

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Os jovens e a máscara:
políticas de representação de jovens autores de
atos infracionais no cinema brasileiro

Caio Túlio Padula Lamas
São Paulo | 2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAIO TÚLIO PADULA LAMAS

Os jovens e a máscara:
políticas de representação de jovens autores de atos infracionais
no cinema brasileiro

São Paulo | 2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAIO TÚLIO PADULA LAMAS

Os jovens e a máscara:

políticas de representação de jovens autores de atos infracionais
no cinema brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutor em Ciências.

Área de Concentração: Meios e Processos
Audiovisuais

Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e
Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

São Paulo | 2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo autor

Lamas, Caio Túlio Padula
Os jovens e a máscara: políticas de representação de
jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro
/ Caio Túlio Padula Lamas; orientadora, Rosana de Lima
Soares. - São Paulo, 2022.
396 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes
/ Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Jovens. 2. Estigma. 3. Discurso. 4. Cinema
brasileiro. 5. Intermidialidade. I. de Lima Soares,
Rosana . II. Título.

CDD 21.ed. -

302.2

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Documento composto em fontes: Times New Roman.
Revisão de texto: Fernanda Fiamoncini



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001/This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Nome: LAMAS, Caio Túlio Padula

Título: Os jovens e a máscara: políticas de representação de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Orientadora

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Julgamento:

Prof. Dr. Eduardo Vicente

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Julgamento:

Profa. Dra. Laura Loguercio Canepa

Instituição: Universidade Anhembi Morumbi

Julgamento:

Profa. Dra. Silvia Helena Simões Borelli

Instituição: PUC-SP

Julgamento:

Prof. Dr. Gustavo de Souza

Instituição: UNIP

Julgamento:

*Em memória de meu pai,
João Lúcio Tatagiba Lamas,
por ter me ensinado o valor das palavras
e da luta contra as injustiças do mundo*

Agradecimentos

Muitas foram as pessoas que contribuíram para que esta tese se concretizasse, para além de uma mera intenção ou desejo de se pesquisar os temas abordados nessas páginas.

Agradeço imensamente à minha mãe, Marianne Cristina Padula Lamas, e à minha avó, Arlette Silva, pelo cuidado, carinho e apoio financeiro, mesmo nos momentos mais adversos e incertos nesses últimos anos.

À Rosana, orientadora desta tese, por ter me aceito como seu aluno de doutorado e ter acompanhado todo o desenrolar da pesquisa, com um olhar atento, generoso, pertinente e sensível às questões colocadas. Além disso, pelo apoio durante todas as etapas da bolsa PRINT/CAPES, até a concretização da viagem.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que por meio do Programa Institucional de Internacionalização (PRINT) permitiu a realização do doutorado sanduíche.

À Lúcia Nagib, por ter acolhido parte desta pesquisa no Reino Unido, contribuindo grandemente com o estágio inicial das análises e com a abertura de horizontes teóricos e metodológicos.

Às professoras Silvia Borelli e Laura Loguercio Cánepa, pelas contribuições na banca de qualificação, fundamentais para as escolhas e para o amadurecimento da pesquisa.

A todas e todos os(as) professores(as) e funcionários(as) da Escola de Comunicações e Artes da USP, em especial do PPGMPA, pelo auxílio financeiro com a verba PROAP concedido para participação no XXIII Encontro Socine, e pela oportunidade de ter acesso à bolsa PRINT/CAPES destinada ao programa.

Ao Eduardo Vicente, pelo apoio durante todos os editais da bolsa PRINT/CAPES, grande parte interrompidos em função da pandemia de covid-19.

Às amigas e aos amigos do MidiAto (Amanda, Andrea, Cintia, Fernanda, Ivan, Juliana Doretto, Juliana Gusman, Nara, Natalia, Renata, Sofia, Vivyane), em especial à Jennifer e ao Bruno pela parceria no MidiAto Memória; à Aline pelas parcerias acadêmicas; e ao Eduardo e Thiago, pelo apoio durante todos esses últimos anos.

A todos os(as) professores(as) e colegas do curso Juventudes: Desigualdades, Culturas e Políticas, promovido pelo Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO), no qual tive a oportunidade de expandir minhas referências conceituais e entrar em contato com a realidade de outros países latino-americanos.

Às e aos colegas da Metacrítica – Rede de Pesquisa em Cultura Midiática, pelas trocas e encontros, em especial aos colegas e amigos da PUC Minas, pela acolhida no III Simpósio de Crítica da Mídia, e à professora Gislene Silva, por ter contribuído com algumas das práticas metodológicas desta pesquisa.

Às amigas e amigos das Faculdades Integradas Rio Branco e do Centro Universitário Campo Limpo Paulista, em especial à Patrícia Rangel e à Leni Pontinha, por terem me aberto o caminho da docência em comunicação.

Ao Wellington do Carmo Medeiros de Araujo, por ter aceito ser entrevistado, e à Tatiana Pereira Lima e Janaina Roberta Vida, por terem colaborado com o processo da liberação da entrevista pela Fundação CASA.

Às amigas e amigos que me acompanharam durante esses últimos anos, incluindo a Amanda, Bruna, Bruno, Carol, Carol Nill, Fabi, Felipe Arruda, Ferdinando, Henry, Jana Lopes, Janaína Guiotti, Katie, Kasturi, Lídia, Rafael, Silvia e Stênio. Em especial à Fernanda, pela revisão cuidadosa; ao Andre e Felipe Hoenen, por todas as conversas e discussões; e ao João, pelos podcasts e longas conversas sobre o cinema e a vida.

Tava na hora de meter o pé. E foi aí que rolou o caô. Nós tava tranquilão, andando, quase chegando no ponto já, aí escoltamos os canas dando dura nuns menó. (...) Quando nós tava quase passando pela fila que eles armaram com os menó de cara pro muro, o filho da puta manda nós encostar também. Aí veio com um papo de que quem tivesse sem dinheiro de passagem ia pra delegacia, quem tivesse com muito mais que o da passagem ia pra delegacia, quem tivesse sem identidade ia pra delegacia. (...) Não pensei duas vezes, larguei o chinelo lá mermo e saí voado. (MARTINS, 2018, p. 15)

Resumo

Esta tese tem como objetivo geral compreender quais e como se articulam algumas das políticas de representação críticas ao estigma de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro a partir do ano de 2002. Por máscara entende-se o conjunto de representações de caráter estigmatizante, que tende a homogeneizar aqueles a quem se faz referência, e contra a qual atuam os filmes em destaque desta pesquisa. Para alcançar o objetivo proposto, parte-se da hipótese de que algumas dessas políticas podem ser divididas em três eixos principais: faces reveladas, no qual o rosto dos jovens fica visível na narrativa, possibilitando a solidariedade e empatia entre o público e os personagens; laços de afeto, no qual esses sujeitos são representados como filhos, irmãos e amigos; culturas juvenis, no qual tais jovens são representados como integrantes e agentes dessas culturas. Todos esses eixos articulam, em sua materialidade discursiva, audiovisual e por vezes intermediária, processos de humanização, recidadania e valorização das identidades, expandindo a concepção desses sujeitos para além dos atributos pejorativos que os conformam no imaginário social. Considerando um amplo quadro conceitual, em diálogo com autores de diferentes campos do conhecimento como as ciências da linguagem, as ciências sociais, o cinema, a comunicação e a filosofia, analisa-se quatro obras em particular: *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *Bróder* (Jefferson De, 2011), *Antônia* (Tata Amaral, 2006) e *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014). Em uma abordagem que busca alternadamente elementos internos e externos aos filmes, verificou-se como eles fazem parte de um mesmo horizonte discursivo, com a construção de abordagens solidárias aos jovens, na qual se incluem por vezes a presença marcante da trilha musical e de performances de masculinidade.

