiro foram as cidades que mais receberam escravos, “cada qual com sua organização própria e fortemente concorrente. Os traficantes baianos utilizaram-se de uma valiosa moeda de troca no litoral africano, o fumo” (FAUSTO, 2001, p. 25), ao passo que o Rio de Janeiro ocupava uma “posição de grande centro redistribuidor de mão-de-obra” (FLORENTINO, 1997, p. 11), a qual foi aprisionada e trazida das formas mais desumanas, nos porões dos navios negreiros.

As viagens da costa da África ao continente sul-americano duravam em média quatro meses, marcadas por muita agonia e dor. Os navios negreiros apresentavam construções frágeis e partiam superlotados da África. No interior do navio, o espaço destinado a cada escravo não ultrapassava um metro de comprimento. Faltava água e comida, e a higiene era completamente precária. De acordo com Gorender (2000, p. 34), apesar de os traficantes terem interesses em preservar a carga de negros, “10% faleciam durante o período de espera para embarque” e “estima-se que a mortandade de escravos na travessia atlântica tenha sido, em média, de 20%, no século XVII”. Depois de vários dias em porões imundos e infectos, os escravos negros sobreviventes eram expostos nas ruas das cidades de destino quando da sua chegada.

Muitas famílias já eram separadas desde o embarque na África, e as poucas que ainda permaneciam juntas durante a travessia do Atlântico eram frequentemente afastadas umas das outras ao chegarem aos portos brasileiros. Desembarcados, eram alojados em grandes barracões para engorda com carne salgada, farinha de mandioca e feijão e, uma vez prontos, eram expostos em praça pública para serem avaliados pelos senhores do engenho ou pelos proprietários dos cafezais. Os preços de venda dos escravos sofriam pequena variação, de acordo com o estado físico e a mão de obra na qual eles seriam utilizados. Segundo Costa (1998, p. 72),

[...] o escravo era, além de tudo, mercadoria [...] valia o que produzia e valia como mercadoria. Além de que, possuir escravos conferia ao indivíduo posição social. Sabe-se que senhores colecionavam escravos como colecionavam fazendas.

Os senhores, com a posse e a dominação dos escravos negros, tornaram-se os senhores não somente das terras como também dos corpos, aplicando suas leis da forma que desejassem e dispendo dos escravos à sua volição. Nas histórias das sociedades, sempre houve relações de poder, e essas relações devem ser apreendidas como dispositivos estratégicos de poder, contrário ou não à vontade de uma população, de um povo. Trata-se de uma forma de governamentalidade que consiste em estratégias de poder direcionadas para governar, para conduzir os outros, o que permite, assim, “exercer esta forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população, por forma principal de saber a economia política e por instrumentos técnicos essenciais os dispositivos de segurança” (FOUCAULT, 1979, p. 291-292). Desse modo, o termo governamentalidade⁴ está

⁴ Foucault utiliza o termo governamentalidade a partir de 1978, em seu curso no *Collège de France*, ao analisar como “surgiu historicamente o problema específico da população, o que conduziu à questão do governo: relação entre segurança, população e governo” (FOUCAULT, 1985, p. 277). Nessa discussão, Foucault desenvolve a análise que fez a respeito das técnicas de poder que observam, monitoram, moldam e controlam o comportamento das pessoas na sociedade moderna, ao mesmo tempo em que muda o foco exclusivo dos indivíduos para os fenômenos populacionais. Com a palavra governamentalidade Foucault (1985, p. 291-292) que dizer três coisas:

1. O conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer essa forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população, por forma principal de saber a economia política e por instrumentos técnicos essenciais os dispositivos de segurança.
2. A tendência que em todo o Ocidente conduziu incessantemente, durante muito tempo, à preeminência desse tipo de poder, que se pode chamar de governo, sobre os outros – soberania, disciplina, etc – e levou ao desenvolvimento de uma série de aparelhos específicos de governo e de um conjunto de saberes.
3. O resultado do processo por meio do qual o Estado de justiça administrativo foi, pouco a pouco, governamentalizado.

Um pouco mais tarde, no início dos anos 80, Foucault chamaria de governamentalidade o encontro entre as técnicas de dominação exercidas sobre os outros e as técnicas de si. Foucault desenvolveu esses estudos ao retomar em *Primeiro Alcebiades*, de Platão, o conjunto de experiências e das técnicas que o sujeito elabora e que o ajuda a transformar-se a si mesmo. Trata-se do “cuidado de si” (REVEL, 2005, p. 33).

relacionado ao aparecimento de uma técnica de dominação dos corpos, tanto individual quanto coletiva, e a uma prática administrativa produzida por um saber necessário a essa condução.

O poder exercido sobre os escravos e o controle sobre os seus corpos destinavam-se a diferentes domínios sociais. Nas cidades, eram aproveitados como transporte de carga ou de pessoas. No campo, foram utilizados em vários tipos de agricultura: nos algodoeiros, nos cultivos da cana e das folhas de fumo e, principalmente, nos cafezais. A mão de obra do homem escravo negro foi empregada também na mineração, o que fez com que seu corpo se tornasse cada vez mais disciplinado, efeito de um poder que, “em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior *adestrar*; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 1987, p. 143).

Quanto às mulheres escravas negras, essas foram mais utilizadas nos serviços domésticos, em funções como mucama, cozinheira, arrumadeira, pajem, costureira e lavadeira. Além dos serviços domésticos destinados às mulheres negras, os senhores das fazendas também as exploravam sexualmente, e da mesma forma agiam os filhos desses senhores quando de sua iniciação sexual, que ocorria entre os 13 e 14 anos de idade. As outras mulheres escravas que não faziam parte das Casas dos Senhores eram violentadas pelos outros escravos, nas senzalas, ou pelos feitores (espécie de administrador agrícola). De acordo com Gorender (2000, p. 48),

seria surpreendente se as famílias escravas estivessem imunes à pressão de fatores negativos ainda piores. Senhores e feitores não tinham inibição em fazer das escravas objeto de mera satisfação sexual.

Nessa época, a violência sexual não era considerada agressão.

2.3 Castigos e resistências

Do período colonial até o princípio da República, os escravos sofreram as mais diversas formas de agressão física e moral sem que pudessem pedir ou

receber ajuda, visto que “a própria lei impedia o escravo de ir pessoalmente queixar-se do proprietário ou denunciá-lo. Só o faria, até essa época, através do senhor ou do promotor público” (COSTA, 1998, p. 339). Isso significa que “o negro escravizado não tinha direitos, mesmo porque era considerado juridicamente uma coisa” (FAUSTO, 2001, p. 26).

Os escravos eram castigados com vários açoites, e punidos, muitas vezes, sem qualquer motivo considerado grave. Naquele momento, as penalidades, as recorrências à violência física contra os escravos, aplicadas pelos senhores e feitores, eram vistas como uma medida coercitiva eficaz. O princípio que regia a conduta dos senhores, em geral, era a de que muitos escravos deixariam de trabalhar se frequentemente não fossem castigados. Os negros desempenhavam suas atividades de trabalho numa jornada de 15 a 18 horas diárias, nas mais diversas funções, sem que recebessem qualquer pagamento, prêmios ou bonificações. Assim, a falta de estímulo para o escravo “ser mais produtivo, exceto a ameaça do castigo” tinha por consequência a avaliação dos senhores, que o tomavam como “um trabalhador desinteressado, relapso, propenso ao ‘corpo mole’”. Daí a necessidade da atenção agressiva dos feitores, habitualmente de chicote em punho” (GORENDER, 2000, p. 39).

Para sustentar o ritmo de afazeres, evitar atitudes de desobediência ou conter insubordinações e revoltas, a sociedade escravagista brasileira adotava ações repressivas contra os corpos dos negros. Segundo Foucault (1987), cada período instituiu as próprias leis penais, estabelecendo e empregando os mais variados métodos punitivos, que iam desde a violência física até o costume dos institutos penitenciários modernos.

Assim, numa época em que a moeda e a produção estão pouco desenvolvidas, assistiríamos a um brusco crescimento dos castigos corporais - sendo o corpo na maior parte dos casos o único bem acessível (FOUCAULT, 1987, p. 25).

Os castigos corporais, permitidos por lei e com a permissão da Igreja, mais utilizados contra os negros foram o chicote, a palmatória, o tronco, as algemas, a máscara de latão e o aprisionamento. Punia-se todo e qualquer ato praticado pelos negros, tais como: o roubo, a embriaguez, a preguiça e a fuga.

Em relação às fugas, essas ações produziram os chamados capitães-do-mato, homens que caçavam os negros fugitivos e eram recompensados com pagamentos, patentes militares e benefícios fornecidos pelos senhores de engenho. Fora o assassinato cometido contra os senhores ou qualquer membro de sua família, pelo qual os negros eram imediatamente condenados à morte, as fugas eram consideradas a infração mais grave, punidas com uma grande quantidade de chibatadas por um longo período de dias. Apesar do controle de vigilância e da disciplina imposta pelos senhores, as fugas e os assassinatos dos senhores pelos escravos tornaram-se formas de resistência desempenhadas pelos negros. Mesmo aquele senhor que, naquele momento, já demonstrava simpatia abolicionista,

[...] reconhecia a necessidade de vigilância contínua e da aplicação de penas corporais para que o rendimento do trabalho não baixasse e recomendava, quando fosse necessário, o castigo: um máximo de cinquenta chibatadas (COSTA, 1998, p. 337).

Dessa forma, a resistência imposta pelos negros, ora pelos assassinatos dos senhores, ora pelas fugas das fazendas, advinha do desejo de livrar-se dos maus tratos, da posição de escravo, da coisificação. Segundo Foucault (1979, p. 217), se a violência é “grande, há o risco de provocar revoltas; ou, se a intervenção” é “muito descontínua, há o risco de permitir o desenvolvimento, nos intervalos, dos fenômenos de resistência, de desobediência”. Assim, é inadequado considerar que, enquanto os índios resistiram

[...] à escravidão, os negros a aceitariam passivamente. Fugas individuais ou em massa, agressões contra senhores, resistência cotidiana fizeram parte das relações entre senhores e escravos desde os primeiros tempos (FAUSTO, 2001, p. 25).

Os negros que conseguiam escapar se refugiavam com outros escravos em lugares bem escondidos, no meio das matas. Esses locais eram conhecidos como quilombos, pequenos povoados protegidos por fortificações, e suas populações, além dos negros fugitivos das fazendas, eram compostas por mulatos, índios e brancos perseguidos pela Coroa Portuguesa. Nessas comunidades, resgatavam a cultura e a forma de viver da África, plantando e produzindo em comunidade. De acordo com Fausto (2001, p. 25), os quilombos, “estabelecimentos de negros que

escapavam à escravidão pela fuga e recompunham no Brasil formas de organização social semelhante às africanas, existiram às centenas no Brasil colonial”. Nesse período, o Brasil chegou a ter muitas dessas comunidades, disseminadas pelos estados da Bahia, de Pernambuco, de Goiás, do Mato Grosso, de Minas Gerais e de Alagoas.

No momento em que o estado de Pernambuco foi invadido pelos holandeses, em 1630, muitos senhores de engenho decidiram desistir de suas terras. Esse acontecimento favoreceu a fuga de um grande número de escravos, que se dirigiram para o Quilombo de Palmares, localizado no estado de Alagoas, na Serra da Barriga. Sem dúvida, Palmares

[...] foi um destes quilombos, e certamente o mais importante. Formado no início do século XVII, resistiu aos ataques de portugueses e holandeses por quase cem anos, vindo a sucumbir em 1695 (FAUSTO, 2001, p. 25).

A comunidade de Quilombo dos Palmares chegou a abrigar em torno de 40 mil escravos, que ficaram conhecidos como quilombolas.

O crescimento e o desenvolvimento do Quilombo dos Palmares foram possíveis por meio do artesanato e do cultivo do milho, do feijão, da mandioca, da banana e da cana-de-açúcar, além do comércio com as aldeias vizinhas. Palmares teve alguns líderes, entre eles o chefe Ganga Zumba, que fora depois substituído por seu sobrinho Zumbi, assassinado em 1695 pelo bandeirante paulista Domingos Jorge Velho. Segundo Fausto (2001, p. 25), a figura de Zumbi “se transformou em símbolo da resistência dos negros escravos [...] e está presente em todos os movimentos de afirmação da população negra”. Os quilombos representavam o sonho pela autonomia e pela liberdade, e, quanto a dizer se valia a pena resistir, praticar a revolução, “que fique claro que os únicos que podem responder são os que aceitam arriscar a vida para fazê-la” (FOUCAULT, 1979, p. 242).

2.4 Fim da escravidão e “branqueamento” da população brasileira

A liberdade que muitos negros buscaram teve início gradual por meio de campanhas abolicionistas, com sérias críticas ao regime escravista, discutidas

também no “parlamento inglês, no legislativo francês, na imprensa periódica, e um grande número de publicistas aparecera a teorizar a questão” (COSTA, 1998, p. 390). Por volta do ano de 1880, políticos e intelectuais que se destacavam na época, como Joaquim Nabuco e José do Patrocínio, instituem, no Rio de Janeiro, a Sociedade Brasileira contra a Escravidão, que estimula a constituição de várias agremiações similares pelo país. O jornal *O Abolicionista* e o manifesto *O Abolicionismo*, de Nabuco, servem de exemplo a diversas publicações antiescravistas. O país desperta para a causa abolicionista, e, em 1884, o Ceará se antecipa e decreta o fim da escravidão em sua região.

A deliberação do estado do Ceará aumenta a força da avaliação pública sobre as autoridades, fazendo com que o Governo Federal, no ano de 1885, promulgasse a Lei Saraiva-Cotegipe, conhecida como a Lei dos Sexagenários. Gorender (2000, p. 54) afirma que “foram precisos mais de 15 anos de campanha abolicionista para chegar a uma reforma tão modestamente restrita como a Lei dos Sexagenários”. Isso significa que a lei não proporcionara resultados expressivos, já que poucos cativos chegavam à idade de 60 anos, necessária para conquistarem a liberdade, e, além disso, eles não tinham recursos para se sustentar, além de ser indispensável que seus proprietários recebessem compensações.

Somente em 1888, após inúmeras pressões, sobretudo vindas do exterior, a Princesa Isabel sancionou a Lei Áurea, que aboliu oficialmente o trabalho escravo no Brasil. A decisão gerou muita insatisfação, principalmente aos grandes fazendeiros, que exigiram indenizações de seus “bens”, isto é, os escravos negros. De acordo com Costa (1998, p. 424-425), mesmo aqueles que se manifestaram em prol da libertação dos escravos não conseguiram se desligar de uma “visão senhorial que buscava no abolicionismo antes uma libertação da raça branca que da raça negra e que via na abolição uma maneira de se desvencilhar dos malefícios do sistema tradicional”. Diante dessa perspectiva, pode-se dizer que a abolição, apesar de libertar os negros do cativeiro, “não apagou a influência da escravidão na sociedade brasileira. Suas seqüelas se conservam até hoje” (GORENDER, 2000, p. 54) e, naquele momento, “deixou a massa de ex-escravos nas posições mais baixas da hierarquia socioeconômica” (HASENBALG, 2005, p. 174).

Com o “fim da escravidão”, em conformidade com o que já fora exposto, progressivamente imigrantes europeus assalariados começaram a chegar ao Brasil para substituir os escravos negros no mercado de trabalho. Diversas nacionalidades,

entre elas italianas, portuguesas e alemãs foram deslocando os negros “não apenas nas plantações de café, mas também nos centros urbanos, que estavam numa fase de rápido desenvolvimento econômico e de industrialização” (HASENBALG, 2005, p. 242). Dessa forma, negros e mulatos passaram a ser excluídos dos setores de emprego. A grande quantidade de imigrantes europeus, vinda a partir do final da escravidão, serviu de pretexto, “na elite dirigente do país, para sustentar a tese sobre a vantagem do ‘branqueamento’ da população” (GORENDER, 2000, p. 56).

Além da política instaurada, de “branqueamento”, alguns estudiosos defendiam a tese de que havia a superioridade da raça branca em relação às outras. Santos (1984, p. 68) assegura que era comum ouvir das próprias pessoas de cor negra que “embranquecer se tornou [...] uma obsessão para as pessoas humildes de cor”, para que elas pudessem ter menos obstáculos na vida. Afirma Hasenbalg (2005, p. 249) que

[...] o ideal de branqueamento funcionou como reforço simbólico [...] segundo o qual suas oportunidades de ascensão são estimadas como estando em proporção inversa à sua solidariedade étnica. Uma cultura racista, que estimula uma exibição narcisista de brancura.

Porém, a ideia do branqueamento, já presente no período colonial, com forte desenvolvimento no pensamento abolicionista, foi encoberta, de acordo com alguns estudiosos, pela afirmação de que o Brasil vivia, desde o início do século XX, uma “democracia racial”. Entre esses teóricos, em 1933 Gilberto Freire, com a publicação da obra *Casa-grande & Senzala*, contribuiu para esse posicionamento, ao expor sua visão histórica sobre a família patriarcal, “atribuindo a esta a condição de grande fator de conagração entre senhores e escravos e, conseqüentemente, entre brancos e negros. [...] Toda essa argumentação confluiu para a conclusão sobre a existência da ‘democracia racial’ no Brasil”, apesar de tal expressão não estar marcada no texto freiriano, segundo Gorender (2000, p. 57). O sociólogo Hasenbalg (2005, p. 250) assevera que se a ideia de branqueamento se transformou na confirmação ideológica do contínuo de cor desenvolvido durante a escravidão, o mito da “democracia racial” brasileira “é, indubitavelmente, o símbolo integrador mais poderoso criado para desmobilizar os negros e legitimar as desigualdades raciais, vigentes desde o fim da escravidão”.

Os saberes a respeito dos negros e de seus descendentes encontram-se atravessados por discursos fundadores que servem de identificação para sustentar o imaginário social, produzir silenciamentos ou apagamentos e materializar a tese de que o Brasil é atrasado e pobre por culpa dos negros. São discursos produzidos por sujeitos inscritos em formações discursivas que parecem negar os interesses do negro, em prol de uma determinada camada dominante. Sob a ótica desses discursos, o negro possuía costumes primitivos, uma ideia negativa de si mesmo e de sua raça. De acordo com Orlandi (2003, p. 24), o discurso fundador é aquele que abriga as condições de desenvolvimento de outros, filiando-se à sua adequada “possibilidade, instituindo em seu conjunto um complexo de formações discursivas, uma região de sentidos, um sítio de significância que configura um processo de identificação para uma cultura, uma raça, uma nacionalidade”.

O discurso do período escravocrata contribuiu para a construção da imagem do negro como sendo o outro, o excluído; uma imagem estereotipada de um efeito determinante, que, mesmo depois desse período, persiste em um discurso que o (re)produz para um discurso racista. São enunciados constituídos pela singularidade e pela repetição, “a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada”, determinando “o que pode e deve ser dito” (ORLANDI, 2007, p. 43).

Nesta seção, procuramos pontuar aspectos sociopolíticos da historiografia que constituem a trajetória do negro no Brasil. Tal empreendimento no campo da história e das ciências sociais permitiu depreender as condições de emergência e de possibilidade enunciativa acerca da discriminação racial, bem como as condições de existência de saberes, de verdade e de poder responsáveis pela promoção, no campo linguístico-discursivo, de efeitos de sentido e de verdade que, em discursos midiáticos, culminam na construção identitária e de representação do brasileiro à margem da sociedade. Nessa ordem, as reflexões depreendidas acerca do passado passaram a subsidiar a história do presente, demonstrando como a noção de governamentalidade pode nos fornecer novas perspectivas para a análise da resistência e das relações entre saber e poder, que possibilitam afirmar que o sujeito é um lugar de significação historicamente constituído.

A partir do percurso estabelecido, parece-nos ganhar visibilidade, entre os campos associados, e num jogo de forças entre poder e resistência, a formação discursiva sob a qual o sujeito negro-escravo não se constitui, e se representa diferentemente do tempo presente. Apenas se modificam os mecanismos e as

formas de expressá-la, sendo o negro deslocado do lugar de “coisa” para cidadão marginalizado, como marca de regularidade enunciativa.

“A coisificação do negro” esteve visível em textos da mídia impressa principalmente nos séculos XVIII e XIX. O negro, na condição de escravo, era um patrimônio dos senhores, que os comercializavam nos principais jornais brasileiros, entre eles os jornais paulistas *Correio Paulistano* e *A Província de São Paulo*⁵. Na condição de objeto, de peça ou de mercadoria, o negro era anunciado nesses jornais em operações de aluguel, compra e venda ou quando de suas fugas, condições nas quais se ofereciam recompensas pelas suas capturas ou por informações de suas localizações.

Em levantamento de periódicos do século XIX, pesquisado pelas autoras Guedes e Berlinck (2000)⁶, é possível conferir as condições, os tratamentos e os discursos que a classe dominante brasileira sustentava a respeito dos negros. Entre alguns anúncios investigados por essas estudiosas, temos:

Negrinha – Compra-se uma de 12 anos para fora. Informe com Francisco Guedes, Rua da Imperatriz, 33. ***A Província de São Paulo***. 25/01/1877.

Escravos e Escravas – à venda, tem na travessa do Paysandu, número 1, um lindo lote de escravos e moleques próprios para lavoura e casa de família. (Vendem-se baratos). ***A Constituinte***. 18/11/1879.

Aluga-se – uma mulher parda para qualquer serviço de casa, sabendo bem engomar e cozinhar. Trata-se na Rua do Ipiranga, número 2. ***Correio Paulistano***. 12/02/1879.

Fugiu a Joaquim Bonifácio do Arraial da cidade de Campinas, um escravo de nome Adão, de idade de 40 anos mais ou menos, estatura regular, tem a mão direita seca e falta não completa de um dedo dos pés, falta grossa e feia. Quem o aprender e entregar a seu senhor naquela cidade ou nesta capital a Manoel Antonio receberá a gratificação de seu trabalho, além das despesas que fizer. ***A Província de São Paulo***. Outubro de 1878.

⁵ O nome do jornal A Província de São Paulo foi mantido até dezembro de 1989, tendo sido alterado para O Estado de S. Paulo a partir da instituição da República no Brasil.

⁶ GUEDES, M.; BERLINCK, R. de A. **E os preços eram commodos**: anúncios de jornais brasileiros do século XIX. São Paulo: Humanitas, 2000. Série Diachronica.

Na próxima seção trataremos da mídia e da sua relação com o homem, e da maneira como as imagens se tornaram cada vez mais determinantes de novos efeitos de verdades, estabelecidos pelas complexas relações entre certo tempo e certo espaço com a relação a uma mídia que procura veicular e reafirmar modos de sujeição e subjetivação a elas apropriadas, o importante será destacar que todas as mídias têm atitude de onipresença, tornando-se cada vez mais presentes em nossas experiências contemporâneas. Neste trabalho, especificamente caminhar-se-á para as materialidades cinematográficas e as do videoclipe, mas não sem antes deixar de percorrer o objeto televisão e seus discursos verbais e verbo-visuais, uma vez que o videoclipe, um dos objetos de nosso estudo, é um produto que nasceu a partir da televisão.

3 A IMAGEM NA MÍDIA: CINEMA, TELEVISÃO E VÍDEO

3.1 Real: imagem e representação

Alguns estudiosos da sociedade pós-moderna acreditam que o homem tornou-se um ser visual. Dentre eles, Sartori (2001, p. 7) afirma que “o vídeo está transformando o homo sapiens produzido pela cultura escrita em homo videns no qual a palavra vem sendo destronada pela imagem. Tudo se torna visualizado”.