Palavras-chave: Jovens; Estigma; Discurso, Cinema brasileiro; Intermedialidade.

Abstract

The general objective of this thesis is to understand which and how some of the representation policies critical to the stigma of young offenders are articulated in Brazilian cinema from 2002 onwards. By mask is understood the representations that tend to homogenize those who are referenced, and against which the featured films in this research work. To achieve the proposed objective, it is assumed that some of these policies can be divided into three main axes: revealed faces, in which the young people's face is visible in the narrative, enabling sympathy and empathy between the audience and the characters; bonds of affection, in which these subjects are represented as children, brothers and friends; youth cultures, in which such young people are represented as members and agents of these cultures. All these axes articulate, in their discursive, audiovisual and sometimes intermedial materiality, processes of humanization, re-citizenship and valorization of identities, expanding the conception of these subjects beyond the pejorative attributes that shape them in the social imaginary. Considering a broad conceptual framework, in dialogue with authors from different fields of knowledge such as language sciences, social sciences, cinema, communication and philosophy, four films are particularly analyzed: *Behave* (Juízo, Maria Augusta Ramos, 2007), *Bróder* (Jefferson De, 2011), *Antônia* (Tata Amaral, 2006) and *The Hidden Tiger* (A Vizinhança do Tigre, Affonso Uchoa, 2014). In an approach that alternately seeks internal and external elements to the films, it was verified how they are part of the same discursive horizon, with the construction of solidarity approaches to young people, in which the strong presence of the musical score and performances of masculinity are sometimes included.

Keywords: Young people; Stigma; Discourse, Brazilian cinema; Intermediality.

Lista de figuras

Figura 1.....	23
Figura 2.....	37
Figura 3.....	46
Figura 4.....	96
Figura 5.....	96
Figura 6.....	104
Figura 7.....	104
Figura 8.....	111
Figura 9.....	120
Figura 10.....	124
Figura 11.....	124
Figura 12.....	126
Figura 13.....	126
Figura 14.....	127
Figura 15.....	127
Figura 16.....	129
Figura 17.....	168
Figura 18.....	170
Figura 19.....	174
Figura 20.....	174
Figura 21.....	175
Figura 22.....	176
Figura 23.....	176
Figura 24.....	176
Figura 25.....	182
Figura 26.....	182
Figura 27.....	183
Figura 28.....	183
Figura 29.....	186

Figura 30.....	188
Figura 31.....	189
Figura 32.....	189
Figura 33.....	190
Figura 34.....	190
Figura 35.....	192
Figura 36.....	192
Figura 37.....	193
Figura 38.....	193
Figura 39.....	195
Figura 40.....	195
Figura 41.....	195
Figura 42.....	198
Figura 43.....	198
Figura 44.....	199
Figura 45.....	199
Figura 46.....	200
Figura 47.....	200
Figura 48.....	200
Figura 49.....	200
Figura 50.....	205
Figura 51.....	246
Figura 52.....	255
Figura 53.....	255
Figura 54.....	256
Figura 55.....	256
Figura 56.....	258
Figura 57.....	259
Figura 58.....	262
Figura 59.....	263
Figura 60.....	263

Figura 61.....	273
Figura 62.....	273
Figura 63.....	274
Figura 64.....	274
Figura 65.....	278
Figura 66.....	278
Figura 67.....	281
Figura 68.....	283
Figura 69.....	283
Figura 70.....	286
Figura 71.....	299
Figura 72.....	301
Figura 73.....	302
Figura 74.....	305
Figura 75.....	307
Figura 76.....	307
Figura 77.....	307
Figura 78.....	308
Figura 79.....	308
Figura 80.....	310
Figura 81.....	312
Figura 82.....	312
Figura 83.....	315
Figura 84.....	316
Figura 85.....	317
Figura 86.....	317
Figura 87.....	319
Figura 88.....	321
Figura 89.....	321
Figura 90.....	323
Figura 91.....	323

Figura 92.....	323
Figura 93.....	323
Figura 94.....	325
Figura 95.....	325
Figura 96.....	325
Figura 97.....	325
Figura 98.....	325
Figura 99.....	325
Figura 100.....	326
Figura 101.....	326
Figura 102.....	327
Figura 103.....	327
Figura 104.....	327
Figura 105.....	327
Figura 106.....	328
Figura 107.....	328
Figura 108.....	328
Figura 109.....	328
Figura 110.....	328
Figura 111.....	328
Figura 112.....	330
Figura 113.....	330
Figura 114.....	330
Figura 115.....	330
Figura 116.....	331
Figura 117.....	331
Figura 118.....	334
Figura 119.....	334
Figura 120.....	337
Figura 121.....	337
Figura 122.....	337

Figura 123.....	337
Figura 124.....	338
Figura 125.....	338
Figura 126.....	339
Figura 127.....	339
Figura 128.....	340
Figura 129.....	340
Figura 130.....	340
Figura 131.....	340
Figura 132.....	342
Figura 133.....	342
Figura 134.....	342
Figura 135.....	342
Figura 136.....	344
Figura 137.....	344
Figura 138.....	345
Figura 139.....	345
Figura 140.....	346
Figura 141.....	346
Figura 142.....	351
Figura 143.....	351
Figura 144.....	352
Figura 145.....	352
Figura 146.....	353
Figura 147.....	353
Figura 148.....	355
Figura 149.....	355
Figura 150.....	356
Figura 151.....	356
Figura 152.....	357
Figura 153.....	357

Figura 154.....359

Figura 155.....359

Lista de gráficos

Gráfico 1.....	48
Gráfico 2.....	49
Gráfico 3.....	50
Gráfico 4.....	51
Gráfico 5.....	52
Gráfico 6.....	53
Gráfico 7.....	54
Gráfico 8.....	55
Gráfico 9.....	57
Gráfico 10.....	58
Gráfico 11.....	59
Gráfico 12.....	61
Gráfico 13.....	63
Gráfico 14.....	64

Lista de siglas

ECA.....	Estatuto da Criança e do Adolescente
FEBEM.....	Fundação para o Bem-Estar do Menor
FUNABEM.....	Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor
PNBEM.....	Política Nacional do Bem-Estar do Menor

Lista de tabelas

Tabela 1.....376

Tabela 2.....380

Sumário

Introdução.....	23
Capítulo 1 – A criminalização das juventudes periféricas.....	37
1.1 A Máscara de pixels.....	39
1.2 Dados gerais da violência e do encarceramento no Brasil.....	47
1.3 Faces do juvenicídio brasileiro e latino-americano.....	67
1.4 Representações de jovens criminalizados na imprensa.....	80
1.5 Outras representações da violência e da pobreza.....	94
1.6 Análise de <i>Juízo</i> : faces descobertas no teatro da Justiça.....	104
1.6.1 A desconstrução do estigma em <i>Juízo</i>	116
 Capítulo 2 – Discursos, estigmas e as marcas do debate.....	 129
2.1 Políticas de representação.....	130
2.2 Discursos, textos e formações discursivas.....	134
2.3 Estigmas e Estereótipos.....	145
2.4 Disputas discursivas em torno das infâncias e juventudes periféricas.....	157
2.5 Análise de Bróder: laços de afeto, violência e rap no Capão Redondo.....	168
2.5.1 Afeto longínquo, agressividade fraterna.....	172
2.5.2 Violências complexas e performances do masculino.....	179
2.5.3 Jefferson De e as (in)diferenças raciais.....	185
2.5.4 O Capão Redondo e suas vielas.....	191
2.5.5 Rap, musicalidade e videoclipe.....	197
 Capítulo 3 – Juventudes, análise fílmica e intermidialidade.....	 205
3.1 Faces múltiplas das juventudes.....	208
3.2 Culturas juvenis e rap.....	217
3.3 A análise discursiva do filme.....	225
3.4 A decupagem clássica e a trilha musical.....	230
3.5 O espectador e a tela.....	237
3.6 Intermidialidade ou o cruzamento das fronteiras midiáticas.....	246
3.7 Análise de Antônia: rap, performance musical e machismo na Brasilândia.....	258

3.7.1 A Brasilândia entra em cena.....	261
3.7.2 A perspectiva feminina.....	264
3.7.3 As mulheres sobem ao palco.....	270
Capítulo 4 - Faces sobre máscaras: filmes contra a estigmatização.....	286
4.1 A Vizinhaça do Tigre: laços de afeto, masculinidades e culturas juvenis na periferia de Contagem.....	288
4.1.1 Affonso Uchoa e o cinema de garagem.....	292
4.1.2 Agressividade lúdica e amizades punjantes.....	298
4.1.3 Culturas juvenis e musicalidades.....	313
4.2 Retorno aos eixos da hipótese.....	322
4.2.1 Faces reveladas.....	323
4.2.2 Laços de afeto.....	336
4.2.3 Culturas juvenis.....	343
Considerações finais.....	348
Referências.....	362
Anexo 1.....	376
Anexo 2.....	380
Anexo 3.....	381

Introdução

Figura 1 – Imagem de Pixote (Fernando Ramos da Silva), protagonista de *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1981)



Fonte: PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO, 1981.

Os limites do quadro dão a ver um menino que, sorrindo, olha para algo situado à sua esquerda. O fundo da imagem, composto de azulejos, combinado com a iluminação que incide sobre o rosto, sugere como cenário um banheiro. A câmera, próxima ao sujeito, enfatiza sua expressão, em que se destacam os olhos arqueados, parcialmente ocultos por sombras; o nariz de ponta saliente, em evidência pela luz que sobre ele incide desigualmente; e os dentes, escurecidos na composição geral do plano. Tanto a mancha em um dos dentes como as sombras abundantes e as marcas pretas, distribuídas pela face exposta e pelos quadrados na parte de trás, denotam a presença de sujeira, reforçada pelos matizes que integram a imagem, de predominância em variações de tons de cinza.

A imagem acima faz parte de *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1981), filme dirigido por Hector Babenco, que narra, em tom de denúncia, as aventuras de adolescentes que, sem uma estrutura familiar ou de amparo social adequadas, perambulam entre instituições do Estado e as ruas, praticando delitos e se enquadrando na categoria de jovens autores de atos infracionais. Na cena em que se situa o quadro, Pixote (Fernando Ramos da Silva) acaba de cheirar um resto de cola dado a ele pelos amigos Dito (Gilberto Moura) e Roberto Pé de Lata (Israel Feres David). Ele está em um banheiro imundo da unidade da FEBEM em que se encontra internado, e foi

colocado para limpá-lo. À imagem, adiciona-se a música tema do filme, em uma versão tocada em piano com a inserção de notas dissonantes, gerando uma sensação de estranhamento em seu resultado final.

O sorriso de Pixote aponta uma contradição flagrante, facilitada pelo uso da droga: como pode o menino, diante da situação em que se encontra, rir desse modo? A proximidade em que o filme nos coloca em relação ao personagem nesse momento é perturbadora, não só pelo fato de nos inserir, imaginariamente, no precário espaço da cena, mas também por diminuir a distância entre nós, espectadores, e o jovem, enquadrado no estereótipo do jovem em conflito com a lei.

Escolho essa imagem para abrir esta tese uma vez que foi no contato com ela e com o filme que tive minha entrada particular no universo tematizado nas páginas que seguem. Não que eu não soubesse antes da existência de jovens que, diante de condições sócioeconômicas precárias, incorressem na prática infracional. Mas, ao me debruçar sobre o drama, com o intuito de escrever um artigo sobre seu processo de censura¹, fui impactado pelo universo de Pixote, Lilica, Dito e Chico, vendo-me próximo de personagens tão distantes de meu cotidiano mais imediato e reconhecendo neles uma humanidade pulsante, resiliente a tantos tipos de adversidade.

A espécie de representação do tema que o filme engendra, dessa forma, pareceu-me profundamente oposta a outras muito mais recorrentes nas mídias, a saber, aquelas que resumem esses jovens ao delito praticado, presentes em alguns programas de TV jornalísticos e, sobretudo, naqueles de teor sensacionalista, como *Cidade Alerta* (TV Record), *Alerta Nacional* (Rede TV!) e *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes). À diversidade de personagens e situações do filme, contrapõe-se uma representação homogeneizadora, que distancia o público desses jovens ao rotulá-los como *bandidos*, *delinquentes*, *assassinos*, *marginais* e, no limite, *não humanos*. A essa última, por seu caráter repetitivo e estigmatizante, atribuo o que denomino de *máscara*, um tipo de representação que busca a todo instante nivelar a diversidade de rostos sobre os quais ela se sobrepõe, como sugerido pela imagem da série *pixels*, de Éder Oliveira, analisada no primeiro capítulo.

Ao me debruçar mais detidamente sobre o tema, entrei em contato com os dados alarmantes a respeito da mortalidade das juventudes negras e pobres no contexto brasileiro, o

¹ No artigo, além da documentação oriunda da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), foram analisados, também, alguns dos trechos da película. Cf. REIS JUNIOR, A.; LAMAS, C. (2014).

que me levou a pensar quais as relações possíveis que poderiam ser estabelecidas entre essas informações e os discursos e tratamentos dessa temática por parte das mídias. Assim, a presente tese nasceu principalmente de minha indignação com o inaceitável quadro de violência que se desenha a partir dos gráficos, tabelas e dados presentes em reportagens e relatórios sobre a segurança pública do País. Não sem motivo, eles integram o primeiro capítulo desta tese, levando, por sua vez, à análise de algumas abordagens da imprensa a respeito do tema. Essa ordem de encadeamento guarda relação com um dos pressupostos desta pesquisa: o de que os discursos, longe de serem uma instância distante dos acontecimentos sociais, modela-os e são por eles modelados, legitima-os e são por eles legitimados, em um processo complexo, contraditório e de implicações simbólicas e materiais.

Por discurso entendem-se, seguindo a concepção proposta por Foucault (2000; 2014) e Soares (2009), ideias manifestas por determinados sujeitos, inseridos em certas relações sociais, em um espaço e um contexto histórico específicos. Essas ideias, evidentemente, não se dão a ver ou ouvir no etéreo, mas por meio de diferentes imagens, sons e textos, cujas materialidades, ordenamentos e códigos produzem, nas relações com o público que os lê, diferentes *efeitos de sentido* sobre o mundo. Nessa concepção, os discursos são manifestos sempre de maneira localizada em *acontecimentos* ou *atos*: a projeção de um filme na sala de cinema, a exibição de uma reportagem televisiva ou a publicação de um post em uma rede social, para citar alguns exemplos. Nem todos os discursos tratam de seus objetos da mesma maneira, e são recorrentes fricções, distâncias ou complementariedades entre discursos de diferentes procedências sobre um mesmo tema.

Todo discurso, portanto, dá-se a perceber a partir de determinadas *representações* dos objetos sobre os quais ele se debruça. Pensada a partir da concepção de Aumont e Marie (2012) e Joly (2012), a representação pertence ao domínio da manifestação do discurso, evocando, a partir de diferentes materialidades e convenções, objetos e sujeitos ausentes no ato de sua recepção. Dito de outra forma, os filmes, quadros e reportagens analisados nesta pesquisa dão a ver e ouvir jovens autores de atos infracionais que estão ausentes e distantes fisicamente, em maior ou menor grau, do público a que essas representações se destinam. Na circulação dessas imagens e sons sobre um tema tão delicado e complexo como o da prática infracional juvenil, evoca-se um *comum* a respeito dele, ou seja, determinadas facetas da questão que se tornam públicas e acessíveis a amplas camadas da população, enquanto outras permanecem de mais difícil acesso e restritas a determinadas categorias sociais. Essa distribuição mais ou menos

desigual refere-se ao que Rancière (2009, p. 16-17) denomina como *políticas de representação*: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”.