As imagens tornaram-se, na contemporaneidade, mais importantes do que as palavras, induzindo o homem à crença de que a imagem pode retratar o que realmente é a realidade. Nessa relação do homem com a imagem, esta passou a ser a própria realidade, produzindo e fazendo circular determinados discursos. O homem da pós-modernidade passou a viver o imaginário construído por essas imagens; produtor e consumidor de imagens, tornou-se indivíduo imagético, ainda que apresente dificuldades em sua capacidade de abstração.

A consideração de que as imagens representam a realidade, que a simulam, que oferecem a ilusão do real não sendo propriamente a realidade, convencia ao homem a ilusão de ver os objetos, as cenas da vida e da natureza, e buscar, por meio dessas imagens, respostas, satisfações e conhecimentos. De acordo com Aumont (1993, p. 103), “a ilusão não é a finalidade da imagem, mas esta a tem de certo modo como horizonte virtual, senão forçosamente desejável”. Em associação a um desejo, as imagens tendem a possuir uma finalidade modificadora, trazendo consigo enunciados transformadores, que não deixam de motivar verdades que se tornam reais. Elas podem enunciar discursos, os quais, por sua vez, colocam em circulação efeitos de verdade, isso porque o discurso

[...] nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo (FOUCAULT, 1996, p. 49).

Diante dessa determinação, as imagens tornaram-se instrumentos privilegiados que estabelecem e restabelecem a realidade, gerando nova vontade de

verdade, com grande poder de convencimento sobre os outros discursos, funcionando como “uma espécie de pressão e como um poder de coerção” (FOUCAULT, 1996, p. 18). As imagens assumiram o lugar de representação entre as palavras e as coisas, deslocando os discursos para outras linguagens, ampliando, assim, as possibilidades de expressão e de processos criativos, apresentando-se de forma inovadora e definidora de visibilidades e de retomadas memorísticas. De acordo com Larossa (1994, p. 58), a mente do homem “é um olho que pode conhecer/ver coisas”. Por isso, sua existência condiciona-se à realidade, aos simulacros e às representações que lhes são nomeadas, construídas pelo próprio olhar e pelo olhar do outro.

Uma representação é alguma coisa que está no lugar de outra coisa, de algum tipo de modelo de coisa (ou coisas) que ela representa, assim como o “simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso, sem que, por isso, lhe seja semelhante” (AUMONT, 1993, p. 102). Foucault (1988), ao comentar a obra de Magritte, *Isto não é um cachimbo*, apresenta uma reflexão sobre realidade e representação. Sob tal enfoque, procura explicitar a disjunção entre o falar e o ver, sobre o simulacro e sobre a não obrigatoriedade da relação analógica da representação. Ao analisar o quadro daquele pintor, Foucault (1988, p. 36) assegura que o desenho “não é verdadeiramente um cachimbo, esse cachimbo, ele próprio, é apenas um desenho; não é um cachimbo”. Isto é, ele não é o objeto em si, mas a representação de um cachimbo, ou, até mesmo, a representação da representação. Foucault descreve o quadro de Magritte a partir do que não se pode indicar e indica o que não se pode dizer. Configura-se, assim, como um enunciado que não domina o visível nem o seu contrário, mas a coexistência de dois mundos análogos, que exercem funções separadas, em “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 1992, p. 103).

Por esse processo tem-se buscado, cada vez mais, compreender as imagens e suas representações, uma vez que “as imagens, assim como as histórias, nos informam” (MANGUEL, 2001, p. 21); e mesmo não sendo “possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita” (MANGUEL, 2001, p. 32), o ser humano produz e reproduz imagens desde a pré-história.

O homem primitivo já pintava e desenhava imagens que representavam o seu imaginário, e, nessas pinturas, também registrava as suas relações com a natureza e com o seu mundo. Fazia-o de muitas formas: esculpia figuras em pedra e osso, gravava figuras nas rochas das grutas, pintava nas profundezas das cavernas. Os elementos da natureza, formas geométricas e animais, como bisões, cavalos, javalis, entre outros, eram produções que registravam as figuras das espécies que dividiam com eles o mesmo espaço. Dessa forma, o homem primitivo já representava os seus gestos e os acontecimentos através das imagens.

Na pré-história, outras civilizações antigas, como as dos egípcios, utilizaram as imagens para suas representações. Dentre elas podem-se destacar as pinturas representativas da morte, pintadas nas capelas funerárias por artesãos que trabalhavam a serviço do faraó ou do templo. As pinturas produzidas pelos egípcios apresentam estrutura e organização semelhantes às das tiras ilustradas das histórias em quadrinhos.

Enquanto os gregos da Antigüidade faziam-se representar com seus afrescos (obra pictórica feita sobre as paredes, mural em geral) e mosaicos, mais suaves e sensuais, os incas resguardaram a mesma adoração às múmias dos soberanos, periodicamente levadas em procissão. Diante dessas condições, inicialmente como registro e documento dos acontecimentos de uma época, as imagens se entrecruzam em nossas existências, articulando-se a imagens anteriores “de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético, para vivermos” (MANGUEL, 2001, p. 33). Partindo dessa reflexão, as imagens sempre exerceram um papel importante na história do homem, registrando os ideais de uma época, suas crenças, seus costumes, seus grandes acontecimentos, seus valores.

Assim, a evolução do ser humano igualmente está atrelada à imagem, tornando-se cada vez mais proeminente essa sujeição, principalmente na contemporaneidade, quando essa relação homem-imagem se intensifica com o avanço de novas tecnologias, com o surgimento de novas mídias, tais como: o cinema, a fotografia, o videogame, o videoclipe, a televisão, o computador. De acordo com Peixoto (1991, p. 73-74), “as coisas se banalizaram, as imagens tornaram-se clichês. [...] o mundo já nos chega pronto como imagem”. Ou seja, para alguns estudiosos as imagens, principalmente as midiáticas, estão tomando conta

das nossas vidas, assumindo o lugar da realidade, formando identidades, constituindo sujeitos. Segundo Fonseca-Silva (2007, p. 25), as mídias adquirem um

[...] papel relevante no processo de construção social sobre os modos de pensar da sociedade. Elas mostram imagens visuais e, ao mesmo tempo, resultam de imagens sociais, ou seja, estabelecem ligação entre as representações visuais e as construções sociais.

Diante dessas considerações, a mídia se torna um mecanismo, uma prática produtora de identidades, sendo as representações e os sentidos construídos pelas imagens. De acordo com Tasso (2006, p. 138), “os efeitos produzidos pela globalização, por novas tecnologias e pela mídia intervêm na relação que os sujeitos mantêm com o tempo e com o espaço”. A mídia constrói um real, um real considerado verdade, mostrando o mundo do ponto de vista ou da perspectiva que deseja que ele seja visto, qual seja, do ponto de vista da mídia, da subjetividade midiática.

3.2 A subjetividade midiática

Na chamada sociedade pós-moderna, a mídia está indubitavelmente presente na vida das pessoas. Ela exerce um papel universalizante no imaginário coletivo, responsável como instituição que detém o poder de disciplinar, de emitir preceitos. Os discursos enunciados pelos meios de comunicação de massa tornaram-se crivo de verdade, formando identidades, constituindo sujeitos, transformando simulacros em verdades ou efeitos de verdade, determinando o posicionamento do sujeito em circunstâncias e lugares a serem ocupados no discurso. A mídia constrói e faz circular valores, sentimentos, desejos e medos. Desse modo, pode-se considerá-la como produtora de subjetividades. Nessa perspectiva, práticas discursivas midiáticas decidem *quando* e *qual* sujeito encontra-se ora incluído ora excluído em dada situação. Sendo assim, a mídia é um espaço no qual se processa a subjetivação que intervém na constituição do sujeito, nos saberes sobre si e sobre o outro.

No mundo pós-moderno, em que o sujeito é constituído sócio-historicamente, descentrado, dividido, fragmentado, “subjetivando-se na medida mesmo em que se

projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso” (ORLANDI, 2001, p. 99), a mídia, seja ela cinematográfica, seja ela televisiva, passou a executar uma função centralizadora da cultura, uma vez que nos tornamos vorazes consumidores de imagens. Assim, é inegável que a mídia seja considerada um desses produtores de simulacros do real que representam o homem e o mundo em todas as suas interfaces, determinando o posicionamento do sujeito em circunstâncias e lugares a serem ocupados no discurso, já que o sujeito não é um ser autônomo, mas produzido “no interior de formações discursivas específicas, não tendo qualquer existência própria” (HALL, 2000, p. 119-120). Em outros termos, o sujeito está submetido ao outro, desencadeando, assim, uma reprodução dos modos de agir, de ver e de pensar.

A sociedade contemporânea atingiu um grau de desenvolvimento social e econômico no qual os processos culturais e ideológicos se misturaram ao poderio do processo econômico, isto é, tudo passou a fazer parte do mundo “real” econômico, em virtude do fato de que essa globalização financeira tornou-se “a lei de economia impondo-se (ou tentando impor-se) acima de qualquer coisa, ignorando fronteiras nacionais e outras barreiras comuns” (BERNARD, 2003, p. 65). Esse ajuntamento das fronteiras não só invadiu como também tende a aniquilar grande parte das culturas, eliminando a magnitude da diversidade cultural e refreando a importância da manutenção das diferenças. Romper com as fronteiras é “um processo que tem em seu horizonte o genocídio e o etnocídio a nível (*sic*) planetário, ou seja, que avança para a destruição das condições de possibilidade da reprodução da vida humana” (LANGON, 2003, p. 75).

Segundo Woodward (2000, p. 14), “a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades”. Nessa perspectiva, os símbolos nacionais, o jeito de se vestir ou o simples toque de uma chamada de um aparelho celular pode pontuar essa diferença. Outro modo de marcar a diferença mostra-se na forma de exclusão social na qual grupos étnicos travam lutas e se olham de maneira indiferente. Diante de tal evidência, pode-se afirmar que as diferenças são marcadas tanto de forma simbólica quanto social.

De acordo com Rodrigues (2003, p. 95), as maneiras de se efetuar a exclusão se acentuam, “marginalizando e secundarizando milhões de seres humanos de maneira pérfida por meio de relações sistêmicas e de práticas pensadas e instituídas ideológica e unilateralmente”. Nesse contexto, as diferenças que adquirem

visibilidade nos meios de comunicação são, entre outras: grupos sociais como os gays, grupos de rappers, negros, e assim por diante. Desse modo, a mídia vai tecendo identidades, construindo conceitos que lhes interessam do ponto de vista político e social, à medida que vai nomeando os sujeitos, ora incluídos, ora excluídos.

No campo das relações sociais e econômicas, os incluídos seriam aqueles que podem consumir e são capazes de produzir, “mesmo que desprovidos de condições mínimas de cidadania e de efetiva participação social” (RODRIGUES, 2003, p. 108), ao passo que “os excluídos são todos aqueles que são rejeitados de nossos mercados materiais ou simbólicos, de nossos valores” (XIBERRAS, 1993, p. 21 apud RODRIGUES, 2003, p. 101).

Esses processos de diferenças e de construção de identidades estão entrelaçados com as práticas discursivas históricas, as quais são tecidas e determinadas pela memória de uma coletividade, graças ao processo que distingue uma comunidade da outra. De acordo com Barbosa (2003, p. 115), “a função dessa prática histórica é, portanto, restaurar vários acontecimentos ou mitos fundadores, que variam conforme gerações, mas que permitem, de igual modo, analisar diferentemente o tempo”.

Quanto à memória, nessas condições de existência a mídia desempenha com êxito o papel de recuperar o passado escrevendo a história do presente, pois é “aos *mass media* que se deve o reaparecimento do monopólio da história. De agora em diante esse monopólio lhes pertence” (NORA, 1979, p. 181). Essas intervenções midiáticas, além de auxiliarem no processo da globalização, promoveram um deslocamento da identidade cultural, uma vez que as sociedades modernas “não têm qualquer núcleo ou centro determinado que produza identidades fixas, mas, em vez disso, uma pluralidade de centros. Houve um deslocamento dos centros” (LACLAU, 1990 apud WOODWARD, 2000, p. 29). Em virtude dessa inovação, novas identidades surgem, motivadas por novos sujeitos. Assim, têm-se outros dizeres, reconstruções, ressignificações discursivas que produzem sentidos outros a partir da subjetivação midiática.

3.3 Os discursos midiáticos televisivos

Os aparelhos de televisão são ligados devido à atração que exercem sobre o telespectador, pela emoção e pelos sentimentos que produzem na maioria das pessoas. São máquinas que potencializam relações e ações; portanto, não é possível permanecer indiferente diante deles. Pode-se detestá-los ou amá-los, mas dificilmente se fica apático perante sua programação, isto é, existe uma aparente reação do sujeito quando está face a face com a tela. Não se trata, em geral, de uma reação que compreenda uma postura crítica do sujeito contra o consumismo, a massificação, a alienação, a perda da individualidade ou da capacidade reflexiva, o que muitos estudiosos da mídia acreditam estar faltando nos telespectadores; pelo contrário, trata-se de uma reação em que apenas se enxerga a vida que se encontra do lado de fora, representada pela vida que está dentro da tela da TV. Logo, as pessoas não sentiriam necessidade de sair de casa para encarar a realidade; bastaria ligar a televisão. Então, o mundo está mais pronto, tudo está mais perto: o *front* das guerras, as tragédias que acontecem em todos os cantos do planeta, as informações a serem consumidas: enfim, “todos os recursos imagináveis da mídia impressa e eletrônica, orquestrados de modo a divertir, distrair e interpretar, com base em informações escassas, fragmentárias, seletivas” (IANNI, 2002, p. 137).

Em vista disso, fica evidente a ordem de modelos que a TV projeta no processo de construção de simulacros do real. De acordo com Laplantine e Trindade (1997, p. 12), “o real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das idéias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida”. O real se cria no social, produzindo processos de desejos. O desejo é, nesses termos, uma produção cuja competência é produzir seus objetos e os modos de subjetivação que lhes são correspondentes. Assim, “a subjetividade permanece hoje massivamente controlada por dispositivos de poder e de saber que colocam as inovações técnicas, científicas e artísticas a serviço das mais retrógradas figuras da socialidade” (GUATTARI, 1986, p. 190), o que se pode também afirmar a respeito dos desejos. Nessa medida, as estratégias de poder passam pela captura dos investimentos dos desejos por um processo de subjetivação que, segundo os estudos de Foucault (1976), destrói a ideia de um paradoxo/contradição entre o poder e a liberdade, pois se

[...] pode reconhecer no poder um papel não somente repressivo, mas produtivo (efeitos de verdade, de subjetividade, de lutas) e que ele pode, inversamente, enraizar os fenômenos de resistência no próprio interior do poder que eles buscam contestar (REVEL, 2005, p. 68).

Nesse sentido, para Foucault (1976) o poder é luta, afrontamento, relação de força, situação estratégica. Ainda em relação ao poder, e sob o jugo das imagens, pode-se dizer que quem detém a comunicação detém o poder da subjetivação. De acordo com Foucault (1997, p. 8),

[...] o exercício do poder não é um fato bruto, um dado institucional, nem uma estrutura que se mantém ou se quebra; ao contrário, ele se elabora, transforma-se, organiza-se, dota-se de procedimentos mais ou menos ajustados.

Por isso, o que se busca são resultados satisfatórios para quem detém o exercício do poder; poder esse espetacularizado pela mídia, uma espécie de fluido vital da própria sociedade contemporânea, produzindo efeitos em que se confundem o que é real e o que é realidade.

Essa espetacularização, essa forma de narrar estabelece uma nova materialidade para o espectador, da qual resulta um sentido segundo o qual “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real” (DEBORD, 1997, p. 15). Essas possibilidades de se jogar com os simulacros é que torna a televisão “duplamente poderosa: tanto porque pode criar realidades, como porque pode deixar que existam pelo fato de serem silenciadas” (GUARESCHI, 2002, p. 14). Esses poderes se apresentam de diversas formas, independentes de classes ou do nível micro ou macrossocial, mas da forma como reproduzimos (ou não) os modos de subjetivação, pois “o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis” (FOUCAULT, 1985, p. 89-90).

Assim, comunicação e poder mantêm relações estreitas, o que possibilita mecanismos engendrados de tal forma que o discurso midiático reforça o poder na reprodução de sentidos na sociedade, uma vez que “controla os homens sob um olhar visível e ao mesmo tempo invisível, contínuo e meticuloso, que espia e detalha cada um deles” (COURTINE, 2002 apud BARONAS, 2003, p. 84).

Reforça-se esse raciocínio com uma afirmação de Baudrillard (apud PARENTE, 1993, p. 9), que insiste em dizer que a simulação é própria da cultura

contemporânea, e que “com a televisão, ao contrário dos outros meios de produção, a imagem se torna puramente virtual, já que ela é uma encenação da ficção como ficção, onde a imagem só remete a si própria”. Portanto, não se percebe se a vida está dentro ou fora da tela da TV. Para Orlandi (2001, p. 180), “a televisão produz acontecimento sem história. A Tevê produz repetição sem memória”. Entretanto, o que não se pode negar é o fato de que fascina grande parte da população brasileira, muito mais pela sua eficácia visual do que pelo seu conteúdo informativo ou cultural. Para Bourdieu (1997, p. 23), a televisão “tem uma espécie de monopólio de fato sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população”.

Diante dessa assertiva, existe uma constante necessidade de se pensar e de se refletir sobre a televisão em diversos campos de conhecimento e de se ter uma postura crítica *com* e *para* a TV. Para que isso aconteça, não se deve ter medo desse produto maquínico, visto que, na realidade, a tecnologia é produto do próprio homem e atua em determinadas civilizações, e, como variam as condições gerais, uma coisa que tecnologicamente apresenta resultado em um lugar pode não dar certo em outro. Como exemplo dessa distinção de lugares, Guattari (1993, p. 188) cita o Japão como modelo dos modelos das novas subjetividades maquínicas, em virtude do “fato de que a subjetividade coletiva, que lá é produzida massivamente, associa componentes os mais high-tech a arcaísmos herdados de tempos imemoriais”. Em outras palavras, a máquina mantém relação intrínseca com o sujeito, de modo que novas produções de subjetividades estão atreladas à sua evolução; no entanto, isso não implica relegar o passado ao esquecimento, dado que,

[...] na verdade, não tem sentido o homem querer desviar-se das máquinas já que, afinal das contas, elas não são nada mais do que formas hiperdesenvolvidas e hiperconcentradas de certos aspectos de sua própria subjetividade (GUATTARI, 1993, p. 177).

Assim, como Guattari (1993) afirma, não há como se desviar das máquinas, pois existe sempre um retorno à própria subjetividade do homem por meio das tecnologias, subjetividade essa que nunca desaparece, pois a nossa mente se encarrega de construir uma continuidade fictícia do tempo e do espaço, diante da qual demonstramos deslumbramento a cada novidade maquínica apresentada.

Trata-se de estratégias que, no entendimento de Guattari (1993, p. 177), envolvem uma subjetividade, produzida socialmente, de poder e de saber, porém “os conteúdos da subjetividade dependem, cada vez mais, de uma infinidade de sistemas maquínicos”. Nessa ordem e direção, os valores da sociedade necessitam da mediação dos meios de comunicação, visto que as máquinas informacionais e computacionais ditam “verdades” pelas quais os sujeitos se observam e se reconhecem. É nessa perspectiva que se insere a televisão, que, desde o seu surgimento e dentre os meios tecnológicos, vem impondo novas realidades, produzindo experiências e subjetividades.

A dimensão e o impacto causados pela subjetividade televisiva estão relacionados ao poder de captura que a imagem exerce sobre as pessoas, uma vez que ela é responsável por um enorme volume de trocas simbólicas. Assim, pode-se compreender a subjetividade como processos contínuos de produção que se constituem em cada época, evoluindo em um processo sucessivo que nunca se mostra acabado. Woodward (2000, p. 55) entende que a subjetividade “sugere a compreensão que temos sobre o nosso eu”, levando ao questionamento: “quem nós somos?”. Questiona-se também se o nosso mundo é real ou irreal. A resposta para esse questionamento encontra-se, de acordo com Woodward (2000, p. 55), no social, porque nós “vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade”. Por esse motivo, uma das razões atribuídas à liberdade mental do homem consiste na aptidão para nomear e usar linguagens para representar espaços fixados.

De acordo com Orlandi (2001, p. 99), a “qualificação do sujeito” ocorre “pela sua relação constitutiva com o simbólico: alguém é sujeito pelo assujeitamento à língua, na história [...] o sujeito submete-se à língua”. Assim, se pela linguagem o homem se constitui como sujeito, a mídia igualmente produz subjetividades por meio de seus discursos. Segundo Gregolin (2003, p. 105), “um discurso só tem sentido para um sujeito quando ele o reconhece como pertencente à determinada formação discursiva”.

Segundo Foucault (1997, p. 135), o próprio termo discurso se sustenta sobre a noção de formação discursiva⁷, ao se fixar como “um conjunto dos enunciados que

⁷ A formulação do conceito de formação discursiva em Foucault está, principalmente, em sua obra *A Arqueologia do Saber*, publicada em 1969. Em trabalhos anteriores, como *A História da Loucura* e *o Nascimento da Clínica*, Foucault já havia tratado dos mecanismos de constituição do saber da medicina e da loucura.

provêm de um mesmo sistema de formação; é assim que poderei falar do discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico”. É o espaço da formação do sentido e do reconhecimento do sujeito no qual todo sujeito se legitima, e ao se identificar adquire identidade (GREGOLIN, 2003). Porém, lembremo-nos de que ao sujeito é recusado trazer para si a decisão do dizer e a do sentido, visto que é “a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada” que se “determina o que pode e deve ser dito” (ORLANDI, 2007, p. 43).

Assim, não é concedida ao sujeito a centralidade do dizer e do sentido, pois todo discurso nasce sempre de um discurso prévio, “fruto de um processo discursivo, no interior do qual todo dizer está imerso” (CORRÊA, 2002, p. 61). Trata-se do interdiscurso, em que os dizeres são sempre os dizeres do outro. É nessa perspectiva que se faz necessário estabelecer a relação da memória com o discurso, da qual se criam possibilidades de resgatar o dizer anteriormente construído pelo outro. Portanto, a memória coletiva é fator essencial à prática discursiva para a formação dos sentidos, pois os textos são sempre ditos previamente pelo outro, “já que o sujeito está inserido no tempo e no espaço socialmente situado” (MASCIA, 2002, p. 29). Dessa forma, de acordo com Foucault (1997), não se trata de analisar o sujeito que fala, de saber quem fala ou por que fala, mas sim de reconhecer as condições de exercício da função enunciativa⁸, o que se constitui em reconhecer as regras que compõem determinado discurso, que só pode ser apreendido quando enunciado no campo social complexo que o produz.

Considerando que o sujeito está sempre recorrendo ao processo memorístico coletivo e social⁹, isto é, aos ritos sociais da vida cotidiana, a mídia comumente usa essa estratégia para produzir sentidos e subjetividades. Segundo Orlandi (2007), de qualquer maneira não há sentido sem repetição, não há aprendizado sem

⁸ Em a Arqueologia do Saber não se encontra uma definição para o conceito de função enunciativa, mas uma série de características. Entre elas, Foucault (1997, p. 120) afirma que o sujeito do enunciado não necessita ser concebido como idêntico ao autor da formulação e “o que ele diz (ou quis dizer, ou disse sem querer); mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito”.