Nessa perspectiva, muitos são os discursos a respeito dos jovens em conflito com a lei que procuram reforçar *estigmas sociais* a respeito dessa camada da população. Pelo termo, entende-se a concepção de Goffman (1978), na qual o estigma é um atributo pejorativo atribuído a determinada categoria social, reduzindo aqueles que lhe fazem parte e roubando-lhes suas humanidades. Um jovem autor de uma infração, quando visto sob a ótica do estigma, é tão somente um infrator: sem vínculos fraternos, familiares e territoriais; sem pertencer a diferentes culturas; sem sentimentos contraditórios e diferentes projetos de vida; e sem uma capacidade de agência sobre o mundo, que não aquela conformada pela violência do ato infracional. São diversos os discursos que propõem os jovens como verdadeiras *máquinas de roubar e matar*, agressivos e indistintamente violentos, cuja ameaça irrestrita à sociedade deveria ser respondida com incisividade e truculência por parte das forças policiais e do Estado.

O que busco nessa pesquisa é a ênfase não nesses discursos, mas em outros, que buscam desconstruir o estigma do jovem autor de ato infracional, contestando-o e apresentando outras maneiras de ver e ouvir esses jovens. Maneiras essas que procurem, de diferentes modos, contribuir para enriquecer e tornar o debate a respeito da criminalização juvenil mais complexo, expondo as contradições e ambiguidades que permeiam a prática infracional, bem como seus agentes, restabelecendo, no plano discursivo, os vínculos e afetos que também constituem esses jovens. De que diferentes formas esses vínculos e afetos são resgatados? Nasce, assim, o *problema* desta pesquisa: *quais são as políticas de representação críticas ao estigma do jovem autor de ato infracional e que se encontram em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002?*

Pode-se questionar, afinal, por que a referência unicamente ao cinema brasileiro, e não a outras mídias como a televisão ou o jornalismo impresso. A própria abertura da noção de discurso e do conceito de representação possibilita, pois, a análise de narrativas oriundas de diferentes mídias. Em primeiro lugar, há que se observar que esse estudo poderia se focar em representações veiculadas em narrativas seriadas, em reportagens, vídeos publicados na internet ou mesmo postagens em redes sociais, entre outras possibilidades. Não há nada que impeça, a

princípio, o estudo de representações que contestam o estigma em mídias como a televisão ou a internet.

Esta pesquisa, aliás, originalmente foi proposta buscando-se a diversidade de mídias e gêneros: com o projeto intitulado *A Infância e a Adolescência Marginalizadas sob a Lente Midiática: o estigma do jovem em conflito com a lei no cinema e na televisão*, pretendia-se analisar diferentes filmes e edições de programas de TV e narrativas seriadas, como *Cidade dos Homens* (2002), *Repórter Record* (2009), *Conexão Repórter* (2011), *Profissão Repórter* (2015) e, na parte dos longas-metragens, *Cidade de Deus* (2002), *Querô* (2007), *Juízo* (2007) e *De Menor* (2013). Cheguei, inclusive, a publicar um artigo (LAMAS, 2019) no qual analisava o longa-metragem *De Menor* e a websérie documental *O Filho dos Outros* (2017), buscando encontrar convergências entre as diferentes narrativas audiovisuais.

No relatório de qualificação, intitulado *O jovem e a máscara: políticas de representação de jovens infracionalizados nas mídias audiovisuais*, propus, a partir de um levantamento prévio, a análise tanto de produções do cinema brasileiro como de narrativas seriadas, essas últimas em veiculação tanto na televisão como na rede mundial de computadores. Faziam parte do *corpus* de pesquisa os longas-metragens *Juízo*, *Os 12 Trabalhos* (2007), *Na Quebrada* (2014), *A Vizinhaça do Tigre* (2014) e episódios das narrativas seriadas *Cidade dos Homens* (2002-2005), *O Filho dos Outros*, *Sintonia* (2019) e *Nóis por Nóis* (2019). No entanto, esse último conjunto de produções se provou muito extenso quando realizados alguns esforços de análise, sobretudo em apresentações no XVII Enecult (LAMAS, 2021) e no XXIV Encontro SOCINE (LAMAS, 2021a). A análise de algumas cenas de um único longa-metragem, *Bróder* (2011), em diferentes estágios durante esses três últimos eventos, provou-se suficientemente frutífera para ocupar um espaço maior na tese. Com análises mais aprofundadas, menos obras seriam necessárias, portanto, para integrar o *corpus* da pesquisa.

Para além da necessidade pragmática de reduzir o *corpus*, outro elemento também explica a priorização dos filmes de longa-metragem: pelo fato de o cinema brasileiro ter se provado, no tocante à representação das periferias brasileiras, um campo não só bastante frutífero para a veiculação de discursos outros a respeito da violência e da pobreza, como influente em outras mídias. Filmes como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e *Cidade de Deus* (2002) propuseram uma outra perspectiva de representação desses temas, com a decisiva participação do tráfico de drogas, o hiper-realismo de algumas imagens e a ênfase na degradação da vida e na falta de perspectiva de futuro por parte dos jovens moradores da região.

Tal abordagem gerou reverberações em outros filmes brasileiros e também em produções televisivas seriadas, resultando, com o passar do tempo, em críticas por parte dos moradores de algumas comunidades, que entendiam faltar outros aspectos de suas vidas nos filmes para além da violência e do crime organizado.

Há, ainda, um terceiro fator que explica minha escolha pela priorização da cinematografia brasileira. De setembro de 2021 a fevereiro de 2022, realizei parte desta pesquisa na *University of Reading*, no Reino Unido, como pesquisador visitante, sob a co-orientação da Profa. Dra. Lúcia Nagib. O primeiro motivo da viagem foi o fato de eu ter encontrado notáveis cruzamentos de mídias em muitos dos filmes assistidos para a pesquisa. O diálogo com o vídeo, a televisão, a fotografia, entre outras, motivaram-me a incluir no trabalho a intermedialidade, campo interdisciplinar de pesquisa e conjunto de práticas metodológicas que se debruçam sobre os cruzamentos entre diferentes mídias. A viagem, dessa forma, aconteceu para o aprofundamento a respeito desse tema, na tentativa de incorporá-lo às práticas metodológicas da pesquisa.

Tendo esse primeiro objetivo em vista, foi encontrada durante o estágio uma substancial bibliografia sobre a intermedialidade e o cinema, parte dela abordada no capítulo 3 desta tese e durante as análises dos filmes do *corpus*. Menos opções foram encontradas na abordagem da intermedialidade em narrativas seriadas, programas televisivos ou vídeos para internet, o que tornou a análise fílmica uma opção mais convidativa para a análise do cruzamento entre mídias, quando necessário e relevante para o objetivo geral da pesquisa. Além disso, foram exploradas bibliografias sobre espectadorialidade, documentário e trilha musical, em parte motivadas tanto pelas disciplinas cursadas² como pela análise dos filmes, e novamente o cinema se mostrou uma mídia e uma forma de arte particularmente fértil.

Por fim, cabe observar como os trabalhos de Nagib (2014, 2018, 2020) privilegiam a abordagem da intermedialidade em sua relação com o cinema brasileiro e mundial, o que acabou também sendo um fator decisivo para a escolha do cinema brasileiro como objeto de estudo dessa pesquisa. Nessa perspectiva, embora as narrativas seriadas tenham sido excluídas do conjunto de produções a serem analisadas em detalhe, mantive parte do esforço das análises no cruzamento entre mídias, não mais entre diferentes filmes e séries, mas entre filmes e outras mídias evocadas no interior de sua própria narrativa.

² Foram cursadas como ouvinte as disciplinas Contemporary Documentary (FT3CD), ministrada pelos Profs. James Kenward-Abdollahyan, Shweta Ghosh, Adam O'Brien e Simone Knox; e World Cinema: Creative Peaks (FT3WCC / FTMWCC), ministrada pelo Prof. Dr. Mark Player.

Com o intuito de delimitar as produções a serem analisadas, o ano de 2002 foi definido como marco temporal, por conta do lançamento de *Cidade de Deus*, entendido aqui como um dos precursores dessa nova corrente. Os filmes a serem escolhidos, dessa forma, foram lançados entre os anos de 2002 e 2019, escolha que se dá em coerência com o *objetivo geral* dessa pesquisa: *compreender quais e como se articulam algumas das políticas de representação críticas ao estigma de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro a partir do ano de 2002*.

A esse objetivo geral, acrescentei ainda outros cinco objetivos específicos: entender de que diferentes maneiras as representações encontradas propõem a desconstrução do estigma dos jovens autores de atos infracionais; compreender quais as relações estabelecidas entre jovens em conflito com a lei e os demais personagens das tramas; entender quais as articulações midiáticas presentes nessas produções, se elas acionam outros modos de representar as juventudes e como o fazem; contribuir para as discussões a respeito das representações de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro e nas mídias; e, por fim, destacar e colocar em evidência produções do cinema nacional que buscam criticar o estigma. Ainda sem uma hipótese clara para o problema de pesquisa, realizei um levantamento dos filmes brasileiros de longa metragem a partir da data estipulada, abrangendo tanto ficções como documentários.

Para tanto, primeiramente realizei uma seleção mais ampla, incluindo temas como juventudes, adolescências, violência policial, encarceramento em massa, culturas das periferias, jovens e adultos em situação de rua e dependentes químicos. Todos os títulos levantados foram resultado de consultas realizadas no site da Cinemateca Brasileira³, da Mostra de São Paulo⁴, da Mostra de Tiradentes⁵, do Festival É Tudo Verdade⁶, do YouTube⁷, da Taturana Mobilização Social⁸ e do Videocamp⁹. Em todos os sites com opções de busca, procurei pelas seguintes palavras-chave na categoria *assunto*: *juventude, jovem, jovem em conflito com a lei, jovem infrator, infração, crime, menor, FEBEM, Fundação Casa, Centro de Atendimento*

3 Originalmente disponível em <http://cinemateca.org.br/>, o site encontrou-se fora do ar quando da versão final da tese.

4 Disponível em <http://43.mostra.org.br/home>. Acesso em: 01 jun. 2022.

5 Disponível em <http://mostratiradentes.com.br>. Acesso em: 01 jun. 2022.

6 A programação completa das edições de 2002 até 2017 não estava disponível para consulta *on-line*. Nesse caso, foram considerados somente os vencedores das categorias. Disponível em <http://etudooverdade.com.br/br/home>. Acesso em: 01 jun. 2022.

7 Disponível em <https://www.youtube.com>. Acesso em: 01 jun. 2022.

8 Disponível em <http://www.taturanamobi.com.br>. Acesso em: 01 jun. 2022.

9 Disponível em <https://www.videocamp.com/pt>. Acesso em: 01 jun. 2022.

Socioeducativo, encarceramento em massa, periferia, violência policial, estatuto da criança e do adolescente e redução da maioridade penal.

Quando não havia uma barra de busca disponível no site, procurei página por página a partir dos títulos, das sinopses e das imagens disponibilizadas. Uma vez encontrados os títulos, todo o processo de seleção foi feito a partir de leitura de sinopses, das imagens disponibilizadas, de trailers e, quando possível, assistindo às produções. Houve, aqui, uma dificuldade de ordem técnica, na medida em que nem todas essas produções estão disponíveis para serem assistidas, seja por falta de cópias comerciais e acessíveis, seja pela indisponibilidade do conteúdo *on-line*. As produções foram classificadas, a partir dessa etapa, em seis eixos diferentes, divididos da seguinte forma:

- A** Filmes que abordam de forma central jovens autores de ato infracional;
- B** Filmes que abordam de forma coadjuvante jovens autores de ato infracional;
- C** Filmes que abordam encarceramento, violência e violência policial;
- D** Filmes que abordam temática adolescente e/ou infantil;
- E** Filmes que tematizam as periferias e suas culturas;
- F** Filmes que abordam jovens em situação de rua ou dependentes químicos.

Em uma segunda etapa, os critérios de classificação foram reduzidos para os eixos A, B e C, considerados os mais relevantes em função do problema de pesquisa e do objetivo geral. A tabela resultante da classificação, com todos os filmes elencados nessas três categorias, pode ser visualizada ao final do trabalho (Anexo 1). Ainda que seja uma versão reduzida da primeira tabela gerada, em que foram considerados todos os seis eixos propostos, trata-se de uma seleção bastante extensa, pela própria diversidade dos temas tratados. Serviu como uma referência geral de títulos, a serem posteriormente afunilados a partir da hipótese e dos objetivos de pesquisa.

Em um terceiro recorte, reduzi a tabela resultante desse processo a produções acessíveis e que incluíssem a presença de jovens autores de atos infracionais e oriundos das periferias em seus enredos (Anexo 2). Tais personagens deveriam ter relevância no desenvolvimento da história, quando em ficções, ou na construção dos modos, quando em documentários, ocupando o papel do protagonista ou ao menos um papel secundário de importância.

O último recorte, que resultou nos quatro filmes escolhidos, deriva da hipótese que proponho em resposta ao problema de pesquisa. Como mencionado anteriormente, procuro responder à seguinte questão: *quais são as políticas de representação críticas ao estigma do jovem autor de ato infracional e que se encontram em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002?* Como hipótese, entendo que algumas das políticas de representação críticas

ao estigma do jovem autor de ato infracional e em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002 podem ser divididas em três eixos principais: *faces reveladas*, no qual o rosto dos jovens fica visível na narrativa, possibilitando a solidariedade e empatia entre o público e os sujeitos representados; *laços de afeto*, no qual tais jovens são representados como filhos, irmãos e amigos; *culturas juvenis*, no qual tais jovens são representados como integrantes e agentes dessas culturas. Todos esses eixos articulam, em sua materialidade discursiva, audiovisual e por vezes intermediária, processos de humanização, re-cidadania e valorização das identidades, expandindo a concepção desses jovens para além dos atributos pejorativos que os conformam no imaginário social. Apesar de todos os eixos da hipótese terem algum tipo de embasamento em minha própria percepção dos filmes assistidos, cada um deles igualmente apresenta subsídios conceituais de diferentes procedências.

O primeiro eixo explicitado acima, denominado *faces reveladas*, baseia-se sobretudo no trabalho de Murray Smith (1995), que a partir de fundamentos da filosofia analítica e da antropologia cognitiva objetiva compreender a relação entre espectadores e narrativa fílmica. Procurando entender melhor a multiplicidade de processos abarcados pelo termo *identificação*, Smith propõe três níveis gerais de engajamento do público, dentro do que denominou *estrutura da solidariedade*¹⁰. O primeiro e mais elementar deles é o que ele denomina de *reconhecimento*¹¹, no qual os espectadores constroem os personagens da história a partir do contato com elementos do texto fílmico que fazem referência a corpos individuais, independentes e contínuos no tempo.