⁹ De acordo com Halbwachs (2004), a interação social é essencial para o ato de memorizar, uma vez que é por meio da linguagem, um produto social, que a memória se efetiva. A memória individual de uma pessoa estaria ligada à memória de um grupo, e essa estaria ligada a uma dimensão maior de conhecimentos, que seria a memória coletiva de cada sociedade. Dessa forma, a memória não se restringe às individualidades, mas é constituída pelas relações interpessoais das instituições sociais. Ou seja, a memória de um sujeito depende do seu relacionamento com os grupos de convívio e os grupos de referências típicos a esse sujeito, tais como a família, a religião, a escola, as profissões, etc. Segundo Halbwachs (2004, p. 150), “não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial”, assim como afirma que não é possível imaginar a história sem a memória coletiva de um povo.

esquecimentos, sendo a paráfrase a matriz do sentido. Pensando nas condições de produção da mídia, a televisão, por exemplo, está sempre num processo contínuo de reproduções, uma vez que “assistimos a ‘mesma’ novela contada muitas e muitas vezes, com algumas variações” (ORLANDI, 2007, p. 38). As emissoras apresentam uma série de programas distribuídos em diversos canais de TVs abertas e fechadas, geralmente apresentados com o mesmo discurso, a mesma estrutura, as mesmas características, não arriscando muito o uso de outras linguagens, talvez para não perder os telespectadores. Davallon (1999, p. 23) entende que há uma mudança de lugares desde o aparecimento da imprensa, um deslocamento, e a memória social não se encontra mais nas cabeças dos (ou de certos) indivíduos, mas “estaria inteiramente e naturalmente presente nos arquivos da mídia”. É como se os meios de comunicação detivessem a autonomia dos nossos pensamentos, de maneira que não precisamos nos preocupar, pois tudo está pronto, acabado e facilmente reconhecível, ainda que colocado em outra embalagem, com pequenas variações.

Diante dessas condições, Orlandi (2007, p. 37) ressalta que, se observarmos a mídia, perceberemos que ela “é a produtividade e não a criatividade”, visto que “a produtividade mantém o homem num retorno constante ao mesmo espaço dizível: produz a variedade do mesmo”, enquanto a criatividade exige uma

[...] ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação com a história e com a língua (ORLANDI, 2007, p. 37).

Independentemente da condição de ser produtora ou criadora, Machado (1999, p. 130) compreende que “a televisão é e será aquilo que nós fizemos dela”, uma vez que ela trabalha com diversos produtos, entre eles os bons e os ruins. Dessa maneira, o que não se pode é ter atitudes passivas diante de tamanha importância e poder que esse produto maquínico midiático abrange, fazendo-se necessário constantes investigação e reflexão. Nessa perspectiva, a televisão desempenha e “pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os vôos de sua imaginação” (MACHADO, 1999, p. 29).

De modo geral, pode-se afirmar que a televisão é “negociante” de ilusões, responsável por transformações simbólicas e produtora de simulacros,

desempenhando, por isso, extraordinário papel no imaginário coletivo, e produzindo modos de conduta e subjetividades. Privilegia o público-alvo que lhes interessa de acordo com os padrões socioeconômicos, fixando as *griffes* que se devem consumir e determinando os programas aos quais se pode assistir. Isso ocorre graças a uma uniformização das linguagens e dos desejos, com opiniões e posturas estereotipadas *dos e nos* sujeitos. De acordo com Sá (2001, p. 136),

[...] o público comanda, mas não manda, [...] abdica de sua condição social, dissipa-se na condição de massa, dilui as individualidades sob a condição de que todos, cada um, reconstrua o singular à semelhança desta imagem simulada: a de público.

O público não manda, porque, repetindo o enunciado anteriormente mencionado,

[...] a subjetividade permanece hoje massivamente controlada por dispositivos de poder e de saber que colocam as inovações técnicas, científicas e artísticas a serviço das mais retrógradas figuras da socialidade (GUATTARI, 1993, p. 190-191).

Da mesma forma, o cinema, que nasceu antes mesmo da televisão, também exerce atração sobre os sujeitos, fazendo um grande número de pessoas enxergarem o mundo por suas lentes, pelos seus vieses, de forma que essas pessoas vivenciem novas experiências e subjetividades. Trata-se, assim, de um cinema que reordena percepções, construindo e desconstruindo os seres.

3.4 Som e imagem: o movimento inicial do cinema brasileiro

O cinema, que precede a era digital e que até há pouco tempo se constituía, tecnicamente, apenas de imagens fotográficas em movimento projetadas em uma tela a uma determinada velocidade, pode ser considerado como uma grande invenção do século XX, ainda que seu surgimento tenha ocorrido no final do século XIX. Segundo Rodrigues (2002, p. 16), “é praticamente impossível dizer quem foi o primeiro a produzir e projetar imagens em movimento”. De acordo com esse autor, inventores como os americanos Thomas Armat, Thomas Edison e Charles F.

Jenkins; os ingleses William Friese-Greene e Robert W. Paul; e os franceses Étienne Jules Marey e os irmãos Auguste e Louis Lumière fizeram simultaneamente descobertas e progressos na produção de imagens em movimento.

O cinema aparece primeiramente como uma máquina capacitada a registrar as ocasiões da vida cotidiana, documentando os acontecimentos sociais. Surge, dentre outros motivos, pela vontade do homem de representar, cada vez mais objetivamente, o mundo e seus acontecimentos. Uma das formas historicamente encontradas para se alcançar essa representação seria mediante a reprodução daquilo que vemos por meio da luz (do visível) e do seu armazenamento em algum suporte que lhe garantisse existência material e temporal. Segundo Luz (2007, p. 29), “o cinema resultou da análise do movimento nos domínios da ótica, da química e da fisiologia, e de múltiplos inventos ligados à pesquisa da reprodução da imagem”. Para Dubois (2004, p. 44), “a maquinaria cinematográfica é em seu conjunto produtora de imaginário [...] é tanto uma maquinação (uma máquina de pensamento) [...] quanto um fenômeno físico-perceptivo”.

Assim, o filme cinematográfico torna-se um dispositivo, uma forma de pensar e de produzir sujeitos para esse mundo. O cinema vai ao encontro do imaginário do sujeito-espectador, produzindo desejos, vontades, ilusões, raivas, prazeres, vivências. Nessa medida,

[...] sua maquinaria é não só produtora de imagens como também geradora de afetos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores. A máquina do cinema reintroduz assim o Sujeito na imagem (DUBOIS, 2004, p. 44).

Se, de um lado, ressalta-se a importância do papel da imagem no cinema, de outro não se pode deixar de fazer referência ao valor da oralidade e dos sons que se fazem presentes nos filmes, visto que a sociedade moderna é, antes de tudo, uma sociedade oral. De acordo com Almeida (1994, p. 26-27), uma sociedade oral apresenta no ouvir ininterrupto e

[...] no olhar exterior a fonte única de informações, valores, conhecimentos, comportamentos a serem imitados. Sons da fala ou do mundo e imagens fundem-se na construção mimética da subjetividade do homem urbano, cuja maioria lê pouco, ouve, vê e fala muito.

Ainda segundo esse autor, “a imagem/som projetada, por mais fantasiosa que seja, é sempre real; está sendo vista/ouvida como no mundo real. A sua relação com a imaginação é direta e global, quase sem mediações”. Assim, a imagem visual e a sonoridade podem ser aplicadas simultaneamente para a construção dos sentidos.

Sá (1991, p. 123-135) afirma

[...] que todos os povos, todas as sociedades, de alguma forma se expressam sonoramente [...] o importante é que atribuímos ao evento sonoro um significado, ou seja, nos remetemos a referências memoriais anteriores.

Diante dessa perspectiva, o cinema pode ser pensado como uma materialidade que articula discursos verbais e imagéticos. Deve ser entendido como representação visual e sonora, que produz seus sentidos a partir da intersecção de diversos subsídios, tais como: o enquadramento da câmera, a analogia entre o campo (o que está no plano da câmera, ou seja, o espaço representado na materialidade da imagem) e o fora do campo (algo que a câmera não mostra, mas que o supõe próximo), os elementos do espaço fílmico, o cruzamento das cenas e, igualmente, o trabalho da sonoridade do filme, que, necessariamente ou até mesmo, pode contestar o sentido do que é visto ou verbalizado. Machado (2004, p. 16-17) lembra que o estudioso Jacques Aumont “defende a idéia de que o cinema é uma forma de pensamento: ele nos fala a respeito de idéias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras”.

Sob esse ponto de vista, o cinema pode ser compreendido como um produto social que produz seus sentidos a partir de peculiaridades competentes da própria técnica, ou seja, da própria linguagem cinematográfica. Os discursos cinematográficos estabelecem e produzem visibilidade em relação às representações sociais, construindo identidades como efeitos do real, como “um exemplo particularmente importante de regulação da distância psíquica por um dispositivo de imagens”, classicamente denominado “impressão de realidade no cinema” (AUMONT, 1993, p. 110). As narrativas fílmicas desdobram-se em cenários análogos à realidade, de forma que se tem

[...] a narração como instância anônima e coletiva produtora de subjetividade. O filme é uma interferência na realidade, ele pode produzir sujeição em série, repetição do mesmo, mas pode também obrigar a inflexões e desvios (LUZ, 2007, p. 35).

Inicialmente, a história do cinema brasileiro não difere muito da história do cinema mundial. O Brasil está entre os primeiros países a utilizar a máquina do cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière. De acordo com Gomes (1996, p. 8), “a novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente a cada verão”. A primeira exibição de cinema no Brasil aconteceu em 1896, na capital federal brasileira, a cidade do Rio de Janeiro, e um ano após essa apresentação a cidade inaugurava a sua primeira sala fixa de cinema, o Salão de Novidades, de propriedade do imigrante italiano Paschoal Segreto.

Apesar das dificuldades técnicas no manuseio das câmeras, enfrentadas, inicialmente, tanto por artistas brasileiros quanto por artistas ambulantes estrangeiros, o Brasil começou a rodar os seus primeiros filmes por volta de 1898. Foi pelas mãos de Alfonso, outro Segreto, que em 19 de junho de 1898, ao retornar de uma viagem da Europa a bordo do navio Brèsil, foram tiradas “algumas vistas da Baía da Guanabara com a câmara de filmar que comprara em Paris. Nesse dia [...] nasceu o cinema brasileiro” (GOMES, 1996, p. 21), acontecimento a partir do qual surgiu a data dedicada ao Dia do Cinema Brasileiro.

De acordo com Gomes (1996, p. 23), “os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo”. Ainda segundo esse estudioso, a apresentação dos filmes, principalmente a dos filmes brasileiros, era escassa e dependia da boa vontade de um ou de outro proprietário de sala. Com o passar dos anos, novas salas de cinema foram inauguradas nos grandes centros brasileiros, proporcionando o aumento, ainda que em número pouco expressivo, das exibições dos filmes nacionais.

Embora a exibição de filmes brasileiros tenha se realizado com precariedade em muitos momentos da história do cinema nacional.

[...] calcula-se que *Os estranguladores* foi exibido mais de oitocentas vezes, constituindo um empreendimento sem precedentes no cinema brasileiro. Tinha setecentos metros, isto é, quase quarenta minutos de projeção (GOMES, 1996, p. 27, grifos do autor).

O filme *Os estranguladores*, do imigrante português Antonio Leal, é considerado por alguns estudiosos do cinema brasileiro como a primeira fita de ficção realizada no Brasil. Trata-se da história real do assassinato, por estrangulamento, de dois adolescentes na cidade do Rio de Janeiro.

Durante um período, muitos filmes produzidos no Brasil abordavam a temática da criminalidade. Porém, de acordo com Gomes (1996, p. 29, grifos do autor), o cinema brasileiro não se especializou só em enredos de crimes, pois, de 1908 a 1911, além de comédias, temas religiosos e dos chamados filmes cantantes ou falantes,

[...] foram ensaiados no Rio todos os gêneros de espetáculo cinematográfico: melodramas tradicionais como *A Cabana do Pai Tomás*; [...] dramas históricos como *Dona Inês de Castro*; [...] patrióticos como *A vida do Barão do Rio Branco*.

No que diz respeito aos filmes cantantes ou falantes brasileiros, esses eram acompanhados de um ou mais artistas que se escondiam atrás das telas e seguiam com a voz a movimentação das imagens. Conforme Gomes (1996, p. 31), “fitas curtas desse gênero foram produzidas às centenas; contudo, logo começou a moda das operetas mais ou menos completas, mais ricas de enredo e movimentação”. No mesmo período dos filmes cantantes surgiram os filmes-revistas de atualidade política: dentre eles, um atingiu grande sucesso financeiro e artístico: *Paz e Amor*, de Cristóvão Guilherme Auler.

Nos anos posteriores, e com a Primeira Guerra Mundial em 1914, as atividades cinematográficas no Brasil tornaram-se raras, retornando somente a partir de 1915, com produções fílmicas inspiradas na literatura brasileira. Entre essas produções, as obras *Inocência*, *A moreninha* e *O Guarani* transformaram-se em fontes inspiradoras para um grande número de cineastas daquele período. Porém, apesar do interesse e do surgimento de novos cineastas, a produção de filmes no Brasil foi escassa, sendo que a

[...] média anual entre 1912 e 1922 foi de apenas seis filmes. Da quase paralisação dos anos 1912-1914, chega a uma produção relativamente abundante de dezesseis filmes em 1917, para haver uma brusca queda no ano seguinte, com uma medíocre reação até 1922 (GOMES, 1996, p. 41).

Na chamada terceira época do cinema brasileiro, que compreende os anos de 1923 a 1933, a produção anual de filmes praticamente dobrou em relação às décadas anteriores, surgindo os grandes clássicos do cinema mudo. No auge desse cinema mudo, as músicas continuavam não integradas às películas, porém eram executadas ao vivo por pianistas ou outros instrumentistas que acompanhavam as ações das personagens. Segundo Rodrigues (2007, p. 83),

[...] o mesmo filme, tocado por Ernesto Nazaré ou Scott Joplin, seria percebido de modo diferente pelo mesmo espectador, como também o próprio cinema mudo vinha se estruturando na sua última década como uma 'sinfonia de imagens', sendo um dos seus mestres, King Vidor.

Além do aumento em suas produções, o cinema brasileiro apresentou mudanças significativas na sua qualidade. As capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo deixaram de ser as únicas cidades a produzir filmes, passando outras capitais, como Recife, Porto Alegre e Belo Horizonte a fazer parte do mundo do cinema nacional. Assim, o cinema se expandiu para outros lugares, para outras capitais e para outras cidades do interior do Brasil. Na ocasião em que o cinema mudo brasileiro conseguiu atingir o seu auge, o filme sonorizado já estava se sobressaindo em muitos lugares do mundo. De acordo com Rodrigues (2007, p. 84), a entrada ou a passagem do mudo para a sonoridade no cinema foi um enorme retrocesso estético, pois o que prevaleceu “logo a seguir foram os abomináveis teatro e rádio filmados, nos quais os atores mal se mexiam para não sair do raio dos microfones e toda a ação era resolvida por meio dos diálogos e dentro de cenários fechados”.

Com a crescente popularidade do cinema, jornais e revistas brasileiros começaram a dedicar matérias e colunas para essa nova indústria cultural. Despontaram os primeiros sinais da tomada de consciência cinematográfica nacional, tendo sido criada a Cinédia, que foi “até certo ponto consequência e prolongamento da revista *Cinearte* e da campanha em favor do cinema nacional” (GOMES, 1996, p. 70). Nessa ocasião, com os filmes *Barro Humano* e *Brasa Dormida*, de Humberto Mauro, o cinema brasileiro adquiriu maior projeção, passando a dominar os recursos do cinema narrativo.

Nos anos de 1930 a 1940, a produção fílmica brasileira se restringiu quase que unicamente ao Rio de Janeiro, cidade em que se estabeleceram os estúdios mais bem estruturados do mercado nacional, com muitos equipamentos, diretores

européus e elencos fixos. Além da Cinédia nasceram outras grandes produtoras, como a Vera Cruz e a Atlântida, as quais a história do cinema nacional com a propagação do gênero da comédia popularesca e com os filmes conhecidos como as “chanchadas da Atlântida”. Em relação às chanchadas, Rodrigues (2007, p. 89-90) observa que, “seja por causa da forte censura do Estado Novo, seja pela predominância absoluta da palavra sobre a imagem, a verdade é que o cinema brasileiro dessa época não sobrevive a uma comparação em fluência a acabamento técnico com outros centros subdesenvolvidos”. No entanto, a chanchada carioca fez grande sucesso no Brasil, lançando no mercado cinematográfico um grande número de atores, entre eles Mesquitinha, Oscarito, Derci Gonçalves, Zé Trindade e Grande Otelo, considerados os principais responsáveis pela aproximação do filme brasileiro com o público.

No período compreendido pelas décadas de 1950 a 1960, os estúdios da cidade de São Paulo, entre eles a Maristela e a Multifilmes, tentam retomar a indústria cinematográfica, juntamente com a inauguração de um importante movimento teatral, marcado pela fundação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). O estúdio Maristela produziu 24 filmes a partir de *Presença de Anita* (1950), e fechou em 1958. Já o estúdio Multifilmes produziu 9 filmes, entre eles o primeiro filme brasileiro em cores, *Destino em apuros* (1953), e fechou em 1954. Nesse momento de euforia cinematográfica paulista apareceu uma grande figura do cinema nacional: Mazaroppi, representado por Genésio Arruda. No dizer de Gomes (1996, p. 79),

[...] durante dez anos, foi Mazaroppi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira, embora não tivesse aquela crueza burlesca do seu antecessor, compondo um Jeca impregnado de um sentimentalismo que Genésio evitava.

As chanchadas se esgotam no final dos anos 50, quando o público parece se cansar da fórmula. Esse declínio da chanchada ocorre “por não poder enfrentar a competição do cinema americano, que usava a cor e recursos de produção inimagináveis entre nós [...] e pela diminuição do seu público-alvo, os adultos analfabetos” (RODRIGUES, 2007, p. 92). Os atores das chanchadas também começaram a ser assediados pela televisão, que naquele momento estava chegando ao Brasil como novo fenômeno de massa.

Ainda nos anos 50 surgiu uma geração de realizadores independentes, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, que garantiria a seqüência dos filmes de aspiração artística. Destaca-se, entre outros, a produção de cineastas como Walter Hugo Khouri, que deu prosseguimento ao cinema de pretensões universalistas da Vera Cruz, realizando dramas psicológicos nos padrões do cinema clássico, e Nelson Pereira dos Santos, que se destacou por fazer um cinema influenciado pelo neo-realismo italiano, desviando-se dos padrões dos estúdios ao filmar *Rio 40 graus* e *Rio, Zona Norte*. Ao constituir o cinema moderno no Brasil, Nelson assume papel de evidência aproximando-se de uma geração de jovens críticos e realizadores com os quais compôs o Cinema Novo, movimento emergente que criticava o conformismo, o americanismo, o comercialismo e a falta de talento que imperava no cinema brasileiro.

De acordo com Gomes (1996, p. 81) ocorre nesse momento,

a erupção do chamado Cinema Novo, movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor, em matéria de ficção ou documentário, no moderno cinema brasileiro.

Porém, os cinco primeiros anos da década de 1960 são dominados pelo fenômeno baiano, que se estabelece com filmes realizados na Bahia, sendo alguns produzidos por nomes locais e outros por nomes sulistas. *Bahia de todos os santos* e o *Pagador de Promessas* são filmes que se destacam pelo pioneirismo da sua função, pela busca da temática nordestina e pelos debates que envolvem os conflitos sociais e políticos. Surge, no cinema propriamente baiano, a figura de Glauber Rocha, que em 1961 estreou com *Barravento* e, a seguir, realizou *Deus e o Diabo na terra do Sol*.

3.5 O Cinema Novo e a “Estética da Fome”, e o Cinema Contemporâneo e a “Cosmética da Fome”

No ano de 1965 o cineasta Glauber Rocha, durante as discussões a respeito do cinema novo e do cinema latino-americano, no andamento da retrospectiva realizada em Gênova, na Itália, escreveu o manifesto “Estética da Fome”. Nesse

texto, questionava uma forma de exibir a miséria a partir do Cinema Novo, que deveria inquietar não somente os cineastas, mas também o próprio povo brasileiro, e principalmente os estrangeiros, com seu paternalismo em relação ao Terceiro Mundo. De acordo com Rocha (2004, p. 65-66),

[...] nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendem. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto.

De acordo com Glauber, existia a necessidade de os filmes nacionais agredirem os sentidos e a percepção para se pensar a fome, para se pensar a violência social, uma vez que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 2004, p. 66). Assim, para o cineasta baiano, o cinema novo precisava ser transformador, brutal, gritado, desesperado, feio, triste, uma forma de denúncia social e de desmascaramento da sociedade brasileira. Era preciso dar voz a um povo ignorante, oprimido e com pouca consciência política, mas competente para realizar mudanças radicais e se tornar agente de uma revolução, já que

[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência (ROCHA, 2004, p. 66).

A violência buscada por Glauber no cinema novo não se tratava de uma violência plástica aplicada aos filmes de ação nem de uma violência relacionada a práticas de atentados terroristas, de guerrilhas, e sim de uma “convocação à violência no plano simbólico [...] que se apóia na tensão entre a vontade de ordem, equacionamento, e a acumulação incontida dos dados da crise” (XAVIER, 2007, p. 184-196). Glauber pretendia acabar com os clichês que representavam a miséria pela intervenção e instauração política do *cinema novo*, com novas discussões em torno dos excluídos, de modo a se afirmar pela sua violência, “pela negação de um conceito vigente, pela liberação frente aos seus cânones. Enfim, pelas operações que implicam o repúdio veemente à imitação da arte *civilizada*” (XAVIER, 2007, p. 184, grifos do autor).

Em muitos momentos de sua história o cinema brasileiro abordou o assunto violência em suas telas, seja por meio dos cenários dos sertões, seja por meio dos

cenários das favelas. De acordo com Bentes (2007, p. 191), o sertão e a favela sempre foram o “outro” do

Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e, simultaneamente, espécie de cartão-postal perverso [...] territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta.

Nos últimos anos, as favelas vêm ganhando cada vez mais visibilidade no cenário cultural nacional e, por consequência, no mundial, visto que às vezes algum filme brasileiro que trata dessa temática concorre a prêmios no exterior, e entre eles *Tropa de Elite* (2008), dirigido por José Padilha, vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim, e *Cidade de Deus*, com prêmios no Festival de Berlim e Cannes e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, premiação máxima da indústria cinematográfica mundial.

Tendo em vista os recentes sucessos de filmes nacionais e a crescente circulação de imagens que englobam assuntos como a violência, a fome, a pobreza e a favela, ou a mistura desses elementos é que a pesquisadora de cinema Ivana Bentes instituiu, em um ensaio escrito em 2001, a expressão “Cosmética da Fome”, em oposição à “Estética da Fome”, promulgada por Glauber Rocha. Para Bentes (2007, p. 196), cruzamos da “estética” para a “cosmética” da fome, “da idéia na cabeça na mão ao *steadicam*, à câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou o domínio da técnica e da narrativa clássicas”.