Em meio a essas referências corporais, o rosto adquire significado particularmente relevante na indicação de que o conjunto de elementos visuais e sonoros fornecidos pela narrativa diz respeito a um único personagem, uma pessoa análoga a outras que conhecemos no espaço fora da tela, igualmente com a capacidade de agência sobre o mundo que a circunda. Nessa perspectiva, o primeiro eixo da hipótese pressupõe que revelar um rosto antes interditado, como é o caso dos jovens acusados de terem cometido infrações nas narrativas jornalísticas e documentais, pode favorecer a construção da solidariedade e da empatia entre público e personagem, e com isso a desconstrução do estigma.

O segundo eixo da hipótese, por sua vez, denominado *laços de afeto* faz referência à explicitação na narrativa das relações afetivas que os personagens autores de atos infracionais

¹⁰ *Structure of sympathy* no original.

¹¹ *Recognition* no original.

mantém com outros personagens presentes na trama ou no universo retratado, como mães, pais, irmãos e amigos. Baseia-se, sobretudo, na própria concepção de *estigma*, que para Goffman (1978) denomina uma característica ou um conjunto de características tornados pejorativos em determinadas relações sociais, atribuídos de maneira indistinta a todos os membros de determinada categoria.

A agressividade, a violência, a impulsividade e a frieza são alguns dos elementos encontrados em trabalhos como o de Budó (2018). Em grande parte das reportagens analisadas nesta tese, a imagem que se produz a respeito de jovens autores de atos infracionais é a de uma certa *atomização* desses sujeitos, incapazes de estabelecer vínculos que não com pessoas do mundo do crime. Igualmente, não demonstram sentimentos por outras pessoas que não a raiva, a agressividade e outras emoções correlatas, compatíveis com uma imagem *achatada* do sujeito representado. Enquadrar as diferentes relações afetivas que esses jovens estabelecem com seu entorno é uma maneira, nessa perspectiva, de refutar essa atomização e revelar outras faces, mais complexas, que caracterizam esse segmento social e contradizem o estigma.

O terceiro eixo, denominado *culturas juvenis*, baseia-se, também, na ideia de que uma das manifestações do estigma dos jovens em conflito com a lei se dá na atomização desse sujeitos no plano da representação. Além de serem incapazes de estabelecer vínculos com outras pessoas, esses jovens não pertencem a nenhuma cultura e não têm outra capacidade de agência sobre o mundo que não a prática de infrações. Revelar que sujeitos desse segmento social também são capazes de pertencer a culturas juvenis é trabalhar, no plano discursivo, contra a atomização que caracteriza o estigma. Autores como Martín-Barbero (2017) reforçam como o elemento cultural é uma chave fundamental de interpretação do fenômeno da criminalidade e da violência juvenil latino-americana, enquanto outros, como Chaves (2013), Vommaro (2015) e Manzano (2018), defendem a importância de se entender a concepção de juventudes como interpretações culturais a partir dos dados biológicos do corpo. Por incluir o aspecto cultural na hipótese, procuro valorizar, ainda, a criatividade e a capacidade de agência desses jovens tal como representados no cinema brasileiro.

A partir de tais considerações e da última versão apresentada da tabela, escolhi quatro filmes para serem analisados em profundidade: o documentário *Juízo* (2007), dirigido por Maria Augusta Ramos; as ficções *Antônia* (2006), dirigida por Tatal Amaral, e *Bróder* (2011), dirigida por Jefferson De; e o filme híbrido *A Vizinhança do Tigre* (2014), dirigido por Affonso Uchoa. Cada um deles satisfaz ao menos a um dos eixos da hipótese: no caso de *Juízo*, destacam-se o

eixo *faces reveladas*, por conta da revelação dos rostos dos jovens sob julgamento a partir da interpretação de atores, e o eixo *laços de afeto*, por conta da participação das mães dos internos; em *Antônia*, o eixo *laços de afeto*, por conta sobretudo da amizade de Barbarah, personagem que pratica um homicídio, com Preta, Mayah e Lena, e o eixo *culturas juvenis*, pelo fato dessas quatro mulheres comporem um grupo de *rap*; em *Bróder*, o eixo *laços de afeto*, sobretudo pela amizade do protagonista Macu, que trabalha para o tráfico, com Jaiminho e Pibe, e o eixo *culturas juvenis*, pelo fato de uma das manifestações do vínculo entre esses três personagens se dar pela presença do *rap*; em *A Vizinhança do Tigre*, o eixo *faces reveladas*, por vermos o rosto de Junim, jovem que cumpre medida de semiliberdade; o eixo *laços de afeto*, por conta da amizade desse personagem com Neguim e Menor; e o eixo *culturas juvenis*, pelo fato de boa parte das brincadeiras entre os amigos se dar a partir da improvisação e criação de músicas e versos.

Todo recorte traz ganhos e perdas, e muitos são os filmes excluídos dessa seleção final que poderiam render boas discussões a respeito da desconstrução do estigma. *Os 12 Trabalhos*, por exemplo, retrata a vida de um jovem depois de ter cumprido medida socioeducativa de internação, ressaltando as dificuldades que encontra no seu retorno e seu novo trabalho como *motoboy*; *Querô*, inspirado no livro *Querô, Uma Reportagem Maldita* (1976), de Plínio Marcos, acompanha a trajetória do personagem de mesmo nome, em um universo marcado pela pobreza, precariedade e violência; *Ônibus 174* e *Última Parada 174* retratam a vida de Sandro, jovem que sobreviveu à Chacina da Candelária (1993) e que ficou conhecido por sequestrar um ônibus na Zona Sul do Rio de Janeiro; *De Menor* aborda a história de uma defensora pública e seu irmão mais novo, que passa a praticar infrações e é internado; *Nóis por Nóis* retrata a busca de amigos por um jovem desaparecido na periferia de Curitiba, bem como a relação violenta entre a polícia e o bairro. Os exemplos são muitos, e se não os incluí na análise em profundidade do trabalho é por acreditar que os quatro filmes selecionados contemplam melhor a hipótese e os objetivos de pesquisa. Ainda assim, os longas-metragens do *corpus* são inseridos nesse contexto maior da cinematografia brasileira a respeito do tema quando da conclusão do trabalho.

As análises a serem desenvolvidas baseiam-se em todos os subsídios explicitados até aqui. A partir da descrição de alguns dos elementos visuais e sonoros que compõem as narrativas fílmicas, bem como da articulação entre eles por meio da montagem, procuro realizar uma interpretação do filme centrada nos personagens jovens autores de atos infracionais e em suas relações com outros personagens do universo representado, bem como nas maneiras a

partir das quais o estigma que atravessa esse segmento social é tencionado. Esses elementos, no entanto, estão inseridos em um contexto maior do enredo ou do modo de construção da narrativa, o que torna de grande importância a consideração anterior desses aspectos gerais. A análise, dessa forma, oscila de elementos específicos – a descrição e interpretação de certas cenas, consideradas significativas para a elucidação do problema de pesquisa – para outros mais gerais, como a descrição e interpretação da história apresentada, além de dados do contexto de produção e da recepção pela crítica especializada.

Assim como acontece com o início dos capítulos, todas as análises começam com a descrição e interpretação de uma imagem estática. A peculiaridade é que, no caso dos filmes, as imagens são *frames* dos personagens jovens em conflito com a lei, retirados de seu contexto original. A opção por esse recurso é inspirada pela análise que Foucault (2016) faz do quadro *Las Meninas* (1656), no início de seu livro *As Palavras e as Coisas*. À diferença do filósofo, no entanto, enfatizo menos a posição do pintor diante do quadro, motivada em parte pela inserção do mesmo no interior do espaço representado, e mais a expressão dos personagens que se encontram enquadrados. Privilegio, portanto, imagens em que essas expressões se tornem notórias, e o faço não só como forma de tornar o início das análises e dos capítulos convidativos aos leitores, mas também como espécie de registro do meu modo particular de aproximação dos sujeitos representados em imagem e som. É a partir das expressões dos personagens que estabeleci uma maneira particular de adentrar na representação de uma realidade social distante de meu cotidiano e de minhas vivências diretas. Nasce daí, também, a ideia de incluir na hipótese os rostos daqueles que vieram a praticar infrações, como forma de convidar o espectador a estabelecer uma relação de solidariedade e empatia com os personagens.