Bentes (2007, p. 193) levanta questionamentos quanto à questão ética dos filmes que mostram a pobreza e a violência de formas espetacularizadas, pois “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?”. Diante desse pensamento, ao espetacularizarem a pobreza e a violência os filmes nacionais perdem sua força enquanto crítica social, deixando de questionar e de discutir os seus verdadeiros problemas, e relegando as questões sociais complexas do país a pequenas discussões simplificadas e reducionistas. Questões como a do tráfico e a da fome tornam-se circunscritas aos pobres, e não interessam a outras classes e à própria elite econômica do país. Desse modo, “a miséria desaparece sob a capa de uma segunda natureza e de uma pobreza não-problemática” (BENTES, 2007, p. 208).

Quando do lançamento do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, um dos objetos de nossa análise, essa discussão acerca da distinção entre “Estética” e “Cosmética da Fome” ganhou ampla divulgação na mídia nacional e, posteriormente, um debate em congresso entre grandes nomes do cinema, da crítica e de universidades brasileiras. Enriqueceram-se, assim, os olhares em torno do cinema brasileiro, sempre merecedor de constantes análises, e que contribui, entre outros aspectos, para a compreensão de uma identidade nacional.

3.6 O surgimento de uma nova mídia: a televisão

Desde o século XIX, diversos cientistas buscaram desenvolver aparelhos que pudessem transmitir e receber imagens a distância. Em 1923, o russo Vladimir Zworykin criou o iconoscópio, um dispositivo ótico-eletrônico que decompunha uma imagem em milhares de pontos, possibilitando enviar um sinal de transmissão para o conversor de imagem em outro local. Foi a partir desse dispositivo conversor de imagens que o escocês John Baird, em 1934, criou a televisão, aparelho que passou pelos mais diversos aperfeiçoamentos e avanços tecnológicos. Nos dias de hoje, na era da televisão digital, surgiram aparelhos que recebem imagens de alta definição, por meio das transmissões *high-definition* (HD).

Apesar de a televisão ter sido inventada por volta dos anos 20 do século XX, sua expansão se deu somente após o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, com uma grande multiplicação na produção e nas vendas de aparelhos pelo mundo. Nesse período, a televisão começou a ter supremacia sobre o rádio, até então um veículo que “era um meio de comunicação de ampla penetração no cotidiano dos lares. A televisão poderia ser vista, em termos de comunicação, mais próxima do rádio do que do cinema” (MARCONDES FILHO, 1988, p. 19).

De acordo com alguns estudiosos, com a descoberta da televisão aconteceu uma quebra no sistema de comunicação da época, passando a sociedade a centrar-se mais na imagem e menos no discurso fundado no conhecimento, principalmente em uma cultura fundamentada na escrita. Segundo Sartori (2001, p. 24-38), a televisão, além de ter ficado obsoleta após 50 anos de seu aparecimento, “criou e está criando um homem que não lê, que revela um alarmante entorpecimento

mental”. Para Marcondes Filho (1988, p. 111), é preciso refletir sobre a importância que a televisão exerce sobre as pessoas, “e não se pode dizer que a TV é a única culpada, tampouco se pode cair no extremo oposto inocentado totalmente a posse e o uso do aparelho de televisão. Ninguém sai ileso do uso da tecnologia”. Assim, não se deve considerar a televisão apenas como uma simples tecnologia de imagens, e sim como uma produção estética que “intervém na constituição dos sujeitos e na sua produção identitária [...] em imagens articuladas com o verbal e o sonoro” (TASSO, 2006, p. 131-132).

Desde o surgimento da televisão até 1956, todos os programas produzidos e transmitidos pelas emissoras de TV eram realizados ao vivo por questões de ordem técnica, visto que ainda não existia a inovação tecnológica do vídeo tape (VT), aparelho que possibilita capturar, gravar, armazenar e repetir diversas vezes uma mesma produção televisiva audiovisual. Os profissionais da época estavam sujeitos aos improvisos, a imagem era branca e preta e tecnicamente ruim, mas não deixava de fascinar. De acordo com Bourdieu (1997, p. 68), “a televisão dos anos 50 pretendia-se cultural e de certa maneira servia-se de seu monopólio para impor a todo mundo produtos com pretensão cultural [...] e formar os gostos do grande público”.

Certamente não somente nos anos 50, mas desde o seu surgimento, a televisão vem gerando um encantamento, ao penetrar no cotidiano das pessoas, diminuindo, a todo momento, a distância entre esse mundo midiático televisivo e a sociedade, além de servir de ponte para os saberes, os modos de conhecer e aprender do homem. De acordo com Fischer (2001, p. 15), a televisão

[...] tem uma participação decisiva na formação das pessoas, mais enfaticamente, na própria constituição do sujeito contemporâneo. Pode-se dizer que a TV [...] é parte integrante e fundamental de processos de produção e circulação de significações e sentidos.

Dessa forma, a sociedade é circundada pelos efeitos de sentido produzidos a partir dos discursos tomados da mídia televisiva nos mais diversos segmentos que a compõem. Segundo Bourdieu (1997, p. 29),

[...] a televisão que se pretende um instrumento de registro, torna-se um instrumento de criação de realidade. Caminham-se cada vez

mais rumo a universos em que o mundo social é descrito-prescrito pela televisão.

Nem mesmo com o surgimento de novas tecnologias, de novas mídias, a televisão deixou de ocupar horas da vida cotidiana das pessoas, exercendo grande poder de fascinação e penetração.

No Brasil, a fascinação pela televisão teve seu início no dia 18 de setembro de 1950. Foi pelas mãos de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, proprietário dos Diários Associados, grupo de comunicação que abrangia empresas de jornais e emissoras de rádio, que chegou ao Brasil a primeira emissora de televisão, a TV Tupi, de São Paulo. Posteriormente, nos anos seguintes, foram sendo inauguradas novas emissoras nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, entre elas, a TV Excelsior (São Paulo), TV Bandeirantes (São Paulo), TV Rio (Rio de Janeiro) e TV Globo (Rio de Janeiro). Com a evolução técnica das emissoras, como a chegada do vídeo tape (VT), novas emissoras e retransmissoras foram sendo abertas em diversas capitais e cidades do interior do Brasil, levando até elas as produções realizadas no eixo Rio-São Paulo. A qualidade tecnológica das emissoras de televisão não para de evoluir, surgindo constantemente novos aparelhos e novas formas de transmissão. Em 1965 o Brasil começava a transmitir as primeiras imagens via satélite, e em dezembro de 2007 as primeiras imagens com qualidade digital (as transmissões *high-definition*).

O avanço da televisão na sociedade brasileira coincide com o crescimento da economia nacional fora do eixo Rio-São Paulo, representando inicialmente um interesse econômico para aproveitamento de capitais, e em seguida

[...] como difusor de idéias, comportamentos e valores da nova ordem e, finalmente, como impulsor do sistema produtivo, levando novos produtos a camadas de população que antes deles não tinham conhecimento (CAPARELLI, 1982, p. 18).

A movimentação de capitais financeiros que a televisão envolve é muito grande, abarcando os mais diversos produtos comercializados pelas emissoras, seja por meio das propagandas, do *merchandising*, seja pelos próprios custos que envolvem as produções de programas transmitidos pelas emissoras: as telenovelas, as séries, os telejornais etc. Diante disso, pode-se considerar a televisão como um dos maiores produtos já instituídos pela sociedade, haja vista o fato de que hoje,

após um período de relativa elitização dos aparelhos televisivos quando de seu surgimento, a maioria da população mundial tem em sua casa pelo menos um aparelho de televisão. De período em período muda-se a forma de transmissão, de conversores, ora analógica, ora a cabo, ora digital, de preto em branco para TV em cores, de televisão pública para televisão paga. Com isso, a movimentação econômica se torna incessante.

Uma vez que a televisão exerce grande influência na vida econômica de uma sociedade, conseqüentemente ela tem em suas mãos um amplo poder político. Parte do momento cultural e político do Brasil durante o período da ditadura militar (1964-1985) ocorreu pela televisão. Os setores da elite ligados à indústria da informação embarcaram em um período

[...] de relações mais amistosas com o Estado, representado pelo Governo das Forças Armadas [...] e representou uma espécie de aliança entre o Estado e o capital estrangeiro, principalmente norte-americano, coincidentemente, o contrato da TV Globo com o Grupo Time/Life (CAPARELLI, 1982, p. 155).

Mesmo com o fim da ditadura militar, as forças e os interesses econômicos e políticos acumulados no Estado e na sociedade usaram e continuam a usar a televisão para criar um novo tipo de governamentalidade e de modelagem econômica, social e cultural, como um mecanismo de poder que se dispõe a alterar o desempenho dos indivíduos, uma tecnologia de poder disciplinar que controla os sujeitos por suas ações. De acordo com Foucault (1987, p. 143), os indivíduos são controlados e vigiados na sociedade, e o poder disciplinar “é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor”. Esses dispositivos disciplinares visam a conduzir o sujeito para a existência e a sustentação da sociedade capitalista.

A televisão, ao longo de sua história, tem passado por sucessivas modificações em sua programação e na sua maneira de focar os conteúdos oferecidos, proporcionando aos seus consumidores outros formatos de produtos, outros gêneros. Dentre esses gêneros, temos o aparecimento do videoclipe, um produto audiovisual que, desde o seu surgimento, pela sua estrutura discursiva, mediada por um hibridismo de linguagens cujos suportes diversificados transitam

entre o sonoro e o imagético, desenvolve-se como expressão do multiculturalismo e do imaginário social recorrentes na contemporaneidade.

3.7 Videoclipe musical: múltiplas linguagens

O videoclipe nasceu da necessidade de o mercado fonográfico divulgar seus músicos, cantores e bandas. Tornou-se uma importante estratégia de *marketing* para vender discos, possibilitando novas práticas para a recriação do espetáculo musical. Segundo Marcondes Filho (1994, p. 67),

[...] o clipe vem resolver um pouco esse problema, pois dá à indústria fonográfica um meio de tornar visual o som das canções [...] Ele junta imagens estilhaçadas, fragmentadas, aleatórias e em geral vazias de sentido.

De modo geral, o videoclipe é reconhecido como um produto midiático conectado e estruturalmente associado a uma faixa musical de um determinado cantor(a) ou grupo musical, e sua sistematização projeta, ao mesmo tempo, som e imagem. Em um primeiro momento, não se pode avaliar o videoclipe unicamente pela imagem nem apenas pelo som, e sim pela influência mútua entre ambos.

Nos anos 80, período que se pode considerar o ponto alto da produção de videoclipes, a emissora norte-americana MTV exibia diariamente uma média de 300 clipes em sua programação. Nessa ocasião, clipes de astros e bandas famosas como Queen, The Who, Rolling Stones e Duran Duran custavam aproximadamente meio milhão de dólares por produção. Segundo Marcondes Filho (1988, p. 75), em *Thriller*, o clipe mais famoso do cantor americano Michael Jackson, considerado “um clássico do videoclipe”, gastou-se, em “um vídeo de 13 minutos, cerca de 1,5 milhão de dólares”.

Antes dessa época, em que muito se gastou com as produções de clipes, em 1960 apareceram as primeiras mostras de uso do vídeo como um produto de expressão artística: a videoarte, recurso estético que assumiu uma posição crítica e de resistência frente à TV. De acordo com Almeida (1985, p. 44), “o vídeo seduzia as cabeças mais inquietas das artes plásticas, que buscavam ali apenas um recurso para os seus diversos experimentalismos”. Dentre os primeiros nomes desse

movimento experimental destaca-se o do artista plástico coreano Nam June Paik e os dos americanos Robert Frank e Tom Dewitt. No Brasil, os paulistas José Roberto Aguilár e Ana Bella são considerados precursores na arte do vídeo.

Já que os movimentos da videoarte, que aconteceram nos anos 60 e 70 nos Estados Unidos e no início dos anos 80 no Brasil, desenvolveram-se a partir das idéias e dos instrumentos da percepção visual, e considerando-se que o videoclipe se expressa pela relação da música com a imagem, pode-se, assim, ponderar que o videoclipe abrange uma intersecção de linguagens, entre elas a linguagem televisiva, a cinematográfica, a publicitária, a teatral e a das artes pictóricas e plásticas. Machado (2001, p. 182) considera três grupos realizadores de videoclipes: o primeiro é mera ilustração de uma canção existente; o segundo ocorre com artistas oriundos do cinema ou dos vídeos experimentais; e o terceiro é “aquele que encara o clipe como uma forma audiovisual plena e auto-suficiente, capaz de dar uma resposta mais moderna à busca secular de uma perfeita síntese da imagem e do som”.

Embora num primeiro momento se afirme que o videoclipe é um produto que imbrica som e imagem e no qual se utilizam os mais elaborados recursos tecnológicos, esse parâmetro não impede que se faça um questionamento analítico, tendo como ponto de partida as suas imagens (planos/enquadramentos, edições, coloração, efeitos de pós-produção), ou os seus sons (arranjo da canção, arranjo instrumental, voz do artista, efeitos de produção sonora), ou ainda a articulação entre os recursos imagéticos e os sonoros, em uma ação simultânea. Nesse sentido, os videoclipes nem sempre apresentam um sincronismo entre a imagem e o som, entre o som ou a letra da canção e a imagem exibida. De acordo com Machado (1999, p. 141-142), os videoclipes atuais apresentam certa descontinuidade na combinação som-imagem:

[...] diferentemente do que acontecia antes, em que a pista sonora era constituída exclusivamente da canção-título, agora já se admite também o acréscimo ao videoclipe de ruídos, vozes, ambientação sonora de toda sorte e até mesmo outras músicas.

Em virtude disso, há clipes em que a canção quase se desprende das imagens, tornando-se desinteressante, ou ocorre o inverso, isto é, a imagem torna-se irrelevante, dando-se ênfase ao som; porém, isso é menos freqüente.

Aos poucos, o videoclipe foi conferindo um novo formato de expressão dentro do universo do vídeo. Ocupando cada vez mais espaço dentro e fora da televisão, “está se impondo rapidamente como uma das formas de expressão artística de maior vitalidade em nosso tempo. Mais do que isso: numa época de entreguismo e de recessão criativa” (MACHADO, 1999, p. 133). Videoclipe é uma palavra inglesa (*video clip*) inserida em nosso vocabulário e designa vídeo para fins promocionais de uma música e de seu(s) intérprete(s), constituindo um filme curto, em suporte digital. Alguns videoclipes apresentam como características um formato enxuto, com imagens fragmentadas e descontínuas, e com narrativas desordenadas, quando existem. Via de regra, o videoclipe não segue uma estilística única e nem sempre vem marcado com discursos indagatórios, contraditórios e inquietos. Às vezes, ou até muitas vezes, sua linguagem segue as simples regras dos clipes musicais, do formato comercial e audiovisual, para divulgar uma música ou explorar a imagem de um astro musical. Assim, nem todos os clipes apresentam inovação estética.

Em um primeiro momento pode-se afirmar que o videoclipe é uma extensão da televisão, pois apresenta, além de suas especificidades, “a existência de uma gama variável de eventos audiovisuais que têm em comum o fato de a imagem e o som serem fundamentados eletronicamente e difundidos de um local a outro” (MACHADO, 2001, p. 13). Assim como a TV, o videoclipe promove uma diversidade de funções, tais como: culturais, ideológicas e sociais. Muitas vezes, a sua estrutura apresenta um ritmo inquieto, que rompe com os cânones clássicos de continuidade da narrativa, confluindo para um produto híbrido entre ficção, documentário e a própria estética do videoclipe. Ao longo dos anos, alguns clipes causaram polêmicas e outros influenciaram ou motivaram transformações de comportamento em muitas sociedades.

Quando do aparecimento do videoclipe, primeiramente concebido como meio de comunicação e expressão da arte nos meios de comunicação de massa, essa nova linguagem induziu alguns críticos a acreditarem que ele tinha estabelecido uma nova poética. Segundo Almeida (1985, p. 59), o teatrólogo alemão Bertolt Brecht, “apontava para o risco corrido pela poesia de esvaziar-se ao preservar velhas formas”. Assim, esse novo código surgia rompendo com os limites do texto escrito, e, ao caminhar para o pensamento de uma nova poesia imagética e sonora, levou outros críticos a conjecturar que, se a poesia não praticasse inovações e criações

estéticas, ela não mais deteria atenções. Para Almeida (1985, p. 59), nos dias de hoje a poesia apresenta, justamente na revisão de sua estrutura formal, o amplo

[...] eixo catalisador de novas atenções. Com o vídeo há a possibilidade de que ocorra o processo inverso. A evolução tecnológica tem proporcionado tantas variações visuais e sonoras sobre uma mesma imagem que se torna complicado tentar identificar aí um padrão.

Com o passar dos anos, muitas são as transformações advindas das imagens. O videoclipe, como qualquer outro produto imagético, pelas influências que recebe de outras linguagens e de outras mídias, sofre constantes transformações. Os meios de comunicação de massa criados pelo homem avançam, expandem-se, multiplicam-se, e o leque de possibilidades de criações imagéticas torna-se cada vez maior. Desse modo, “o próprio mundo se tornou maquínico, isto é, imagem, como numa espiral insana. A realidade passa a ser chamada de virtual” (DUBOIS, 2004, p. 48).

As experiências dessa realidade virtual são criadas por meio dos sistemas tecnológicos, seja através dos jogos de *video games*, seja pelas imagens veiculadas na televisão, no cinema, nos videoclipes. Sendo assim,

[...] é o conceito de real que aqui sofre uma decomposição e cria-se a partir disso uma realidade aparente, mas que não é ilusória. Ela consegue provocar em nós efeitos semelhantes aos da vivência material propriamente dita (MARCONDES FILHO, 1994, p. 31).

Por conta da versatilidade de sua linguagem e da praticidade de sua produção, o videoclipe se torna um espaço de representação artística e de experimentação do imaginário. Dubois (2004, p. 100) afirma que devemos pensar o vídeo considerando-o

[...] como um pensamento, um modo de pensar. [...] o vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham).

De certa forma, como a produção e o consumo de imagens cada vez mais ocupam lugar de evidência no mundo pós-moderno e provocam transformações de todas as ordens, é preciso pensar a mídia em todas as suas variações e linguagens,

uma vez que com o desenvolvimento de novas tecnologias houve uma expansão midiática, e as imagens, que evoluíram tecnicamente na fotografia, na televisão, no vídeo e no cinema, multiplicaram-se também para outras mediações, entre elas a Internet.

O *boom* de novas tecnologias e a explosão de imagens, a partir do final do século XX, conduzem a sociedade a variados modos de ver e de viver a socialização no mundo contemporâneo; uma sociedade que, muito provavelmente, mais consome imagens do que reflete sobre elas. As mídias estabelecem, em seu bojo, uma mistura de realidade e ficção, o que, por sua vez, constitui-se como a verdadeira realidade. Essas inserções de novas tecnologias, motivadas seja pela busca da ilusão, da construção de fantasias ou da busca de um realismo atrelado aos efeitos do real, criam a ilusão da realidade, em uma mídia que cada vez mais se apropria de uma espetacularização, de uma cultura do espetáculo. De um espetáculo que, segundo Debord (1997, p. 18), tem “como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente”.

A partir dessas considerações, na seção quatro observaremos como a mídia vem construindo a representação da favela, um território que, pelo olhar midiático, parece reafirmar a imagem de que a pobreza engendra os problemas sociais ali instituídos, que geram a violência; como a representação de um lugar diretamente ligado à guerra do tráfico de drogas.

4 FAVELA: LUGAR DA VIOLÊNCIA E DA POBREZA

4.1 A espetacularização midiática da favela

A mídia brasileira, de modo geral, dedicou-se, nos últimos anos, a trabalhar com a temática da violência nas favelas, tornando-se essa violência um grande espetáculo. Noticiários e séries televisivas, manchetes de jornais impressos, cinema e mesmo alguns videoclipes passaram a difundir assuntos que abordassem a questão da violência, cristalizando-se esses acontecimentos em espetacularizações habituais, em uma propagação de discursos *de* e *sobre* a violência. Os meios de comunicação se tornaram o meio natural para a divulgação cotidiana de veiculação e circulação da violência e da criminalidade.

Em virtude dessa veiculação e dessa circulação exploradas pelas mídias, pode-se questionar acerca das representações e da identidade do homem negro e favelado no Brasil. Isso porque, a partir do momento em que a violência nas favelas brasileiras e seus consequentes aspectos de pobreza ganharam visibilidade nas mídias, a questão das representações e das identidades do homem negro brasileiro, na contemporaneidade, ganhou novas fontes de significado.

Tais condições de existência e de co-existência enunciativa possibilitam refletir e considerar que a pobreza política, conforme a concebe Demo (2001), é constitutiva das representações e das identidades do homem negro em discursos midiáticos. Nessa conjuntura, e nessa ordem, a pobreza política funciona, em princípio, como um dispositivo disciplinar de exclusão desse sujeito, ora o representando como “vítima”, ora como “marginal”.

Tanto no filme *Cidade de Deus* quanto no videoclipe *Minha Alma*, além da representação da miséria, da pobreza de bens materiais, do problema que há séculos percorre a sociedade brasileira, há, nessas produções midiáticas, a presença de uma pobreza de ordem política. Tal tipo de pobreza ocasiona desigualdades e submissão, dificultando a formação de um povo capaz de conduzir o próprio destino. Desse modo, tem-se um povo “que não conquistou ainda seu

espaço próprio de autodeterminação, e que, por isso, sobrevive na dependência” (DEMO, 2001, p. 22).

Diante das regularidades que envolvem a questão da violência e a da pobreza, e a partir do ponto de vista veiculado pela mídia é que se estabelece uma relação de força ou de resistência do imaginário coletivo sobre o homem negro favelado brasileiro. Nessa medida, é da perspectiva da mídia que a questão do preconceito racial é discutida e colocada em movimento, regulando crenças que podem ser socialmente compartilhadas e constituir um modo de discriminação velada.

Considerando-se a grande desigualdade social existente no Brasil, pode-se perceber que boa parte da população não-branca brasileira está alojada nas esferas habitacionais das favelas espalhadas pelo país, geradas há algumas décadas pelo acelerado crescimento migratório do campo para as cidades. As populações das grandes metrópoles brasileiras crescem a cada dia, acarretando o crescente aumento das deficiências em todo o fornecimento de serviços, tais como: saneamento, saúde, educação, moradia e segurança. De acordo com Buarque (1993, p. 41-42), as desigualdades sociais e os processos de exclusão no Brasil se aproximam do *apartheid* sul-africano; na África do Sul, porém, há “mais chance de um negro viver em um bairro de brancos do que no Brasil um pobre viver em um bairro de ricos”.

Os processos de exclusão/inclusão se encontram em todas as esferas da sociedade: nas questões raciais, sociais, religiosas, de opção sexual, de origem regional, linguística e de gerações. Assim, diante de determinado contexto no processo de construção do sujeito, “somos posicionados, e também posicionamos a nós mesmos”, de maneira a existir, “na vida moderna, uma diversidade de posições que nos estão disponíveis, posições que podemos ocupar ou não” (WOODWARD, 2000, p. 30-31).

As favelas brasileiras são consideradas como sinônimo de problemas sociais, por serem portadoras e causadoras dos mais diversos tipos de violência. A disposição urbana de uma favela é caracterizada como um ambiente composto de casas simples e pequenas, com uma estrutura espacial sinuosa, vias estreitas e uma grande massa habitacional. Para Bentes (2007, p. 214, grifos do autor)

[...] favela é o cartão postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, [...] e os pobres, que deveriam, dada toda a produção de

riquezas do mundo, estar entrando em extinção, são parte dessa estranha *reserva preservada*, que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, *ameaçando a cidade*.

É nesse contexto físico e social da favela que se assiste a uma crescente disseminação da exclusão e da criminalização do sujeito negro. Trata-se de uma exclusão provocada pela pobreza e por questões raciais de uma representação construída e nomeada em um passado relativamente longínquo, mas que permanece e se reafirma a cada momento. A conservação dessas representações no imaginário coletivo é um acontecimento, uma realidade. A imagem que se tem das favelas é a da criminalidade, da pobreza, da sujeira, da desordem e da violência. Esses discursos, mesmo depois de tantos anos, ainda são bem marcantes na memória social do brasileiro.

Assim, a pobreza, seja ela econômica, seja ela política, intervém na constituição identitária do homem negro favelado. O sujeito negro continua a ser o *outro*, modelado por séculos de exclusão e criminalização. De acordo com Bentes (2007, p. 222), “somos capazes de produzir e fazer circular nossos próprios clichês, nos quais os negros saudáveis e reluzentes e com uma arma na mão não conseguem ter nenhuma outra boa idéia além do extermínio mútuo”.

O *outro* é o excluído, aquele que se encontra à margem da sociedade. Entre esses excluídos, os que sofrem maior discriminação em nosso país são os negros. Segundo Hasenbalg (2005, p. 20), não há qualquer dúvida de que

[...] a grande maioria de negros e mulatos no Brasil é exposta aos mesmos mecanismos de dominação de classe que afetam outros grupos subordinados. Mas, além disso, as pessoas de cor sofrem uma desqualificação peculiar e desvantagens que provêm de sua condição racial.

Porém, pode-se afirmar que os negros não são apenas vítimas de atos discriminatórios de ordem racial, mas também vítimas de ordem socioeconômica, o que resulta, conseqüentemente, em práticas de segregação. Buarque (1993, p. 32) afirma que “no Brasil, como no mundo, a desigualdade continuou depois da escravidão”. Da mesma forma, Fausto (2001, p. 33) salienta que “o preconceito contra o negro ultrapassou o fim da escravidão e chegou modificado a nossos dias”.

No imaginário coletivo, as favelas são comumente conhecidas por abrigarem criminosos, caracterizando-se como um local de refúgio e ponto de apoio para o

crime organizado. É nesse espaço que traficantes fazem com que o cidadão comum exerça o papel de escudo humano para as práticas ilícitas de suas atividades, em que imperam leis e regimes de um poder autoritário e até mesmo tirano. Esse conjunto de relações e projeções imagéticas do imaginário coletivo, que atua como operador da memória social e como referencial enquanto representação da própria vida estabelece a visão global de que as favelas são freqüentemente habitadas por bandidos, por sujeitos considerados predadores do convívio social.

O discurso midiático a respeito dos que vivem nesse espaço social e que a frequentam, a favela, pode ser tomado como um discurso produtor capaz de promover, no imaginário coletivo, uma interpretação equivocada e preconceituosa, apontando a maioria dos habitantes dessas comunidades como representantes da criminalidade. A convivência entre traficantes e os demais moradores das favelas implica uma situação que se tornou inevitável e muito grave, fruto da crescente degradação urbana provocada pela pobreza em todos os níveis. As circunstâncias em que vivem os habitantes das favelas, submetidos ao liame do controle do tráfico de drogas, produzem temor em alguns moradores, que “não têm tido escolha a não ser buscar estratégias de ajustamento à situação” (SOUZA, 1996, p. 40).

Diante dessas condições, em que traficantes e demais moradores das favelas são forçados a dividir os mesmos espaços, há, ainda, o fato de esses sujeitos padecerem com a falta de assistência pública, o que é marcado por desamparo e omissão à população favelada, em muitos aspectos. Em vista disso, o crime organizado assume o papel de poder paralelo ao dos governos, disciplinando e determinando regras conforme os seus interesses. De acordo com Arendt (1985, p. 24), “toda diminuição de poder é um convite à violência”.

Diante do fato de compartilharem condições de vida semelhantes, de haver muitos contatos, intensa troca econômica e grande poder agregados em uma só área (CAMPOS, 2004), uma das implicações da comutação entre os grupos denominados traficantes e as comunidades faveladas está nos “presentes” que os primeiros ofertam, tanto de ordem social quanto cultural, tais como: alimentos, festas, quadras de esportes e possibilidades de ganhos financeiros para uma boa parte da grande massa desempregada das favelas. Esse convívio e esses benefícios não são vistos apenas com simpatia pelos moradores da favela não ligados ao crime, mas também como produto da indigência – e por que não – às vezes, do medo, “pois paz sem voz / não é paz é *medo*”, como defende um dos

enunciados da letra da música *Minha Alma*, do grupo O Rappa. Como se trata das massas silenciosas e oprimidas,

[...] é compreensível que as pessoas assim oprimidas desenvolvam uma intensa hostilidade para com uma cultura cuja existência elas tornam possível pelo seu trabalho, mas de cuja riqueza não possui mais do que a quota mínima (FREUD, 1927 apud LEVISKY, 2000, p. 64).

No imaginário social das camadas mais abastadas reina a certeza de que os sujeitos favelados são tidos como pessoas despreparadas quanto à mão de obra qualificada, o que os torna excluídos socialmente e os afasta cada vez mais das condições mínimas de sobrevivência, como alimentação, vestuário e moradia. De acordo com Buarque (1993, p. 72-73), “o Brasil está formando essa cultura” por sustentar “a visão de que os pobres são em princípio bandidos” e de que a pobreza “é um estorvo desagradável a ser evitado”, em vez de “um problema a ser resolvido.” A desigualdade e a segregação são, em parte, responsáveis pela crescente violência instaurada, a qual se vive e à qual se assiste. Trata-se de situações que separam os sujeitos socialmente e geram medo em todos os níveis, seja para os chamados “favelados”, que sentem medo pela falta do pão nosso de cada dia, seja para aqueles que se encontram em distintos padrões econômicos, elevados ou baixos, e sentem medo das ações criminosas de assaltantes e dos atos de violência que pululam em todos os cantos das cidades. Assim, “sempre se pagará sério preço, orgânico e psíquico, por se viver o medo” (MORAIS, 1985, p. 14).

Segundo Morais (1985, p. 15), “o medo faz definhar” e ele está presente no dia a dia das pessoas, representado e espetacularizado de várias maneiras, entre elas pelas imagens veiculadas pelas mídias. Esse medo, há muito tempo presente na memória do brasileiro, remete à imagem dos navegadores portugueses desembarcando nas terras brasileiras, “gozando do corpo da Índia, como também da terra, para dizer que ela representa, imaginariamente, uma cena de violência, evocando, de certa forma, o que a psicanálise descreve como a cena originária” (BACKES, 2000, p. 21). Entretanto, não se trata somente das cenas ou imagens, mas também dos enunciados verbais e visuais dos discursos fundadores, que, segundo Orlandi (2002, p. 12), “reverberam efeitos de nossa história em nosso dia-a-dia, em nossa reconstrução cotidiana de nossos laços sociais, em nossa identidade histórica”.

Assim, com o advento e a expansão da imprensa há um deslocamento da memória social, que não está mais presente na cabeça do indivíduo, “mas presente nos arquivos das mídias” (DAVALLON, 1999, p. 23). Isso ocorre por meio de imagens midiáticas que refletem e formam o imaginário dos sujeitos como sendo a única matriz da realidade. Como salienta Davallon (1999, p. 27), as imagens, como operadoras e controladoras da memória social, oferecem “uma possibilidade considerável de reservar a força: a imagem representa a realidade, certamente; mas ela pode também conservar a força das relações sociais”.

Sendo assim, compreende-se que a televisão tem o poder de fascinar e seduzir, ao assumir um caráter de representação como algo verdadeiro. A partir do momento em que se convive com essas mídias, também se convive com o medo, pois, na televisão, o medo é representado como um de seus produtos. O medo na TV é, na maioria das vezes, concebido nos filmes policiais, nas novelas, nos desenhos animados e nos telejornais, reproduzindo a violência. Segundo Marcondes Filho (1988, p. 88), “a TV não esconde que a sociedade seja violenta, ela a reproduz inteiramente; [...] está, na verdade, liberando a violência represada pelos mecanismos sociais”.

Os discursos e as realidades que as mídias representam, ao tratarem da violência, possibilitam múltiplos olhares, produzindo determinados efeitos de sentido a partir do posicionamento do sujeito. De um lado, ao veicular cenas ou reportagens da e sobre a violência presente regularmente nas ruas, o discurso midiático faz com que aqueles que detêm o poder econômico e social protejam suas casas com grades eletrificadas e passem a trafegar em seus veículos com os vidros fechados e, até mesmo, blindados. De outro, os moradores das favelas também assistem à televisão e se vêem, às vezes, nas próprias imagens ali veiculadas, tendo suas vidas invadidas e vigiadas.

Diante dessas imagens e da própria realidade que enfrentam todos os dias, os moradores das favelas recebem ameaças de todos os lados, seja da Polícia, seja dos comandantes do tráfico, seja das diversas exclusões às quais estão sujeitos. Essa situação acaba por criar uma crescente intranquilidade em seu cotidiano. Da mesma forma como vivem intranquilos, os moradores das favelas geram desassossego nas camadas mais abastadas da sociedade, o que é produzido pelos discursos midiáticos.

O poder e a violência representados na TV são análogos à violência e ao poder presentes na realidade da sociedade. Dessa forma, a mídia tem o poder de vigiar e representar o real, visto que o real é “sobredeterminado pelo imaginário; nele, os sujeitos vivem relações e representações reguladas por sistemas que controlam e vigiam a aparição dos sentidos” (GREGOLIN, 2003, p. 98-99). Dessa forma, sendo a mídia construtora de realidades e produtora de sentidos, capaz de intervir em práticas sociais e discursivas, ao ser articulada pela intersecção de linguagens visuais e verbais “não esconde que a sociedade seja violenta, ela a reproduz inteiramente” (MARCONDES FILHO, 1988, p. 88).

4.2 As nuances da violência: relações de saber-poder

A violência, a cada dia, ganha mais visibilidade na mídia, com discursos que reproduzem uma gama de comportamentos violentos, principalmente na programação televisiva e cinematográfica. Essa violência está representada de diversas formas: nas novelas, nas séries, nos programas jornalísticos e nos mais diversos gêneros de filmes, entre eles os policiais e os de ação. Diante da espetacularização midiática, em que a violência pode ser vista como uma ameaça tanto à ordem pública quanto à camada privada, ela germina e permanece ao longo do tempo e do espaço, demonstrando as complexidades e as diferentes esferas que constituem uma determinada sociedade.

De acordo com Gorender (2000, p. 91), “em todas as sociedades conhecidas, existe algum grau de violência”, ou seja, a violência sempre esteve presente na história da humanidade. Para comprovar isso, basta lembrar as práticas de dominação e de exclusão realizadas nas colônias européias das Américas; lembrar o recente passado do holocausto e, acentuadamente no Brasil, as marcas profundas do conflito e da violência evidenciados pela acentuada diferença sociocultural, pela disparidade de renda, pelo passado escravocrata, o “que persiste sob tantos aspectos, inclusive no grau elevado da violência criminal” (GORENDER, 2000, p. 92). Assim, a ação de dominação é imposta pelos homens a outros povos há muito tempo, com lutas e confrontos que ambicionam a superioridade política, religiosa e econômica de outras sociedades, gerando, para os grupos soberanos, riqueza e

tecnologia. Diante desse quadro, seria a violência inerente ao homem, e, por isso, uma conduta dele constitutiva?

A violência pode se encontrar relacionada a circunstâncias de conflitos sociais tais como: guerras, guerrilhas, atentados terroristas, perseguição política etc, como também pode estar atrelada a um plano menor, como as relações pessoais, levando o ser humano à austera prova de vir a ter medo de seus semelhantes. Apesar de se viver em uma época em que a violência ganha importância e exaltação espetacularizada nos *mass media*, ela sempre se manifestou em distintos tempos e lugares, sendo utopia idealizar uma sociedade em que ela não esteja presente. Assim, como compreender o fenômeno da violência?

A expressão *violência* deriva do latim *violentia*, cuja definição inclui força, ímpeto, ferocidade. O verbo *violare* significa violentar, transgredir. Ambos derivam de *vis*, que tem o sentido de potência, vigor, força física, como também de quantidade, essência, emprego da força. O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) define violência como “ação ou efeito de violentar, de empregar força física (contra alguém ou algo) ou intimidação moral (contra alguém); ato violento, crueldade, força”. Refletir a respeito da violência na sociedade implica compreender todos esses sentidos e adentrá-los em um perímetro extenso. Esse perímetro envolve relações entre diferentes esferas e as mais diversas fronteiras do real da violência, que, por sua vez, abriga-se nas frestas das organizações sociais e de instituições como a Família, a Igreja, a Escola e a Justiça, que, com eficiência, protegem-na e disfarçam-na. Teria a violência um limite tolerável?

Segundo Odalia (1985, p. 23), a ação violenta não traz “em si uma etiqueta de identificação. O mais óbvio dos atos violentos, a agressão física, o tirar a vida de outrem, não é tão simples, pois pode envolver tantas sutilezas e tantas mediações que pode vir a ser descaracterizada como violência”. Diante desse enunciado, uma prática violenta pode ser marcada por uma diferença de lugares, por um jogo de reconhecimentos, em que se deve distinguir e avaliar a posição de agressor e de vítima. É preciso, pois, reconhecer as condições básicas que produziram o ato violento, apesar de esse ser injustificável discursivamente.

Até o século XVIII, quem praticava um ato considerado crime era colocado à mostra em um espetáculo público, sendo supliciado até a morte. A penalidade não buscava reparar a perda cometida, e sim vingar o soberano, uma vez que todos os crimes agrediam a figura do soberano enquanto representante da comunidade, pois

“o exemplo deve ficar profundamente inscrito no coração dos homens” (FOUCAULT, 1987, p. 42-43). De acordo com o filósofo francês, nesse momento era mais importante regular sobre a morte do que administrar a vida.

Os atos violentos praticados nesse período tinham como objetivo a vontade de fazer justiça, aplicando-se a pena corporal do suplício como única forma eficaz de condenação do criminoso. A lei da violência (suplícios e outros) era o procedimento legitimado e considerado mais eficiente para se fazer justiça. Apesar disso, “o suplício não restabelecia a justiça; reativava o poder. [...] fazem da execução pública mais uma manifestação de força do que uma obra de justiça; ou antes, é a justiça como força física” (FOUCAULT, 1987, p. 43).

Com o passar do tempo, ainda na segunda metade do século XVIII filósofos, reformadores, magistrados e juristas se movimentaram no sentido contrário, passando a reprovar os suplícios e a defender punições humanitárias, uma vez que

[...] é preciso punir de outro modo: eliminar essa confrontação física entre soberano e condenado; esse conflito frontal entre a vingança do príncipe e a cólera contida do povo, por intermédio do supliciado e do carrasco (FOUCAULT, 1987, p. 63).

Nessa ocasião surgiu a necessidade de se implantar outra maneira de punição, qual seja um castigo sem suplício, em que se deveria respeitar, no pior dos assassinos, certa dose de humanidade. A punição deveria fazer sofrer um arrefecimento mas sem que humilhasse o criminoso, que deveria ser sujeitado a novas práticas punitivas. Gerou-se, assim,

[...] uma nova estratégia para o exercício do poder de castigar [...] não punir menos, mas punir melhor; punir talvez com uma severidade atenuada; [...] inserir mais profundamente no corpo social o poder de punir (FOUCAULT, 1987, p. 69-70).

Nessa nova sociedade, o corpo adquire um sentido completamente diverso: “ele não é mais o que deve ser supliciado, mas o que deve ser formado, reformado, corrigido, o que deve adquirir aptidões, receber certo número de qualidades, qualificar-se como corpo capaz de trabalhar” (FOUCAULT, 1996, p. 119). Assim, o corpo deve ser controlado, vigiado, para que se torne útil e dócil. Não deve haver penalizações físicas, e sim a organização do espaço, o controle do tempo e a vigilância do olhar, instaurando, desse modo, uma sociedade disciplinar.

Nascem, nessa época, os locais de vigilância, as instituições disciplinares tais como: a fábrica, o quartel, a escola, o hospício e a prisão, o que passou a caracterizar uma nova microfísica do poder. Para Foucault (1987, p. 123), o espaço disciplinar organiza um espaço analítico e tem como objetivo “estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, [...] poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um. [...] Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar”. Ainda que, em tempos anteriores, tenham existido instituições similares, em nenhum caso o controle e a vigilância incidiram de forma tão eficaz como ocorreu a partir da Idade Moderna.

Assim, coube à sociedade moderna buscar as sanções normalizadoras e disciplinares dos corpos por meio dos mais diversos procedimentos coercitivos. Criaram-se cartas e direitos que indicaram um caminho para a liberdade, porém aprisionaram-se as subjetividades em normas e modelos prescritos por peritos. Surgiu, desse modo, uma disciplina que “*fabrica* indivíduos; ela é técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (FOUCAULT, 1987, p. 143). Esse poder passou a tomar conta da administração, do controle e da sujeição dos corpos e também do direcionamento calculista da vida. Em muitos momentos as normas eram bem definidas e sabia-se como se deveria agir em determinadas circunstâncias e quais seriam os efeitos de sua não concretização, isto é, as suas consequências.

A prisão, instituição disciplinar nascida no princípio do século XIX, tornou-se um mecanismo de coerção, um método de controle minucioso dos corpos, supondo um binômio docilidade-utilidade, efeito do não cumprimento das regras estabelecidas. Para Foucault (1987, p. 196), a prisão não necessitava ser vista simplesmente como lugar de castigo, e sim como um local transformador dos indivíduos, pois “sabe-se que é perigosa, quando não inútil. E, entretanto não *vemos* o que pôr em seu lugar. Ela é a detestável solução, de que não se pode abrir mão”. Assim, a disciplina da prisão pode ser considerada uma técnica de limite e coerção, empregada para adestrar os indivíduos e torná-los férteis. Em suma, trata-se de um mecanismo de poder que investe sobre os corpos dos homens.

Para Foucault (1987, p. 214), a prisão “é o local onde o poder de punir [...] organiza silenciosamente um campo de objetividade em que o castigo poderá funcionar em plena luz como terapêutica e a sentença se inscrever entre os discursos do saber”. Dessa forma, a ação da disciplina, quando aplicada aos corpos,

permite a cognição de saberes do homem, não para supliciá-lo e mutilá-lo, mas para adestrá-lo e aprimorá-lo, produzindo um sujeito indispensável ao funcionamento e à sustentação de uma sociedade que aspirava a ser economicamente ativa e moderna.

As prisões foram projetadas e criadas para serem instrumento de transformação dos indivíduos: entretanto, houve um fracasso desde o seu início, e o que se viu foi uma fábrica de novos delinquentes, com práticas de violência e arbitrariedades em seus cárceres. Foucault (1987, p. 221) reconhece que “as prisões não diminuem a taxa de criminalidade: pode-se aumentá-las, multiplicá-las ou transformá-las, a quantidade de crimes e de criminosos permanece estável, ou, ainda pior, aumenta”. A sociedade passou a confrontar a prisão com as antigas formas de punição, de forma que “o grande espetáculo da cadeia se relacionava com a antiga tradição dos suplícios públicos” (FOUCAULT, 1987, p. 219). De qualquer maneira, o que se apreendeu foi o fim dos soberanos e a constituição de um novo poder.

De acordo com Foucault (1979, p. 131), instalou-se um

[...] novo poder microscópico, capilar, que levou o corpo social a expulsar elementos como a corte e o personagem do rei. A mitologia do soberano não era mais possível a partir do momento em que certa forma de poder se exercia no corpo social.

A sociedade foi buscando uma adequação mais controlada, racional e econômica entre as atividades produtivas, as redes de comunicação e o jogo das relações de poder. Trata-se de um poder que precisa ser avaliado como

[...] algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede (FOUCAULT, 1979, p. 183).

Esse comportamento se exerce e se produz em uma rede de micropoderes que se estende por todo o corpo social. Nesse sentido, não ocorre absolutamente na manifestação do Estado e de seus aparelhos, mas nas “múltiplas formas de dominação que podem se exercer na sociedade [...] nas múltiplas sujeições que existem e funcionam no interior do corpo social” (FOUCAULT, 1979, p. 181). Assim, o exercício do poder não se fixa apenas nas mãos de uns em detrimento de outros,

isto é, não existe uma parte dos que têm o poder e outra daqueles que se acham desfortalecidos, impossibilitados. O poder funciona por meio de um controle e de um sistema disciplinar disperso e contínuo, que vigora anonimamente, valendo-se de práticas discursivas que acontecem, sobre os sujeitos, como efeitos de poder. Sob esse prisma, “o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão” (FOUCAULT, 1979, p. 184).

Ao analisar as relações de poder que produzem o sujeito como seu efeito, Foucault (1979, p. 241) afirma que são inevitáveis as resistências, pois a partir do instante “em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa”. Em outras palavras, onde há poder há sempre focos de resistência (e vice-versa), e essa resistência nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder, posto que constitui o outro polo das relações de poder, organizando-se de acordo com o afrontamento dos campos estratégicos e de forças.

Sob essa ótica, as relações de poder e os focos de resistência não estão instituídos de forma fixa nem absoluta, mas em pontos instáveis e transitórios, desenvolvendo-se em focos particulares e pequenos de poder, como é o caso de um chefe de um departamento qualquer, de um guarda de um determinado setor, de um redator-chefe de um jornal etc. E mesmo se o fato de nomearmos os focos ou de levá-los a público se trata de uma luta, não se pode dizer que é

[...] porque ninguém ainda tinha tido consciência disto, mas porque falar a esse respeito, forçar a rede de informação institucional, nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo, é uma primeira inversão de poder (FOUCAULT, 1979, p. 76).

As relações de poder movem-se como uma rede de dispositivos ou mecanismos que não permitem aos indivíduos uma liberdade exterior nem limites ou fronteiras. Dizendo de outro modo, não existe o sujeito e seu conhecimento livre das relações de poder, uma vez que é a relação poder-saber que produz o sujeito, e não somente o contrário. Quando o sujeito produz poder é porque esse poder está carregado de saber, visto que o “exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder. [...] Não é possível que o poder se

exerça sem saber, não é possível que o saber não engendre poder” (FOUCAULT, 1979, p. 142).

Assim, de acordo com Foucault (1987, p. 27), não é a ação do sujeito do conhecimento que produziria um saber, “mas o poder-saber, os processos e as lutas que o atravessam e que o constituem é que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento”. Esse sujeito encontra-se na interdependência existente entre o perímetro da verdade e o do poder-saber, motivado por uma “vontade de verdade” que faz com que um indivíduo ou um grupo admita e aprove alguns discursos como verdadeiros e, ao mesmo tempo, perceba como os indivíduos lutam, não pela verdade, mas para que ela continue sendo uma verdade, autorizando aqueles que têm o poder de dizer aquilo que funciona como verdadeiro. Convém lembrar que, na concepção foucaultiana, o conceito de verdade é entendido como “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A verdade está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam” (FOUCAULT, 1979, p.14).