É fundamental explicitar que o presente estudo, apesar de apresentar um intenso diálogo com o campo das ciências sociais, tem como foco as representações da temática da criminalização juvenil. É sempre a elas que faço referência, a não ser que mencionado de maneira diferente no corpo do texto. A partir da análise dos dados gerais da história, das informações da produção, da recepção da crítica especializada e de cenas em particular, pretendo passar às considerações a respeito dos discursos que atravessam cada um dos filmes. Essa etapa, que integra também as análises individuais, está presente quando das considerações gerais a respeito de cada um dos eixos da hipótese, e ainda em uma etapa posterior, quando os filmes são colocados à luz do contexto mais geral de outras produções que também integram a cinematografia brasileiro dos anos 2000 a 2010.

Um outro ponto importante a ser observado é que o que proponho ao longo das análises são linhas de interpretação possíveis, inscritas na própria materialidade das imagens e dos sons que vem a compor a narrativa fílmica em questão. Para comprovar meus argumentos, busco sempre recorrer a esses elementos ou a outros inseridos nos dados da produção. Como salienta Smith (1995), todo processo de significação no cinema se dá no contato dos recursos textuais do filme com os espectadores. Há uma parcela do significado que cabe, inevitavelmente, à última parte dessa equação. É o público que sempre constrói os personagens, bem como interliga os diferentes acontecimentos que fazem parte de uma mesma história, a partir de seu repertório prévio e das indicações fornecidas pelo texto fílmico. Isso implica dizer que as linhas de interpretação presentes nas análises são apenas *possibilidades*, a serem ou não concretizadas por parte dos espectadores.

Considerando-se todas as observações acima, o trabalho é dividido em quatro capítulos. No primeiro, intitulado *A criminalização das juventudes periféricas*, primeiramente são abordadas algumas das notícias ligadas à prática infracional e à vitimização de jovens negros moradores das periferias brasileiras que marcaram o período entre 2018 e 2021; em seguida, aborda-se uma série de dados provenientes de diferentes estudos e relatórios sobre a situação da segurança pública no País; em um terceiro momento, o foco é a delimitação da noção de *juvenicídio*, cunhada pelo sociólogo Valenzuela Arce (2019), considerada de fundamental importância para a compreensão das violências praticadas contra jovens na América Latina; segue-se a revisão de uma série de trabalhos que enfatizam representações pejorativas desses jovens na imprensa, juntamente com algumas das representações alternativas encontradas no cinema e na televisão; em um parte final, analisa-se o documentário *Juízo*, no qual se encontram jovens inseridos no perfil delineado pelos gráficos do início.

No segundo capítulo, *Discursos, estigmas e as marcas do debate*, são abordados os seguintes assuntos: o conceito de *políticas de representação*, seguido das noções de discurso, texto e formação discursiva, com a revisão de alguns trabalhos de autores como Rancière (2009), Foucault (2000, 2014) e Soares (2009); os conceitos de estigma e estereótipo, fundamentais para a formulação do problema de pesquisa, tal como formulados por Goffman (1978), Mazzara (1999), Lippmann (2017), entre outros; algumas das disputas discursivas em torno das infâncias e juventudes periféricas, com a especificação de terminologias associadas a esse segmento populacional; por fim, a análise de *Bróder*, na qual se verifica o apelo a recursos intertextuais e a desconstrução do estigma a partir da complexidade do protagonista Macu.

O terceiro capítulo, *Juventudes, análise fílmica e intermedialidade*, trata dos seguintes temas: delineação da noção de juventudes, fundamentada em autores como Borelli (2008), Chaves (2013), Vommaro (2015) e Manzano (2017); culturas juvenis, com destaque ao *rap*, expressão musical encontrada com grande frequência nas obras analisadas; a análise discursiva do filme, com a definição de alguns dos procedimentos metodológicos adotados na pesquisa; a decupagem clássica e a inserção da trilha musical, com a abordagem de autores como Brown (1994), Xavier (2005) e Nagib (2020); a construção da relação entre o espectador e o filme, com destaque ao modelo proposto por Smith (1995); a intermedialidade ou o cruzamento das fronteiras midiáticas, em que pesam autores como Elleström (2010), Paiva (2016), Houwen (2017) e Bruhn e Gjelsvik (2018); finalmente, a análise de *Antônia*, na qual se constata a importância do *rap* para a construção da narrativa, com a larga presença de recursos intermediáticos.

O quarto e último capítulo, *Faces sobre máscaras: filmes contra a estigmatização*, aborda primeiramente o longa-metragem *A Vizinhança do Tigre*, no qual se tematiza o universo de jovens oriundos da periferia de Contagem, grande Belo Horizonte, apontando a importância das culturas juvenis e um modo de produção calcado na colaboração entre direção e atores, no cruzamento difuso entre ficção e documentário; em seguida, cada um dos eixos da hipótese é retomado à luz das análises anteriores. Por fim, nas considerações finais retoma-se alguns dos achados da pesquisa, além de inserir as obras analisadas no contexto maior da cinematografia brasileira dos anos 2000 e 2010, com a aplicação de alguns dos resultados a outros filmes.

Toda essa trajetória faz parte do esforço de deslocar a máscara, desfiar-lhe, propondo no lugar de seus *pixels* estáticos e imponentes um outro tipo de representação do *outro* que se coloca na tela. Entre o *eu* e o *outro*, entre aquele que escreve essas linhas e os jovens que praticam infrações, uma teia simbólica e discursiva atravessa, fixando lugares e estabelecendo efeitos de sentido os mais diversos. Ficam os votos para que o presente estudo sinalize para outras representações possíveis a respeito de um tema tão sensível da realidade brasileira, procurando revelar, a partir dos cruzamentos discursivos, audiovisuais e intermediáticos encontrados, faces antes ocultas pela marca do estigma.

Capítulo 1 – A criminalização das juventudes periféricas

“Começou mais como avião mesmo né? Vendendo drogas. Então, foi indo, foi indo, aí depois começou a ficar umas coisa mais difícil de fazer né?! Tem muitas coisas que eu fiz, que eu não quero que ninguém faça. Que eu não desejo para ninguém também. [...] Nós acha que tá feliz, dá risada. Mas nós não tá feliz né?! Aquilo ali é só uma máscara na verdade. Por dentro tá magoado né” (ROCHA, 2020, p. 48).

Figura 2– Pintura sem título da série Pixel, de Éder Oliveira



Fonte: OLIVEIRA, 2016.

A imagem apresenta poucos elementos: sobre um fundo branco, neutro, está um sujeito, enquadrado dos ombros para cima. Direcionamos nosso olhar para o centro, movidos pelo vazio que abunda nas laterais do quadro, e encontramos uma malha de pequenos quadrados ocultando sua face. A forma geométrica, fria e calculada dos quadrados contrasta com os elementos arredondados e levemente irregulares daquilo que restou de seu corpo. Movimentando nosso olhar por essa peculiar máscara, percebemos que as cores entre cada um de seus componentes variam, mas sempre obedecendo a uma paleta próxima ao tom de pele amarronzado daquele

que está oculto. A distribuição dos matizes, entretanto, confunde: não é possível vislumbrar com clareza onde estão a boca, o nariz e os olhos, embora forçosamente dirijamos nosso olhar para cada um.