Diante dessa linha de raciocínio, que trata das relações de poder e das verdades, assim como da violência produzida como fenômeno individual e coletivo, pode-se dizer que o poder-saber é uma substância da produção da violência, um problema social que preocupa, em alto grau, as sociedades modernas, por ser produtor de subjetividades. Contudo, há diferença entre poder e violência, uma vez que o emprego da violência não é a prática de um poder que um indivíduo detém sobre outro sujeito, e sim a execução da força de uma disciplina e o controle sobre um corpo tornado dócil e imobilizado, o que ocorre “não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina” (FOUCAULT, 1987, p. 119).

A violência se manifesta de múltiplas formas: algumas de ordem psicológica, que podem ou não provocar mal-estar, como gestos de humilhação ou palavras de desqualificação, desprezo, perseguição, ameaças; outras, consideradas brutais, causam horrores e assustam, e envolvem os casos de violência física (com ou sem lesão corporal), como os espancamentos, os homicídios, os incestos etc.; e, há, ainda, a violência de ordem material, que são as agressões praticadas aos bens materiais da vítima, (objetos de uso pessoal, carros, objetos de casa) e contra os bens públicos, além das agressões contra a fauna e a flora. De qualquer maneira, “o grau em que a violência ocorre e as formas que assume, evidentemente, variam de

uma sociedade a outra” (GORENDER, 2000, p. 91), ou seja, o nível praticado de violência (a violência em si) muda de uma sociedade para outra, dependendo das normas morais e sociais estabelecidas.

Independentemente do nível da violência praticada, a questão de sua produção e de seu agravamento está relacionada a muitos fatores. Entre eles, a pobreza e a desigualdade social, o desemprego, o crime organizado, o tráfico internacional de drogas e de outros produtos, a impunidade e a ineficiência de instituições como a Polícia, a Justiça, a Família e a Escola, que não conseguem arcar com sua responsabilidade e seu papel social. O que se presencia, cada vez mais, é o crescente índice de violência em todos os lugares, tanto a violência política, simbólica e racial quanto a violência contra a mulher ou as crianças. Trata-se, enfim, de uma violência predominantemente urbana, que, carregada de medo, alastra-se progressivamente, pois “onde há medo, há ameaças; e onde estão as ameaças está a violência” (MORAIS, 1985, p. 16).

5 AS (IN)VISIBILIDADES DA VIOLÊNCIA E DA POBREZA

5.1 Uma relação interdiscursiva: o deslocamento do discurso político do Presidente Lula para os nossos objetos de análise

Iniciamos esta seção retomando alguns discursos do atual Presidente do Brasil, Sr. Luis Inácio Lula da Silva, entre os quais uma declaração quando de sua viagem à cidade de Londres¹⁰. Além da proposta do encontro do G-20, o Presidente também tomou ciência de procedimentos estruturais em relação ao modo como sediar as Olimpíadas¹¹, ao visitar o complexo olímpico londrino em construção. Ao discursar para importantes membros da coroa inglesa e da mídia nacional e internacional, ele fora questionado a respeito da violência no Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, uma das candidatas aos próximos jogos de 2016, e suas imagináveis consequências quanto a sediar os Jogos Olímpicos. O presidente brasileiro respondeu aos questionamentos que lhe foram dirigidos com a afirmação de que não haverá problemas de nenhuma ordem, destacando que a questão da violência é fruto da enorme pobreza que imperou durante muitos anos, em decorrência dos governos brasileiros anteriores.

Um pouco antes de sua viagem a Londres, o Presidente Lula, em entrevista coletiva concedida ao lado do primeiro ministro inglês, Gordon Brown, em Brasília, declarou que a atual crise financeira que o mundo globalizado está atravessando é promovida por “gente branca, loira, de olhos azuis”, numa referência a especuladores estrangeiros de países do primeiro mundo¹². Nesse mesmo discurso, Lula também declarou que “não conhece nenhum banqueiro negro ou índio”.

Em virtude desses discursos pronunciados pelo Presidente Luis Inácio da Silva, sobretudo o que faz referência às pessoas brancas de olhos azuis, contemplamos a possibilidade de se tratar de um acontecimento, uma vez que os seus enunciados constituem a irrupção de uma singularidade aguda, no lugar e no

¹⁰ Reunião do G-20 em Londres, Inglaterra, no início de abril de 2009: encontro dos líderes das 20 maiores economias do mundo para discutir a respeito da atual recessão mundial.

¹¹ Londres será a cidade-sede da próxima Olimpíada, em 2012.

¹² Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/culpa-loiros-olhos-azuis-430909.shtml>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

momento da sua produção, tendo em vista que um acontecimento não é “uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores” (FOUCAULT, 1997, p. 28).

Determinados discursos enunciados pelo Presidente Lula, como é comumente denominado pela mídia nacional, são merecedores e causadores de debates, nessa mídia nacional; outros chegam a atingir repercussão internacional, resultando, muitas vezes, em críticas e contestações ou de sociólogos ou de cientistas sociais ou do(s) próprio grupo(s) para os quais o tema fora direcionado. Ainda na reunião do G-20, o presidente brasileiro caminhou com desenvoltura entre os líderes mundiais, cuja maioria era composta de pessoas brancas e de olhos azuis.

Em discursos relacionados com a questão da violência urbana no Brasil, o Presidente Lula, dirigindo-se aos moradores da Rocinha, favela carioca com significativa visibilidade na mídia, afirmou que há “para cada bandido, 10, 15, 20 mil honestos e que a Polícia não pode entrar batendo em todo mundo”, pois isso significaria “partir do pressuposto que todos são bandidos”¹³. Em outro momento, garantiu que os garotos de 18, 23 e 24 anos mostrados na televisão no momento de sua prisão porque cometeram barbaridades, são filhos do descaso econômico deste país para com a parte mais pobre da população e, principalmente, da falta de investimentos em educação. Partindo dessa linha de raciocínio do presidente poderia se pensar, entre outras reflexões, que, como a maior parte da população pobre teve uma educação escolar incompleta, essa maioria carente seria incontestavelmente o lado da população criminosa brasileira.

Por inúmeras vezes os discursos do Presidente Lula são ridicularizados pela mídia em razão de ele se autodefinir como pessoa de origem humilde e não possuir curso universitário, o que o incluiria no quadro dos excluídos pela escolaridade incompleta, razão pela qual se busca a desconstrução de autoridade para tratar de determinados assuntos. Apesar da ocorrência dessa intervenção, enunciados por ele proferidos podem ganhar destaque na mídia. É, pois, desse modo, que o acontecimento discursivo possibilita indagar sobre quem somos, como estamos situados na dimensão da história ou, ainda, como os acontecimentos entrelaçados

¹³ Disponível em: <<http://stive.com.br/2008/03/08/lula-ontem-e-hoje.htm1>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

permitem compreender as condições e os efeitos de sentido que nos atravessam. Os discursos enunciados pelo Presidente Lula podem ser retomados, revisados, analisados, particularizados, relacionados a outros semelhantes ou tornados idênticos. De qualquer forma, o conjunto de discursos produzidos por ele circunscreve-se a uma rede de outros discursos em circulação, em outros campos do saber.

Nessa via, os discursos vão se repetindo ou se renovando, e “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 1996, p. 26). Outra preocupação de Foucault está centrada na questão da atualidade como acontecimento, conforme a qual há uma diferença entre atualidade e o presente, porque a noção de atualidade aparece como a “borda do tempo que envolve nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade” (FOUCAULT, 1997, p. 162-163).

A atualidade é construída a partir de um determinado elemento do presente, em que se buscam reconhecer as manifestações das diferenças históricas. Revel (2005, p. 21) aponta que “o presente, definido por sua continuidade histórica, não é, ao contrário, interrompido por nenhum acontecimento: ele pode somente oscilar e se romper dando lugar à instalação de um novo presente”. Nesse sentido, o presente não é dado nem ajustado numa linearidade entre o passado e o futuro, mas enquanto atualidade, no movimento de uma temporalização, em que o sujeito é, concomitantemente, a demonstração de uma força que já se instalou e que continua influente, abrindo possibilidades de rupturas e mudanças.

O discurso do Presidente Lula não é o objeto de nossa pesquisa, mas é possível incluí-lo como parte de um arquivo, de um enunciado no interior do qual as relações intertextuais e interdiscursivas se entrecruzam. Tem-se, assim, “uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação” (FOUCAULT, 1997, p. 150). O discurso de Lula pode ser inserido não apenas no contexto linguístico em relação aos nossos objetos de análise, mas também, e principalmente, no interdiscurso, investigando-se o contexto histórico.

Ao abrirmos esta seção com a citação de alguns discursos do Presidente Lula, estamos retomando um enunciado que, mesmo ulteriores às produções do nosso *corpus*, estão inseridos em uma série enunciativa que aborda tanto a questão da violência quanto a da pobreza, ou o corolário da outra, bem como a do

preconceito racial. O enunciado re-atualiza outros enunciados, “fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo. [...] Não há enunciado que não suponha outros” (FOUCAULT, 1997, p. 114).

Tendo em vista que pretendemos compreender como as práticas discursivas midiáticas nacionais da contemporaneidade representam o homem negro brasileiro da favela carioca, os discursos do Presidente Lula “se inserem em meio a outros tantos já ditos e vão formando uma rede interdiscursiva, constituída de retomadas, de réplicas ou deslocamentos de elementos discursivos inseridos numa formação discursiva” (NAVARRO, 2006, p. 75). A formação discursiva estabelece a articulação entre o discurso e as práticas discursivas, compreendendo a produção dos efeitos de sentido. Desse modo, determina-se o que pode e deve ser dito a partir de uma posição, numa dada situação. Para Foucault (1997, p. 43), tem-se uma formação discursiva quando se “puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os conceitos e as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações)”.

Gaspar (2004) observa que o enunciado é um acontecimento pelo fato de ele ser singular e ligado tanto à escrita quanto à palavra oral. Essa autora observa que Foucault não analisou assuntos que estivessem relacionados com áreas do cinema ou de filmes, nem estudou teorias distintas “que buscam justificar as diversas possibilidades de representações da linguagem vinculadas à escrita, à oralidade, à imagem fixa, à imagem em movimento” (GASPAR, 2004, p. 232).

A pesquisadora compreende, no entanto, que Foucault, ao estudar discursos extremamente diversos para fazer suas análises, examinou diferentes materialidades para justificar seu projeto arqueológico. Diante dessa perspectiva, permanece a possibilidade de se recorrer “à teoria arqueológica, também como subsídio à análise dos discursos não-verbais e verbo-visuais/audiovisuais, como, por exemplo, a linguagem fílmica, pois o que se constata é que Foucault ofereceu indícios bastante pertinentes para tal intento” (GASPAR, 2004, p. 258).

Os nossos objetos de análise, o videoclipe *Minha Alma*, do grupo O Rappa, e o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, tratam de acontecimentos geradores de novos discursos, novas discussões, de maneira que novos dizeres foram produzidos e vários enunciados foram repetidos. Da mesma forma, os discursos

produzidos pelo Presidente Lula, que são exemplos de um discurso político¹⁴, circulam pela mídia e produzem efeitos de sentido. Os nossos objetos de análise, que são produtos da própria mídia, consistem em um discurso estético-político-social, e igualmente produzem efeitos de sentido. Podendo se desenvolver pelos saberes, pelo saber de praticar e de organizar, são,

[...] ao mesmo tempo, aparatos de natureza instrumental e processual, nas dimensões verbais, visuais e sonoras, cujos efeitos podem, a curto, longo e médio prazo, apagar, transformar, promover e consolidar ideais modelares de sujeitos (TASSO, 2006, p. 129).

Com essa análise, não esperamos estabelecer ou restituir qualquer possibilidade de identidade, considerando que já tomamos como pressuposto a existência de identidades plurais, “fragmentadas e fraturadas”, as quais “não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2000, p. 108). Buscamos, ao contrário, repensar, decompor ou entender como se compõem o que chamamos de uma possibilidade de identidade do homem negro brasileiro favelado.

Estudar esses discursos, seja os do Presidente Lula, seja os dos nossos objetos de análise, é compreender um pouco mais as diferentes posições que o sujeito pode ocupar, alternadamente ou regularmente, em uma série de enunciados, bem como os diferentes papéis que o sujeito pode desempenhar em determinadas circunstâncias, em determinados lugares (FOUCAULT, 1997, p. 107). Dessa forma, de acordo com Gregolin (2006, p. 33), para compreender o sujeito e os sentidos busca-se “definir as condições nas quais se realizou um determinado enunciado, condições que lhe dão uma existência específica”.

Para começarmos um deslocamento e, ao mesmo tempo, se necessário, para mantermos relações entre os discursos do Presidente Lula e os nossos objetos de análise, damos início a uma das mais importantes e necessárias perguntas da Análise do Discurso: por que o presidente brasileiro, em seu discurso frente a uma autoridade inglesa, européia, branca, afirmou que a culpa da crise atual é de “gente branca, loira, de olhos azuis”? Em outros termos, como apareceu determinado enunciado, e não outro em seu lugar? O mesmo trajeto será percorrido em nossas

¹⁴ Charaudeau (2006, p. 8) afirma que o “discurso político é, por excelência, o lugar de um jogo de máscaras. Toda palavra pronunciada no campo político deve ser tomada ao mesmo tempo pelo que ela diz e não diz. Jamais deve ser tomada ao pé da letra, numa transparência ingênua, mas como resultado de uma estratégia cujo enunciador nem sempre é soberano”.

materialidades discursivas, o filme *Cidade de Deus* e o videoclipe *Minha Alma*. Além dos questionamentos referentes às práticas discursivas midiáticas acerca do homem negro e favelado carioca, contrapõe-se à memória constitutiva o fato de que se vive, neste país, um regime de “democracia racial”. Verificaremos como esses sujeitos estão representados nessas materialidades discursivas, ora como “vítimas”, ora como “marginais”.

Trata-se, assim, de um movimento descritivo-interpretativo arqueogenealógico, a fim de se compreender as relações de saber e de poder inscritas em práticas identitárias, como efeitos que se produzem *na e pela* linguagem. O movimento descritivo-interpretativo arqueogenealógico proporciona ao analista abrir uma das pontas de um leque como uma possibilidade de leitura, um gesto de interpretação sobre séries enunciativas de um acontecimento discursivo, isso porque os discursos, produzidos por um ou mais grupos, fazem parte de uma determinada realidade social, de uma materialidade discursiva. Controlados pelos princípios das relações de saber e de poder, tais discursos permitem a irrupção de novas interpretações.

O Quadro 1, proposto por Tasso (2007), direcionou nossa interpretação, como apoio de um movimento possível na prática analítica de discursos imagéticos:

MOVIMENTO DESCRITIVO-INTERPRETATIVO DE ANÁLISE DA IMAGEM FIXA E EM MOVIMENTO		
DESCRIÇÃO		INTERPRETAÇÃO
INSTÂNCIA REPRESENTACIONAL <i>aspectos composicionais:</i> <i>visual/ verbo-visual/audiovisual</i>		INSTÂNCIA ARQUEOLÓGICA INSTÂNCIA GENEALÓGICA – ÉTICA/ESTÉTICA –
Plano da visibilidade (sensorial/física)		Plano da invisibilidade (enunciável)
Saber empírico - técnico		Saber no domínio da arte; da linguagem universal; do simbólico; sobre as relações de poder sobre os outros (subjacentes às formas) e sobre si mesmo (ética-estética)
Elementos não-representativos	Forma, cor, tom, textura, profundidade, dimensão, volume, iluminação, tamanho/proporção/escala	<i>Interdiscurso</i>
		Formação discursiva
		<i>Função enunciativa: sujeito, referencial, campo associativo, materialidade</i>
Tempo (de duração, referencial atemporal)		<i>Imaginário, Ilusão – efeitos de realidade/ real</i>
Espaço		História

Quadro 1 – Movimento descritivo-interpretativo de análise da imagem fixa e em movimento.
Fonte: Tasso (2007).

5.2 *Cidade de Deus*: que violência é essa?

Cidade de Deus, filme dirigido por Fernando Meireles e adaptado do romance homônimo de Paulo Lins, traz como foco temático a questão da violência, promovendo uma série de discussões sobre a pobreza e a exclusão social presentes nesses territórios de concentração que são as favelas. O escritor Paulo Lins morou na favela Cidade de Deus com seus pais, segundo ele em uma família bem constituída. Frequentou uma universidade, concluindo o curso de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro¹⁵.

Foi a partir de sua vivência e de olhares direcionados à favela carioca na qual morou que construiu o enredo de seu livro, que aborda o início do tráfico de drogas nesse local, entre os anos 70 e 80. O conjunto habitacional Cidade de Deus foi construído e entregue aos seus primeiros moradores em 1966, como proposta de remanejamento das favelas centrais do Rio de Janeiro para as áreas mais afastadas da cidade, servindo também para a remoção dos desabrigados das últimas enchentes que aconteciam na cidade. De acordo com o Censo 2000, sua média de escolaridade foi considerada baixa, sendo 27% da população os que têm até três anos de estudo, e os que conseguiram continuar na escola por mais de 14 anos não superam 1,17% do total¹⁶. Desde o seu funcionamento, mais da metade dos que habitam Cidade de Deus é negra.



Fotograma 1

¹⁵ Disponível em: <<http://www.continentemulticultural.com.br>>. Acesso em: 23 mar. 2009.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.redescomunitarias.org.br/imagens>>. Acesso em: 23 mar. 2009.

Logo após a entrega da Cidade de Deus à população carioca, ela foi estigmatizada como um dos locais mais perigosos da cidade do Rio de Janeiro, no qual violência, criminalidade e pobreza são parte integrante desse universo. No filme *Cidade de Deus*¹⁷, as representações da pobreza, da violência e da criminalidade do mesmo modo estão presentes, desde os assaltos e roubos realizados contra as pessoas e os bancos até o surgimento do tráfico de drogas como atividade principal do local, mais as disputas entre as gangues.

A história do filme é contada pelo sujeito-personagem Buscapé, morador do local, jovem que sonha ser fotógrafo. É a partir de seu ponto de vista que se conhecem os demais sujeitos-personagens do filme. Assim, é a partir das suas descrições que se constrói a história de uma parte dos sujeitos, que estão na fronteira entre a honestidade e a bandidagem. Aqueles que se inserem na bandidagem são os que exercem o poder: poder que, na favela, é sinônimo de violência e de dinheiro. Buscapé é um garoto pobre, negro, temeroso com a possibilidade de se tornar um criminoso, de fazer parte do ambiente violento em que mora; ele não quer ser nem bandido nem policial, pois “tem medo de tomar tiro”.

Buscapé descreve a sua existência na Cidade de Deus, relatando-a desde a sua infância. Lembra-se de que a história da criminalidade na favela, na visão dele, iniciou-se com o Trio Ternura, que praticava constantes assaltos e roubos ao caminhão que entregava gás na comunidade e nos arredores do bairro. Uma das cenas seguintes do filme, ainda envolvendo o Trio Ternura, mostra uma intensa e assustadora violência quando o grupo planeja assaltar um motel e leva o pequeno Dadinho, o sujeito-protagonista do filme, para iniciar-se na vida do crime. Dadinho, que mais tarde passa a ser conhecido como Zé Pequeno, ao ser rebatizado por um pai-de-santo que lhe garante imunidade contra os inimigos, mata todas as pessoas que estavam no motel, com um aparente instinto nato para a violência, para a crueldade. Como aceitar tal ato praticado por um homem contra o seu semelhante, como explicar tal atitude partindo de uma criança? Parece não haver justificativas, mesmo se tendo ciência de que “[...] uma das condições básicas da sobrevivência do homem, num mundo hostil, foi exatamente sua capacidade de produzir violência numa escala desconhecida pelos outros animais” (ODALIA, 1985, p. 14).

¹⁷ Lançado no Brasil em 2002, com duração de 135 min. e distribuído por Lumière e Miramax, teve direção de Fernando Meirelles, co-direção de Kátia Lund e roteiro de Bráulio Mantovani.

Dadinho vive num mundo hostil, carregado de injustiça e de desigualdade social, em virtude do arbítrio da Polícia, das deficiências e dos erros do sistema carcerário, bem como das falhas da Justiça e do Direito Penal, sobretudo pela discriminação social contra os pobres e marginalizados. Como disciplinar, gerir e controlar o corpo de uma criança para diminuir esse fenômeno da violência? Foucault (1987, p. 152) afirma que, para controlar os corpos, é necessário distribuí-los a partir de uma regra, de uma medida padrão, que não tenha em vista “nem a expiação, nem mesmo exatamente a repressão”. Em *Cidade de Deus*, quando uma gangue estava recrutando novos indivíduos para o seu grupo, o chefe do tráfico ouviu de uma criança a seguinte resposta, ao recusar o seu ingresso: “que criança? Eu fumo, eu cheiro, já roubei e já matei, sou sujeito-homem”. Qual a referência de criança que esse território de pobreza tem?

No Brasil foram criadas a instituição FEBEM¹⁸ e os Conselhos Tutelares, que são lugares de sujeição dos corpos típicos da Sociedade Disciplinar e de Controle. São formas designadas para e com o objetivo de controlar os dispositivos de vigilância (do ver) e da punição, sendo que a FEBEM enquadra-se nos moldes do sistema carcerário, enquanto os Conselhos Tutelares alcançam um poder maior de capturar e normalizar do que o Poder Judiciário, uma vez que desempenha um controle do dia a dia das famílias, das crianças e dos adolescentes. O sujeito-personagem Dadinho vive num momento em que não existia a instituição FEBEM, um lugar que ficou conhecido, posteriormente, como uma fábrica, uma escola para construir novos criminosos.



Fotograma 2

¹⁸ Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor.

Esses mecanismos disciplinares de vigilância e punição foram criados como um dispositivo para tornar visíveis as pessoas que por eles são apreendidas, no intuito de tornar eficazes os processos e as normas realizadas por essas instituições. A sociedade moderna construiu e produziu formas de individualizar e normalizar os sujeitos utilizando os dispositivos de exame, a sanção normalizadora e a vigilância contínua. Nesse regime disciplinar, Foucault (1987, p. 161) considera que “a criança é mais individualizada que o adulto, o doente o é antes do homem são, o louco e delinqüente mais que o normal e o não-delinqüente”.

Dadinho cresceu e se tornou Zé Pequeno, deixando de ser um simples bandido assaltante de bancos para se tornar um dos maiores traficantes de drogas da favela, posição que antes ele invejava. Zé Pequeno tenta impor certa ordem na comunidade, punindo aqueles que praticassem crimes contra os próprios moradores da favela, pois “dentro da minha favela ninguém rouba, ninguém estupra”. Ele usava esse mecanismo como forma de controlar as populações que trabalham ou não no tráfico e de vigiar os territórios em que todos habitam. Desse modo, erige-se uma sociedade organizada com hierarquia e funções bem delimitadas, com plano de carreira, envolvendo atividades tais como: linha de montagem, enrolação, aviãozinho, olheiro, vapor, soldado e gerente, já que, segundo os bandidos do filme, “vender droga é igual a qualquer outro negócio”.



Fotograma 3

A relação entre os traficantes e os demais moradores da favela geralmente é marcada por um posicionamento de silêncio e passividade desses últimos para com

os primeiros, uma vez que as coerções que partem dos traficantes contra os que lá residem geram medo e violência. Do mesmo modo, os traficantes e as drogas são considerados meios pelos quais uma pessoa que mora na favela pode transformar sua vida, tanto no que diz respeito à sua autonomia, na suavização da dor e da fome, quanto como no que se refere à obtenção de bens materiais.

Zé Pequeno, o chefe da droga, tinha como sócio o seu único amigo de infância, Bené, um bandido que, no decorrer da história, se autodenomina “bandido responsa”, *playboy*, e passa a gostar de usar roupas da zona sul. É um amigo que consegue acalmar os vários momentos de grande violência de Zé Pequeno, ora abaixando sua arma, ora o abraçando, ora o acalmando com palavras. Bené é um sujeito-personagem que aparenta ser bem mais centrado psicologicamente que o seu sócio, e, em determinado momento, planeja abandonar a vida criminosa, pois se diz cheio de dinheiro. Revela o desejo de viver em outro lugar com sua namorada, por quem havia se apaixonado – e por que não –, com quem, inconscientemente, gostaria de constituir uma família.



Fotograma 4

Quando se trata de família, o filme nos mostra a ausência de figuras paternas e maternas. Apenas o jovem Buscapé, quando garoto, mantém um relacionamento com o seu pai, que lhe aponta alguns caminhos positivos que uma pessoa de bem deve seguir na vida. Dessa forma, os papéis sociais de pai e de mãe, que poderiam ser indicadores dos bons caminhos a serem seguidos pelos sujeitos representados no filme, não fazem parte da história, distanciando-se dos demais sujeitos-

personagens. A falta dos cuidados de uma mãe e um pai parece apontar para um envolvimento das crianças com as drogas e com os traficantes, simbolizando, assim, uma imagem negativa ou positiva correspondente à presença ou ausência de elementos identificatórios e amorosos (de modelos a serem seguidos). Marreco, o irmão de Buscapé, mesmo caminhando para o mundo do crime tem consciência da estrutura familiar, e aconselha seu irmão mais novo a trabalhar e estudar, a não tocar em armas, o que possibilita a Buscapé seguir outro destino.

A família como a conhecemos hoje, organizada com pai, mãe e filhos, é oriunda da sociedade moderna. Além da função de reprimir e sublimar, exerce a função de auxiliar na organização da vida em sociedade, o que colabora no processo de educação dos sujeitos. De acordo com o psicanalista Lacan (1990), a função da família não envolve, necessariamente, a presença do pai, da mãe e dos irmãos, e sim a de uma figura que a represente como tal. Ela constitui uma estruturação, antes de tudo, de ordem psíquica, na qual cada um dos seus membros desempenha uma função e ocupa um lugar. Nesse sentido, existe o lugar do pai, o lugar da mãe, o lugar dos filhos, sem que estejam, obrigatoriamente, ligados biologicamente. A família, então, na pós-modernidade, seria a possibilidade de representação enquanto lugar por excelência da felicidade e da expressão de afetos, formando o núcleo da sociedade.



Fotograma 5

Buscapé, o único sujeito-personagem aparentemente regulado por essa relação funcional familiar, dá ciência de que não deseja a continuidade da vida na favela. Ao contrário, pretende romper com esse território, por meio do seu novo trabalho como repórter-fotográfico, profissão na qual está se iniciando. Antes de começar a trabalhar no jornal, até que tentou entrar na vida do crime, porém todas

as suas investidas fracassaram: ele não quer “essa vida de otário”. E como desde criança tem medo de tomar tiros, ele troca a arma pela máquina fotográfica que ganhou de Bené. A máquina de Buscapé poderia ser a metáfora de uma arma, pois ela lhe dá poder junto a Zé Pequeno, que deseja ver sua foto estampada no jornal. Zé Pequeno quer visibilidade na mídia e fica muito irritado ao ver outro traficante no jornal, quando são relatadas as notícias sobre a guerra do tráfico nas bocas de fumo da Cidade de Deus.



Fotograma 6

A visibilidade que Zé Pequeno e tantos outros marginais desejam chega à mídia disseminando o medo, produzindo e reproduzindo os discursos que associam pobres favelados a bandos criminosos. Como consequência, atos de repressão por parte da Polícia incidem sobre as favelas e os seus moradores, como forma de abrandar o medo da sociedade. Acompanham-se, nas imagens da mídia, perseguições e guerras entre policiais e traficantes bem armados, balas perdidas para todos os lados e o abandono de lares por seus moradores. Ao mesmo tempo em que há excesso de intervenção policial nas favelas divulgadas pela mídia, ocorre o máximo de omissão do equivalente policiamento, na medida em que o próprio discurso oficial aponta para um aumento da criminalidade em virtude das péssimas condições de trabalho do policial, dos baixos salários e do pouco preparo para enfrentar situações de complexidade e perigo. Os discursos que emergem de dentro das favelas classificam os policiais como tão violentos quanto os traficantes, além de muitos serem considerados corruptos, uma vez que estão envolvidos com roubos e com o tráfico de drogas. Daí, talvez, o fato de Buscapé não desejar ser nem bandido nem policial.

Na cena em que Zé Pequeno pede para Buscapé fotografar todo o bando, o disparo da máquina é sobreposto ao disparo de uma arma executado por outro sujeito-personagem. Trata-se da arma de Mané Galinha, mas tem-se a impressão de que o tiro sai da máquina de Buscapé. Arma e máquina fotográfica exercem domínio sobre o outro.

Mais um momento em que a arma exerce grande domínio sobre o outro é produzido na cena em que Zé Pequeno, para mostrar o poder que pratica na favela, principalmente àqueles que lhe desobedecem, como os garotos que estavam saqueando o comércio local, primeiramente atira no pé de um garoto e, em seguida, dá ordem para outro menino escolher quem vai matar, entre os dois que não conseguiram fugir. Filé com Fritas, o garoto escolhido por Zé Pequeno para efetuar o disparo e aplicar o castigo aos demais, vê-se em uma situação sem saída. Ele atira no que tem a menor idade entre os dois garotos, e ouve de Zé Pequeno que agora ele está qualificado para o mundo do crime. A cena choca por conta da violência extrema. Bentes (2007, p. 221) lembra que, no filme, “os rituais de iniciação à violência e ao ódio são descritos de forma realista [...] o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si”.



Fotograma 7

Para pertencer ao mundo do crime, “para ser bandido mesmo, não basta uma arma na mão, mas alguma idéia na cabeça”. Quem disse esse enunciado no filme foi Cabeleira, um dos integrantes do Trio Ternura, antes do assalto ao motel. Esse enunciado retoma a famosa citação do cineasta Glauber Rocha: “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Xavier (2007, p. 15) assegura que Glauber, em seus filmes, tinha o “desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir

para a construção de uma cultura nacional-popular”. Sem arma e com muitas idéias na cabeça, muitos crimes são cometidos no Brasil. São os crimes do “colarinho branco”, os crimes perpetrados por políticos, que objetivam conservar ou desgastar uma dada ordem social. Segundo Moraes (1985, p. 80), o criminoso comum faz uma política miúda, de pouca consciência, manifestada em rixas e casos de vingança pessoal, ao passo que o criminoso político faz “política graúda, no sentido de que se mostra socialmente mais consciente quanto à maneira segundo a qual as forças se entrecrocaram na sociedade; isto significa que os últimos visam, de forma clara, uma estrutura ou sistema de poder”.



Fotograma 8

Em *Cidade de Deus* há muitas cenas de violência, retratadas com tiros, gritos e choros. As imagens em geral são escuras, distantes ou, até mesmo, desfocadas. Tem-se uma câmera que se mexe continuamente, “numa linguagem superágil, com elipses virtuosas, passagem de tempo com a câmera girando 360 graus” (BENTES, 2007, p. 221). O filme se passa nos anos 60, 70 e 80, e em cada cena o diretor utiliza estratégias e planos¹⁹ diferentes para demonstrar a fixação de um período e a passagem do tempo.

Na primeira parte, que focaliza os anos 60, a câmera usa o plano aberto²⁰, mostrando boa parte do horizonte da favela, com tomadas aéreas. A cor selecionada

¹⁹ Rodrigues (2002) define plano como a imagem entre dois cortes, ou seja, o tempo de duração entre ligar e desligar a câmera a cada vez. Usado pelo diretor para descrever como o filme será dirigido, é a menor unidade narrativa de um roteiro técnico.

²⁰ Também denominado Grande Plano Geral (GPG), é um plano bastante aberto, que serve para situar o espectador na cidade em que a cena se desenvolve (RODRIGUES, 2002).

para esse período inicial é a sépia, que cria a sensação de um passado, de algo gasto. De acordo com Tasso (2003, p. 34),

os elementos básicos empregados na composição de uma imagem, o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento, constituem a materialidade do discurso visual.

Nos anos 70, a câmera começa a fechar para ângulos que tornem as ações dos atores mais próximas do espaço cênico. São utilizados enquadramentos da cabeça aos pés (PI)²¹, da cintura para cima (PM) e do busto para cima (PP), dando maior evidência aos atores. As cores vão se tornando esverdeadas, conferindo um tom de frieza. Na última parte, centrada nos anos 80, o plano é bem fechado, com muitas cenas se desenrolando em ambientes escuros ou pouco iluminados.

Em muitas cenas do filme a câmera se movimenta com certa instabilidade, ora desfocando, ora focando o espaço ou os sujeitos-personagens. Parece que as imagens são registradas por um sujeito com a câmera na mão e sem nenhum suporte para fixá-la, ou nenhuma preocupação quanto à sua inconstância. Essa câmera subjetiva faz aumentar o clímax da violência nas cenas de assassinato e estupro, levando o espectador a entrar nesse mundo como se ele estivesse ali presente. Nessa estratégia do cinema, tal qual explicita Bentes (2007, p. 221), em *Cidade de Deus*

[...] as cenas de violência são espetaculares e siderantes, com uma quantidade de assassinatos e violência marcantes. Vinganças pessoais, massacres estratégicos de um bando pelo outro, violência gratuita, violência institucional, todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso.

Ainda segundo essa estudiosa e crítica de cinema,

[...] é nesse contexto de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e a violência com orgulho, fascínio e terror que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas (BENTES, 2007, p. 214).

²¹ (PI) Plano inteiro; (PM) Plano médio; (PP) Plano próximo (RODRIGUES, 2002).



Fotograma 9

Somando-se ao fato de que o filme traz uma representação da miséria, de uma pobreza de bens materiais, de um problema que percorre há séculos a sociedade brasileira, pode-se afirmar que há também uma pobreza de ordem política, que ocasiona desigualdades e submissão, dificultando a formação de um povo capaz de conduzir o próprio destino. Desse modo, tem-se um povo “que não conquistou ainda seu espaço próprio de autodeterminação, e que, por isso, sobrevive na dependência” (DEMO, 2001, p. 22). Em *Cidade de Deus*, os sujeitos parecem desconhecer o exercício da cidadania, de forma que o respeito social vai ser obtido “pelo exercício da violência e do crime” (BENTES, 2007, p. 221). Tais sujeitos matam-se uns aos outros, tornando-se, ao mesmo tempo, opressores e vítimas de si mesmos.

Há a manutenção do princípio maniqueísta: de um lado, a representação do sujeito que resiste às influências das drogas e do crime; de outro, os olhares de diferentes sujeitos, sendo alguns deles vítimas de práticas coercitivas, exercidas pelos processos econômicos e disciplinares, configurando, assim, uma representação da contravenção à lei. A própria Polícia não representa a lei, no filme, e sim o crime. O “bem” e o “mal” que recaem sobre a favela e a maioria de seus membros parecem caminhar para uma porta sem saída, para um ambiente relegado à criminalidade. Buscapé rompe com esse destino, de modo que ele representa a possibilidade de se exercer um novo papel social.

Assim, a pobreza, seja ela econômica, seja ela política, intervém na constituição identitária do homem negro favelado. O sujeito negro continua a ser o *outro*, modelado por séculos de exclusão e criminalização. De acordo com Bentes (2007, p. 222), “somos capazes de produzir e fazer circular nossos próprios clichês,

nos quais os negros saudáveis e reluzentes e com uma arma na mão não conseguem ter nenhuma outra boa idéia além do extermínio mútuo”.

5.3 *Minha Alma* e os muros imaginários e concretos da segregação

Um cenário devastado com requintes de barbárie. Um brutal assassinato, fruto de um desvairismo contínuo. O olhar atônito de um garoto desprotegido. Um indivíduo com remota oportunidade de um dia conquistar a dignidade própria do ser humano. Um sujeito escravo da tirania do seu ambiente. Esse quadro poderia configurar um gesto suscetível de interpretação tanto da história e do epílogo do sujeito-personagem Gigante, no videoclipe *Minha alma*, quanto de um desfecho que se pode ampliar para muitas crianças e adolescentes que vivem em condições semelhantes às dos sujeitos-personagens dessa história, sujeitos fragmentados, sem perspectivas de uma vida melhor.

São imagens de uma narrativa que representa a violência, o medo e a agressividade estimulados pelas diferenças sociais, e poder que se manifesta de diferentes maneiras na sociedade. Trata-se de uma forma simbólica de representação que proporciona uma construção imaginária na qual os sujeitos se vêem como integrantes dessa sociedade, em relação ao que se espera, ao que se tem e ao que se vê de uma realidade exterior. Nesse processo, o videoclipe também representa as imagens de muros imaginários²² e/ou concretos que são erguidos, nos quais excluídos e incluídos se sustentam pelos mecanismos de separação.

Em relação às produções atuais do cinema brasileiro, entre elas o filme *Cidade de Deus*, Bentes (2007, p. 201) afirma que, ao estereotiparem os negros saudáveis e reluzentes como aqueles que buscam somente o extermínio mútuo, apenas se reforça um posicionamento segundo o qual “a violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de impotência e perplexidade”. Embora eles sejam também vítimas das mais diversas causas e efeitos da violência, estão representados no filme como aqueles que a produzem. No clipe *Minha Alma*, os negros e pobres diferentemente estão representados como as vítimas dos

²² Segundo Laplantine e Trindade (1997), o imaginário faz parte da representação, como tradução mental de uma realidade exterior percebida.

extermínios, não menos perpetrados pelas desigualdades sociais, pela desestruturação urbana e a da sociedade.

O videoclipe *Minha Alma*²³, do grupo O Rappa, produzido pela Videofilmes em 2000 (com duração de 5 min. 48 seg.), foi dirigido por Kátia Lund (co-diretora de *Cidade de Deus*) e Breno Silveira, com roteiro do escritor Paulo Lins, autor do livro *Cidade de Deus*. Desde sua formação, em 1993, a banda carioca O Rappa tem como característica a composição de letras com forte impacto social e um ritmo musical que não é definido nem mesmo pela própria banda; e ainda que predominem o reggae e o rock, o grupo faz uso, em suas canções, de elementos do samba, do funk, do hip-hop e de outros ritmos, da música popular brasileira.

A música *Minha Alma* (A paz que eu não quero), de autoria de Marcelo Yuka, faz parte do disco “Lado B Lado A”, lançado em 1999. Cinco por cento dos lucros desse disco foram destinados ao projeto “Na Palma da Mão”, de auxílio a jovens carentes e em situação de risco. É uma preocupação social que o grupo demonstra desde a sua criação. Atualmente, a banda não conta mais com a presença de Marcelo Yuka, vítima de um assalto na cidade do Rio de Janeiro. Tendo sido baleado nesse assalto, Yuka ficou paraplégico. Após recuperar parte de seus movimentos, deixou a banda por discordar da forma como ela vinha atuando.

O videoclipe *Minha Alma* foi produzido no Morro do Macaco, no Rio de Janeiro, e contou com imagens de alta tecnologia digital. Os equipamentos digitais possibilitam uma captação mais acelerada das imagens, sem a necessidade de grandes aparatos e equipamentos, como se fazia anteriormente na produção de clipes.

A edição do vídeo do grupo O Rappa se ajusta a cortes rápidos e aleatórios, com o uso da técnica de *zoom*²⁴, utilizada com a intenção de apressar determinados movimentos, que poderiam ser produzidos em um opcional e simples plano de seqüência ou enquadramento. O corte rápido dos clipes procura traduzir, em imagem, a batida musical, relacionando-se aos efeitos de cor, iluminação e ao uso de técnicas provenientes da televisão e, principalmente, do cinema.

²³ No ano 2000, o videoclipe *Minha Alma* ganhou os prêmios de Escolha da Audiência, Melhor Clipe do Ano, Melhor Clipe Rock, Melhor Direção, Melhor Fotografia e Melhor Edição de videoclipe, todos entregues pela MTV.

²⁴ *Zoom* é uma técnica do cinema e da televisão na qual se busca, por meio da lente da câmera, uma aproximação, que pode ser lenta ou rápida, possibilidade técnica que dependerá do efeito que o câmera ou o diretor desejar para a cena.



Fotograma 10

A primeira imagem que temos no clipe, antes mesmo do início da música *Minha Alma*, é a seqüência de um diálogo suave entre os vários adolescentes que se encontram para saber o que fazer naquele dia. A decisão caberá ao menor da turma, o garoto Gigante. Eles trocam palavras em um espaço geográfico que não deixa dúvidas de que se trata de uma favela. Gigante, já no colo de outro garoto, deseja ir “pra praia”, e lá vão eles descendo o morro em direção a um bairro próximo, que, pelas características, certamente pertence à periferia carioca. Eles demonstram alegria e se manifestam com enunciados tais como: “pega uma grana”; “vamo atrás de uma esmola”; “quem vai, vai, quem não vai, fica!”.



Fotograma 11

Inicia-se a canção, no clipe, e uma imagem rápida mostra um comerciante que supostamente está ligando para uma Delegacia de Polícia. Para se ter noção dos acontecimentos ou de um saber, como por exemplo, a identificação de uma

favela ou da fala dos sujeitos-personagens do clipe, recorreremos à nossa memória coletiva. De acordo com Davallon (1999, p. 25), para haver memória existe a necessidade de que o acontecimento lembrado “seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social”.



Fotograma 12

Já no bairro abaixo da favela, a câmera se movimenta rapidamente e fecha em vários rostos que ocupam quase a totalidade da tela²⁵. A imagem mostra policiais no local, seus rostos, suas armas. Os garotos, por onde vão passando pedem dinheiro para as pessoas. Com uma aparente vontade de comer o frango que está sendo vendido na rua por um casal, os garotos colocam o pequeno Gigante à frente do grupo, com a intenção de conseguir a compaixão da senhora e ganhar um pedaço do frango. A senhora se opõe à aproximação dos garotos e resguarda os seus produtos, demonstrando, nitidamente, medo e preconceito em relação aos adolescentes. Um homem se aproxima da barraca, solicita um pedaço de frango e, ao pagar, deixa cair uma nota de dinheiro. O irmão do Gigante abaixa-se para pegar a nota e estende o braço para devolvê-la ao homem: porém, imediatamente, é confundido e julgado ladrão. A Polícia, juntamente com o homem, intervém com violência, batendo no adolescente. Gigante e todos os seus amigos saem correndo em direção à favela.

²⁵ Trata-se de um superclose (SCL) em primeiríssimo plano ou *close* fechado do rosto do ator, enquadrando o queixo e o limite da cabeça, de maneira a definir a carga dramática do ator e da cena.



Fotograma 13

As imagens novamente se fecham nos rostos das pessoas, e não há, momentaneamente, reações; apenas olhares que observam toda a movimentação. O adolescente, irmão do menino Gigante, é conduzido por um dos policiais em direção a outro local, ao mesmo tempo em que populares da favela, armados com paus e facas, direcionam-se ao lugar do episódio. Algumas pessoas tentam libertar, sem sucesso, o garoto. Outras se manifestam com palavras e gestos contra a atitude dos policiais, que tentam impedir e conter o tumulto provocado pela população, mas, inexplicavelmente, o policial que mantinha o garoto sob sua guarda leva-o para a proximidade de um veículo e o mata com um tiro à queima-roupa²⁶. O adolescente, em nenhum momento ofereceu resistência, em nenhum momento se opôs à prisão. A câmera focaliza o garoto por baixo de um carro (provável visão de pessoas que se encontravam no local) e exhibe apenas o coturno e a arma do policial executando o disparo, sem mostrar o seu rosto. Nessa cena chocante, Gigante apenas observa.



Fotograma 14

²⁶ Tiro disparado com o cano encostado no alvo.

As cenas seguintes, que retratam o início de uma revolta dos populares e dos amigos do garoto executado, mostram suas reações, como saques e roubos nos estabelecimentos comerciais. Os policiais inicialmente não agem, somente observam os comerciantes que abaixam suas portas e olham para as pessoas que lhes apontam os dedos, incrédulas com a morte do adolescente assassinado. Muitos começam a jogar mesas e cadeiras de plástico, armando uma grande fogueira. Um carro é tombado e colocado também na fogueira. Nesse momento, os policiais partem para o revide, atirando para o alto. Os bombeiros chegam ao local para tentar conter o incêndio, ao mesmo tempo em que os policiais conseguem controlar a ira do povo, desfazendo o tumulto e mandando-o de volta para a favela. O garoto Gigante apenas observa.

Nas imagens seguintes, parte da população favelada que se revoltou é presa num camburão, assim como o irmão do Gigante, que é atirado morto e ensangüentado para dentro de um dos veículos da Polícia. Gigante, que assistiu a tudo, é mostrado, na cena final (uma cena *plongée*²⁷), já sem a música do clipe, observando toda a destruição, o carro tombado, as cinzas do fogo. O que o menino Gigante estaria tentando entender?



Fotograma 15

O posicionamento e o olhar do sujeito-personagem Gigante parecem condenados à repetição em certo tempo e espaço, em determinados territórios da sociedade brasileira; entretanto, só o momento presente pode extrair um sentido, sempre novo, sempre distinto, uma vez que tanto o objeto quanto o sujeito são

²⁷ A câmera mostra a cena de cima para baixo.

variáveis dos regimes de visibilidade e dependem de suas condições (FOUCAULT, 1987). Nesse caso, aquele que observa determina “aquilo que se vê ou se faz ver [...] e o sujeito é uma função da visibilidade, dos dispositivos que o fazem ver e orientam seu olhar. E esses são históricos e contingentes” (LAROSSA, 1994, p. 61-62). Assim, sujeito e objeto se manifestam numa relação simultânea, de modo que um não pode ser imaginado sem o outro.

No videoclipe em questão, aproximamo-nos um pouco do sujeito da psicanálise²⁸, um sujeito desejante, posicionado pelo inconsciente, que também é um sujeito descentrado e concebido como efeito do discurso. Servimo-nos do personagem Gigante para demonstrar essa relação, pois, de acordo com Lacan (1977 apud WOODWARD, 2000, p. 63-64), na fase infantil o eu e a identidade se baseiam “no seu reflexo em um verdadeiro espelho ou no espelho dos olhos de outros [...] e prepara, assim, a cena para todas as identificações futuras”.



Fotograma 16

Trata-se do olhar autocontemplativo de um sujeito que parte de sua particularidade, de seu inconsciente, para algo mais extenso, em que imagem e discurso se manifestam e se relacionam por meio de sujeitos que os produzem ou os reconhecem. Assim, a identidade de uma criança “surge da internalização das visões exteriores que ela tem de si própria” (WOODWARD, 2000, p. 63). Em relação ao funcionamento desse processo de construção da identidade da criança a partir da perspectiva do lugar do “outro”, Larossa (1994, p. 58) afirma que “a mente é um olho

²⁸ De acordo com Lacan (1990), o sujeito da psicanálise não é o sujeito cartesiano – racional, pensante e consciente.

que pode conhecer/ver coisas. E o autoconhecimento estaria possibilitado por uma curiosa faculdade do olho da mente, a saber, a de ver o próprio sujeito que vê”.

Ao estabelecer tal relação, as posições de sujeito são constituídas de acordo com as realidades que nos nomeiam e que nomeamos, resultando, assim, em experiências de si. Trata-se de experiências que Foucault (1984 apud LAROSSA, 1994, p. 55) denomina *subjetivação*, que, por sua vez, seria “a formação de procedimentos pelos quais o sujeito é induzido a observar-se a si mesmo, analisar-se, decifrar-se, reconhecer-se como um domínio de saber possível”.



Fotograma 17

Temos, então, nessa produção efêmera, o menino Gigante em busca de um rosto, de uma identidade, construída a partir das experiências de si. Um sujeito que se perceberá como tal mediante o reflexo dos mecanismos nos quais essas experiências de si se produziram e se intercederam. Um sujeito estabelecido contextual e temporalmente, implantado aos discursos e às práticas em que está inserido. Afirma Foucault (1984 apud LAROSSA, 1994, p. 55) que essa experiência de si determina um deslocamento do sujeito, “um deslocamento pragmático, que poderíamos definir como uma atenção privilegiada às práticas que a produzem e a medeiam”. Dessa articulação entre discursos e práticas é que o sujeito se constitui no que é.

Os efeitos de sentido que as imagens do videoclipe *Minha Alma* produzem estão relacionados a uma visão calamitosa, cheia de pessimismo e quase nenhuma sutileza. O mal-estar gerado é o da prática da violência. Não somente uma violência contra a integridade física, mas também “uma coisa ou situação que nos torna

necessariamente ameaçados em nossa integridade pessoal ou que nos expropria de nós mesmos” (MORAIS, 1985, p. 24). Dentre as inúmeras possibilidades de abordagem, esse videoclipe apresenta como foco temático a exclusão social sob a perspectiva do modo como se processa a marginalização de jovens negros favelados, sendo a questão do preconceito racial discutida e colocada em movimento.

As exclusões estão marcadas pelas diversidades e pelas injustiças econômicas e sociais, pelas corrupções que se encontram em todas as esferas da sociedade, pelo descaso de grande parte da sociedade para com as minorias, pelo papel que o Estado cumpre no Brasil, muitas vezes marcado pela insuficiência em alguns serviços públicos e pelas legislações que privilegiam políticos fraudulentos e inescrupulosos. Em decorrência dessas omissões, “nas quais um sujeito se encontra fora dos parâmetros e das normas que regem as relações socioculturais, políticas e econômicas” (TASSO, 2006, p. 140), muitos dos que se encontram do lado dos segregados são levados a uma retaliação violenta contra os grupos mais abastados, seja por meio de assaltos, seja por meio de seqüestros.

Diante dessas condições, não se sabe quem pratica e quem sofre a violência, uma vez que o Brasil espelha a experiência de um sistema de “*apartação* social de sua população. É a força dos ricos para impedir a distribuição de seus privilégios, ao mesmo tempo em que tentam manter a farsa de que são solidários e defendem a igualdade entre os homens” (BUARQUE, 2003, p. 53). Trata-se de uma igualdade distante *para* e *entre* os sujeitos que se compreendem e se encontram nos territórios de fronteiras e fraturas sociais, provocando insatisfação e, por conseqüência, gerando as mais diversas formas de violência.

Os discursos e as realidades que as mídias representam, ao tratarem da violência, possibilitam múltiplos olhares, produzindo determinados efeitos de sentido a partir do posicionamento do sujeito. Dessa forma, o discurso midiático, ao difundir cenas ou reportagens sobre a violência presente regularmente nas ruas, faz com que os detentores do poder econômico e social decidam proteger as suas casas com grades eletrificadas, assim como trafegar em seus veículos com os vidros fechados e, até mesmo, blindados. De outro lado, os moradores das favelas, que também assistem à televisão, vêem-se, às vezes, nas próprias imagens veiculadas pela mídia televisiva como os sujeitos que praticam a violência.

Diante dessas imagens e da própria realidade que enfrentam todos os dias, os moradores das favelas recebem ameaças de todos os lados, seja da Polícia, seja dos comandantes do tráfico, seja das diversas exclusões às quais estão sujeitos. Tal situação acaba por criar uma crescente intranqüilidade em seu cotidiano. Da mesma forma como vivem intranqüilos, os moradores das favelas geram desassossego nas camadas mais abastadas da sociedade, o que surge como fruto dos discursos produzidos pela mídia. Essa, por sua vez, coloca o negro favelado como um sujeito ameaçador para as residências dos cidadãos mais favorecidos socialmente, quando não estão mais dentro de seus domínios sociais. Como medida de defesa, cada vez mais as pessoas reforçam a segurança de suas casas e constroem condomínios com muros altos e cercados por uma grande quantidade de equipamentos de vigilância. Contudo, o muro que protege é o mesmo que aprisiona, como revela a letra da canção *Minha Alma*: “as grades do condomínio são para trazer proteção, mas também trazem a dúvida, se não é você que está nessa prisão”. Em razão disso, as pessoas se tornam reféns dos próprios dispositivos de defesa.

Como o sentido de um videoclipe geralmente não se faz unicamente pela imagem nem apenas pelo som, e sim pela influência mútua de ambos, a música e a letra estão articuladas com as imagens no clipe *Minha Alma*. A letra da canção discorre sobre o modo como a própria sociedade desencadeia a exclusão social e sua conseqüente violência. Imagens e música se pactuam no ritmo, no movimento, pelos cortes da câmera, pela batida da música, pela falta de foco, pelo som da canção que se ergue. Nos primeiros versos da letra – “a minha alma está armada e apontada para a cara do sossego” – há um confronto entre “alma” e “sossego”, uma vez que “alma” está sendo caracterizada na canção como arma, e “sossego” como uma pessoa, um lugar ou uma instituição.

Na segunda parte da primeira estrofe – “pois paz sem voz / não é paz é medo” – a desestabilização do sossego gera falta de segurança e leva as pessoas ao medo. Trata-se das condições daqueles que se encontram nas linhas limítrofes da exclusão, na fronteira entre a liberdade e a opressão. Na segunda parte da letra – “às vezes eu falo com a vida / às vezes é ela quem diz” – o sujeito enunciador se aproxima e se distancia do dia a dia, ora de forma subjetiva, ora de forma objetiva, em um momento de introspecção, de reflexão, pois “qual a paz que eu não quero / conservar pra tentar ser feliz”.

Na última parte da canção, na terceira estrofe, após cantar que “as grades do condomínio / são para trazer proteção / mas também a dúvida / se não é você que está nessa prisão”, o desamparo leva a um pedido de ajuda, uma vez que a carência afetiva faz com que o sujeito enuncie: “se não é você que está nessa prisão / me abrace e me dê um beijo / faça um filho comigo”. Em seguida, o sujeito-enunciador, de forma consciente, clama sua desalienação, ao cantar: “não me deixe sentar / na poltrona no dia de domingo / procurando novas drogas de aluguel / nesse vídeo coagido / pela paz que eu não quero / seguir admitindo”. Há um conflito entre sujeito e meio de comunicação, no caso a televisão, que, segundo a canção, deixa o sujeito submisso e coagido, sem condições de enfrentar a realidade. Ele não quer mais admitir essa situação, mas sua “paz” ainda está sem “voz”. Como não têm voz, os sujeitos são marginalizados do ponto de vista das mídias, estabelecendo-se uma relação de força ou de resistência do imaginário coletivo, principalmente sobre o homem negro brasileiro da favela carioca.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi divulgada, no dia 21 de julho de 2009²⁹, uma pesquisa realizada em conjunto pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) e pela organização não-governamental Observatório de Favelas sobre o Índice de Homicídios na Adolescência (IHA), no Brasil. De acordo com o levantamento realizado por essa pesquisa, estima-se que 33 mil jovens, com idades de 12 a 18 anos, poderão ser assassinados no Brasil entre os anos de 2006 e 2012, caso os índices de violência no país não se alterem nos próximos anos. A pesquisa revela, ainda, que a média de homicídios no país ocorre antes de o jovem completar 19 anos, sendo de 2,03 para cada grupo de mil. O número é considerado alto, uma vez que, segundo os organizadores da pesquisa, uma sociedade não violenta deveria apresentar valores próximos de zero. Outro aspecto que merece atenção nessa pesquisa está relacionado a jovens negros. Os dados coletados e analisados indicam que o risco de um jovem negro morrer assassinado é 2,6 vezes maior em relação a um branco.

A questão da violência urbana, tal qual se apresenta nessa pesquisa, além de vez ou outra compor estatísticas governamentais, e de algumas vezes ser pronunciada pelo Presidente Lula (conforme tratamos na seção 4), é discutida e analisada em diversas áreas do conhecimento, como as sociais e humanas, e em diversos campos da atuação midiática, tendo em vista a dimensão e a gravidade do problema, e dada a sua proliferação no território brasileiro. Nessa direção, vale enfatizar que a violência urbana é comumente associada, pelo imaginário coletivo, à criminalidade, que se origina em territórios de pobreza, e desses espaços parte em direção aos bairros abastados, produzindo distúrbios por meio de crimes de diferentes naturezas. A violência urbana assim configurada reduz-se à criminalidade originária dos campos de miséria, daí a identificação, no imaginário coletivo, dos sujeitos favelados como promotores da desordem: por isso, marginais.

Nesses estudos, o problema da urbanização, marcada pela impulsividade e pela forma desordenada com que a sociedade brasileira vem se desenvolvendo, é

²⁹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil>>. Acesso em: 21 jul. 2009.

tido como um dos fatores que ocasiona a violência, uma vez que a falta de projetos habitacionais leva a uma concentração maciça de contingentes populacionais em torno de um mesmo espaço de cultura e de serviços. No Brasil, conforme buscamos demonstrar na seção 3, a urbanização produziu uma transformação social de significativas proporções, com o surgimento das favelas e de suas (re)organizações. Em nossos objetos de pesquisa, nas materialidades cinematográficas do filme *Cidade de Deus* e no videoclipe *Minha Alma*, nesse espaço reconhecido como favela a temática da violência e do preconceito racial ganhou visibilidade, constituindo a representação e a identidade do homem negro favelado carioca, questões abordadas nas seções 3 e 4.

Em *Cidade de Deus*, o poder paralelo está estabelecido pelo tráfico de drogas, com a alternância dos chefes das gangues, e por um mecanismo que controla e vigia as populações que lá residem (de maioria negra). Trata-se de uma sociedade organizada, com hierarquia e com funções bem demarcadas, com sérias dificuldades e confrontos internos de várias ordens, mas principalmente e visivelmente com problemas em esferas que ultrapassam esses territórios, como acontece no videoclipe *Minha Alma*.

Em ambas as produções midiáticas, as narrativas retratam a violência, o medo e a agressividade como decorrentes de fatores socioculturais, políticos e econômicos responsáveis pela exclusão. Dessa forma, instituem-se, pelo pertencimento ou não à etnia negra, os dispositivos de controle dos corpos “diferentes”, ou seja, no campo sociopolítico, econômico e cultural de uma sociedade, de forma a posicionar o sujeito e estabelecer *quando* e *qual* lugar ele deve ocupar nesse processo.

O universo colocado em cena na produção midiática *Minha Alma* dá visibilidade à existência de dois mundos antagônicos: o da favela (de onde partem os sujeitos-personagens, garotos negros) e o de um bairro próximo às imediações da favela (passagem para se chegar à praia), espaço de entremeio e de fronteira, uma vez que nele o preconceito já se manifesta, pois os sujeitos-personagens são considerados invasores desse território e identificados como prováveis marginais.

Mediante tais considerações, retomamos a inquietação que deu origem a esta pesquisa: a representação do homem negro favelado carioca institui-se na relação preconceituosa com o não-negro? Tal relação pode ser identificada nas materialidades analisadas? Os resultados desta investigação revelaram que as

mídias constituem um espaço de conflito de ordem política quando colocam em circulação discursos acerca do homem negro e favelado no Brasil em contradição com a memória constitutiva de que se vive, neste país, um regime de “democracia racial”. Dito de outra forma, os discursos midiáticos analisados demonstraram que a pobreza política funciona como um dispositivo disciplinar de exclusão, em razão de os sujeitos negros serem representados ora como “vítimas” (em *Minha Alma*), ora como “marginais” (em *Cidade de Deus*).

As análises empreendidas, segundo o movimento descritivo-interpretativo arqueogenealógico, demonstraram que o preconceito racial é marcado pelas seguintes regularidades:

- 1) espaço-temporalidade: favela na contemporaneidade;
- 2) a favela é o espaço de pertencimento dos segregados, possui uma organização política e sociocultural própria, poder paralelo ao do Estado, e possui dispositivos disciplinares de controle dos corpos;
- 3) ausência de participação efetiva do não-negro na organização política e sociocultural da favela;
- 4) reconhecimento da exclusão pela ordem simbólica: vestuário, linguagem coloquial e específica das comunidades, que se harmonizam com uma infra-estrutura de aparente desorganização, em contraste com a ordem vigente no além fronteiras;
- 5) ausência de estrutura familiar;
- 6) reconhecimento de si mesmo e do outro, de uma identidade individual e coletiva, determinando a posição a ser ocupada pelo(s) sujeito(s);
- 7) homogeneização dos padrões de conduta entre crianças e adultos (todos são tratados como adultos);
- 8) acessibilidade restrita aos direitos de cidadania;
- 9) estabelecimento de fronteiras territoriais, linguísticas, econômicas e socioculturais;
- 10) ausência de instituições educacionais e culturais;
- 11) a espetacularização da violência, marcada por conflitos e tensões, a qual promove o movimento descontínuo de uma realidade instável: (não)ser/(não)ter;
- 12) banalização da vida, pela presença constante da violência;
- 13) violência como dispositivo de saber e de poder.

Vale destacar que as regularidades acima, presentes nas materialidades discursivas audiovisuais analisadas, puderam ser identificadas a partir de um gesto de leitura sustentado pelo movimento descritivo-interpretativo arqueogenealógico (TASSO, 2007) sobre as três dimensões que as produções compreendem: verbal, visual e sonora. É, pois, da articulação dessas três dimensões que os efeitos de sentidos são produzidos. Daí serem considerados os mecanismos e as estratégias empregados nessas produções como dispositivos de linguagem visuais e sonoros, com funcionamento e sintaxe próprios, produzidos por saberes técnicos tais como: enquadramentos, planos, iluminação, focos, música, entre outros.

O filme *Cidade de Deus* e o videoclipe *Minha Alma* se assemelham, ao representarem e identificarem sujeitos-negros moradores desses territórios de pobreza como constituintes dos espaços historicamente associados à violência e aos preconceitos raciais, espaços que os impedem de se apropriar de outros espaços da cidade e das oportunidades que neles se criam, em termos de ascensão social. Porém, tais produções diferenciam-se pela posição ocupada pelo sujeito midiático. Enquanto em *Cidade de Deus* o sujeito-negro é representado como marginal, detentor de poder paralelo ao Estado e cuja caracterização é construída sob uma perspectiva negativa (daí a identidade de bandido, traficante, assassino, aliciador de menores, estuproador, desordeiro, ladrão, contraventor, aspectos nocivos à sociedade), em *Minha Alma* a posição do sujeito midiático, como vítima do poder legalmente instituído, é também constituída de identidade marginal, porém essa lhe é atribuída injustamente, uma vez que os sujeitos negros dessa produção midiática não são nocivos à sociedade, mas são apenas crianças e adolescentes fora do ambiente escolar ou de trabalho.

Assim, apesar de as representações e as identidades das duas produções serem constituídas pelo preconceito, no filme *Cidade de Deus* a posição discursiva do sujeito é a de um não-negro, e em *Minha Alma* a de um negro, ilustrada pela personagem Gigante. Enquanto em *Minha Alma* os sujeitos parecem estar condenados a uma ausência de transformação no sentido de levar a uma ascensão social, em *Cidade de Deus* o sujeito-personagem Buscapé, por vontade própria e sem intervenção do Estado, e como exceção aos demais sujeitos, representa as mínimas possibilidades de mudança e de transformações no quadro político, social e econômico existentes, de forma a não se tornar um criminoso.

Nas produções pesquisadas, os negros favelados ganham visibilidade ou invisibilidade pela espetacularização da violência, estabelecendo uma relação de força ou de resistência do imaginário coletivo sobre o homem negro brasileiro da favela carioca. Nesse sentido, é da perspectiva da mídia que a questão do preconceito racial é discutida e colocada em movimento, regulando crenças cujos efeitos de verdade podem socialmente ser compartilhados e constituir um modo de discriminação racial velada e/ou de democracia racial (questões abordadas no seção 2).

Por esse gesto de leitura, os discursos dessas duas produções enunciam que ser negro no Brasil é uma questão de ordem política, não na acepção partidária mas sim no sentido mais amplo das relações humanas. O negro passou da condição de “coisa” do período da escravidão à condição de “sujeito marginalizado/excluído” na contemporaneidade. Nessas duas materialidades, a pobreza política funciona como um dispositivo disciplinar de exclusão, em razão de esses sujeitos serem representados ora como “vítimas”, ora como “marginais”.

As discussões e as reflexões aqui contempladas constituem um gesto de leitura dentre outros, mas, sobretudo, voltado para demonstrar a articulação entre as três dimensões: verbal, visual e sonora, que produzem determinados efeitos de sentidos, e não outros.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, C. J. M. **O que é vídeo**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.
- ALMEIDA, M. J. de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 1994 (Coleção questões de nossa época).
- ACHARD, P. et al. (Org.). **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- ACHARD, P.; ALMEIDA, M. J. de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 1994. Coleção questões de nossa época.
- ARENDT, H. **Da violência**. Brasília, DF: Ed. da UNB, 1985.
- AUMONT, J. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- BACKES, C. **O que é ser brasileiro?** São Paulo: Escuta, 2000.
- BARBOSA, P. L. N. O papel da imagem e da memória na escrita jornalística da história do tempo presente. In: GREGOLIN, M. R. (Org.). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003.
- BARONAS, R. A língua nas malhas do poder. In: GREGOLIN, M. R. (Org.). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003.
- BENTES, I. **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2007.
- BERNARD, F. Privatização ou divisão de diversidade e identidades culturais? In: SIDERKUM, A. (Org.). **Alteridade e multiculturalismo**. Trad. Ruth Fonseca Silveira. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.
- BOURDIEU, P. **Sobre a televisão**. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BUARQUE, C. **O que é apartação: o apartheid social no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BUSARELLO, R. **Dicionário básico latino-português**. 6. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2003.
- CAMPOS, A. et al. (Org.). **Atlas da exclusão social no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2004. v. 2: dinâmica e manifestação territorial.
- CAPARELLI, S. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

- CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CORRÊA, M. L. G. **Linguagem e comunicação social**: visões da linguística moderna. São Paulo: Parábola, 2002.
- COSTA, E. V. da. **Da senzala à colônia**. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1998.
- DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- DEBORD, G. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEMO, P. **Pobreza política**. 6. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FAUSTO, B. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- FISCHER, R. M. B. **Televisão & Educação**: fruir e pensar a TV. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FLORENTINO, M. **Em costas negras**: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- _____. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 1996.
- FONSECA-SILVA, M. C.; POSSENTI, S. **Mídia e rede de memória**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007.

FREIRE, J. W. O que fazer com a mídia? In: FIGUEIREDO, V. F. de et al. **Mídia e Educação**: educação em diálogo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999. v. 4.

HALBAWACHS, M. **A Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

GASPAR, N. R. Foucault nas visibilidades enunciativas. In: NAVARRO-BARBOSA, P.; SARGENTINI, V. **Foucault e os domínios da linguagem**: discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004.

GOMES, P.E.S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GORENDER, J. **Brasil em preto & branco**: o passado escravista que não passou. São Paulo: Senac, 2000. Livre pensar, 4.

GREGOLIN, M. R. (Org.). **Discurso e mídia**: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003.

_____. Discurso, História e a Produção de Identidades na Mídia. In: GUARESCHI, P. A. **Comunicação e controle social**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GREGOLIN, M. R. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha a nossa vã autoria? In: BARONAS, R.; GREGOLIN, M. R. (Org.). **Análise do discurso**: as materialidades do sentido. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2003.

GUARESCHI, P. A. **Comunicação e controle social**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GUATTARI, F. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, A. (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Trad. Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HASENBALG, C. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Trad. Patrick Burglin. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.

HOUAISS, A. et al. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNI, O. **A sociedade global**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LACAN, J. **Os complexos familiares**. Trad. Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LANGON, M. Diversidade cultural e pobreza. In: SIDERKUN, A. (Org.). **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Ed. da Unijuí, 2003.

LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. S. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LARROSA, J. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, T. T. da (Org.). **O sujeito da educação: estudos foucaultianos**. Petrópolis: Vozes, 1994.

LEVISKY, D. (Org.). **Adolescência e violência: conseqüências da realidade brasileira**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

LUZ, R. A construção da narrativa. In: BENTES, I. **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2007.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2001.

_____. Uma nova maneira de ver televisão. In: FIGUEIREDO, V. F. de et al. **Mídia e Educação: educação em diálogo**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999. v. 4.

MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCONDES FILHO, C. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Ed. Moderna, 1988.

_____. **Televisão**. São Paulo: Scipione, 1994.

_____. **Sociedade tecnológica**. São Paulo: Scipione, 1994.

MASCIA, M. A. A. **Investigações discursivas na pós-modernidade: uma análise das relações de poder-saber do discurso político educacional de língua estrangeira**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.

MORAIS, R. de. **O que é violência urbana**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

NAVARRO, P. O pesquisador da mídia: entre a “aventura do discurso” e os desafios do dispositivo de interpretação da AD. In: NAVARRO, P. (Org.). **Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos: Claraluz, 2006.

NORA, P. O retorno do fato. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Org.). **História: novos problemas**. Tradução: Theo Santiago. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

NUNES, J. H. Introdução. In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ODALIA, N. **O que é violência**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

ORLANDI, E. P. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2007.

ORLANDI, E. P. Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional. In: ORLANDI, E. (Org.). **Discurso fundador**. 3. ed. São Paulo: Pontes, 2003.

_____. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, 2001.

_____. **Interpretação**. Petrópolis: Vozes, 1996.

PARENTE, A. Introdução: os paradoxos da imagem-máquina. In: PARENTE, A. (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Trad. Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

PEIXOTO, N. B. As imagens de TV têm tempo? In: NOVAES, A. et al. **Rede Imaginária**: televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

POSSENTI, S. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.

REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez e Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, C. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

RODRIGUES, J. C. Musical e chanchada. In: BENTES, I. **Ecoss do cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2007.

RODRIGUES, Z. A. L. Exclusão/inclusão sociocultural e educacional: um escopo analítico sobre seus fundamentos. In: SIDERKUN, A. (Org.). **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

SÁ, L. O sentido do som. In: NOVAES, A. et al. **Rede imaginária**: televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

SANTOS, J. R. dos. **O que é racismo**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SARTORI, G. **Homo videns**: televisão e pós-pensamento. Trad. Antonio Angonese. Bauru: Edusc, 2001.

SIDERKUN, A. (Org.). **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

SILVA, T. T. et al. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, M. J. L. de. **Urbanização e desenvolvimento no Brasil atual**. São Paulo: Ática, 1996.

TASSO, I. E. V. S. Mídia televisiva e políticas públicas de inclusão na pós-modernidade: igualdade, solidariedade e cidadania. In: NAVARRO, P. (Org.). **Estudos do texto e do discurso**: mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006.

_____. **As múltiplas faces da iconografia na prática de leitura escolar**. 2003. 274 f. Tese (Doutorado em Letras)-Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara, 2003.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. et al. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

XAVIER, I. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.