Terrivelmente presentes e incômodos, os quadrados achatam o sujeito, moldam-no, tornando-o um *não sujeito* sem qualquer traço de identidade. Tal impressão é reforçada, de um lado, pela camisa regata usada, branca e de tom bastante próximo ao do fundo, misturando-se a este; e de outro lado, pela ausência de elementos que poderiam identificá-lo. A partir do cabelo raspado e dos fragmentos de ossatura e musculatura presentes na parte inferior da imagem, podemos tão somente imaginar de que se trata de um homem, cuja identidade permanece anônima, oculta pelo efeito arbitrariamente aplicado. Olhamos para os quadrados e, em resposta, somos olhados por eles, lançando-se para o lugar que ocupamos uma interrogação: *quem é este sujeito por trás da máscara?* A violência da situação também nos agride, pois se choca com aquilo que se esperaria encontrar no lugar da tela: um olhar e uma expressão de um sujeito com identidade e feições próprias.

A pintura em questão é uma da série *Pixel*, de autoria de Éder Oliveira, artista plástico paraense que utilizou nesta série, em particular, retratos fotográficos oriundos das páginas criminais da imprensa no Pará como matéria-prima. A reprodução realizada a partir de um outro tratamento de um tipo de imagem corriqueira na grande mídia, a saber, o de jovens e adultos pobres, suspeitos de terem cometido infrações e que têm suas faces ocultas por filtros, desloca a banalidade desse recurso e nos convida a ressignificá-lo. É o efeito de ocultamento dos *pixels* e o achatamento provocado no sujeito que são o tema central de seu quadro, e não o (não) sujeito que se encontra atrás da violência imposta. Desloca-se a ênfase, dessa forma, da pessoa representada para a própria representação.

Imagens desse teor são bastante comuns em diferentes mídias, compondo um mosaico, não mais de *pixels*, mas de retratos que consolidam e perpetuam um estigma de profundas raízes históricas no país. Trata-se do *bandido*, figura sem humanidade cujo único desejo é a violência ao outro e o roubo de seus pertences. Reunidos por esta palavra e toda sua carga depreciativa, encontram-se não só os adultos que tenham porventura cometido crimes ou que sejam acusados de cometê-los, mas também um tipo peculiar de sujeito: as crianças e jovens negros e pobres que praticaram infrações.

Neste primeiro capítulo, pretendo abordar, primeiramente, algumas das representações de jovens que praticaram infrações ou que foram assassinados no Brasil em circulação na

imprensa brasileira, bem como dados a respeito dessa dura realidade, extraídos de gráficos e tabelas de relatórios e de estudos a respeito do fenômeno da violência no país. Em um segundo momento, será definida a noção de *juvenicídio*, cunhada pelo sociólogo mexicano Valenzuela Arce (2019), fundamental para se pensar a criminalização das juventudes pobres, negras e oriundas das periferias dos grandes centros urbanos. A seguir, será aprofundado o debate a respeito das representações de jovens autores de atos infracionais no jornalismo brasileiro, bem como serão fornecidos alguns elementos históricos de formação do país que explicam em parte o dado racial que atravessa as estatísticas a respeito do juvenicídio no Brasil.

Na parte que segue, serão debatidas algumas representações alternativas àquelas propostas pela imprensa, com destaque para algumas veiculadas pelo cinema brasileiro a partir dos anos 2000. Por fim, será analisado *Juízo*, de Maria Augusta Ramos (2007), documentário que aborda as audiências de alguns jovens autores de atos infracionais, boa parte deles incluídos no perfil analisado ao longo deste capítulo. Dessa forma, o capítulo estará dividido de maneira a, primeiramente, apresentar elementos de contextualização ao presente estudo, em uma perspectiva macro, em grande diálogo com o campo das Ciências Sociais. Em um segundo movimento, serão analisadas representações que reforçam o estigma de jovens autores de atos infracionais, configurando a máscara de *pixels* que reduz esses sujeitos ao delito praticado, desumanizando-os. Na última parte, serão analisadas algumas das representações críticas a essa abordagem, em especial aquela proposta pelo documentário dirigido por Maria Augusta Ramos.

1.1 A máscara de *pixels*

Presentes de forma abundante em reportagens e programas televisivos que retratam a criminalidade no país, tais jovens representam um dos eixos nodais das discussões contemporâneas a respeito da violência nas cidades brasileiras. Em um país acirrado pela polarização política, esse foi um dos temas da disputa eleitoral de 2018: enquanto o então candidato Jair Bolsonaro (PSL) defendia que o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) fosse “rasgado e jogado na latrina” por ser “um estímulo à vagabundagem e à malandragem infantil” (SOARES, 2018), outros, como Fernando Haddad (PT) e Marina Silva (Rede), defendiam “políticas de proteção às crianças no contexto de suas famílias e comunidades” e que crianças deveriam portar livros, e não armas (CONGRESSO EM FOCO, 2018).

Após o fim da corrida eleitoral, jovens também marcaram o noticiário do tumultuado ano de 2019. Em 13 de março, a escola estadual Raul Brasil, em Suzano (SP), foi palco de um atentado cometido pelos ex-alunos Guilherme Tauci Monteiro, de 17 anos, e Luiz Henrique de Castro, de 25 anos. Foram mortos, na ocasião, ao menos cinco alunos, duas funcionárias e o proprietário de uma loja de automóveis, além de outras 11 pessoas que ficaram feridas. Os autores foram encontrados mortos, e a polícia na ocasião chegou a apreender um outro jovem de 17 anos, alegando ser ele o mentor do atentado (G1, 2019). O “massacre de Suzano”, como ficou conhecido na imprensa, motivou a defesa da redução da maioridade penal por parte de integrantes da classe política, como os senadores Flávio Bolsonaro (PSL), Major Olímpio (PSL) e o governador de São Paulo, João Doria (PSDB). Promete-se, com a medida, uma solução rápida e fácil para a complexa questão da violência no país, em debate acirrado e que frequentemente retorna à esfera pública brasileira (SADI, 2019).

O posicionamento de tais membros da classe política reflete em parte a opinião de grandes setores da sociedade: segundo pesquisa do Datafolha, divulgada em janeiro de 2019 (G1 POLÍTICA, 2019), 84% das pessoas que responderam ao questionário eram favoráveis à redução da maioridade penal de 18 para 16 anos. Ao mesmo tempo, 67% dos interrogados opinaram pela redução para qualquer tipo de infração, sem a necessidade de especificar quais seriam consideradas mais graves e passíveis de punição mais rigorosa.

Essa posição favorável à alteração da legislação pôde ser vista, por exemplo, em um debate que ocorreu em 27 de junho de 2019, no Senado, a respeito de uma proposta de emenda constitucional (PEC 115/2015) que previa a redução de 18 para 16 anos em casos de crimes hediondos, homicídio doloso e lesão corporal seguida de morte (BRASIL, 2015). Na ocasião, a advogada Marisa Rita Riello Deppman, cujo filho de 19 anos foi morto por um jovem de 17, declarou:

Direitos humanos é para humanos direitos. É para mim também. Tortura foi ter que ir ao IML liberar o corpo do meu filho para o enterro. Já estive no Congresso em 2013 e falei a mesma coisa: os legisladores vivem numa ilha da fantasia, mas precisam lembrar que menores matam, e matam com requintes de crueldade [...] (GUEDES, 2019).

Pouco tempo depois, o País testemunhou, novamente, um jovem ocupar o lugar de criminoso nos noticiários, dessa vez, pelo sequestro de um ônibus na Ponte Rio-Niterói. Willian Augusto da Silva, de 20 anos, ameaçou 39 reféns com uma arma de brinquedo, outra de choque, uma faca e uma garrafa PET cheia de combustível. Após horas de negociação com o Batalhão

de Operações Especiais (BOPE), foi baleado e morto por um atirador (COELHO; GIMENEZ; ROUVENAT; TORRES, 2019). A execução chegou, inclusive, a ser comemorada pelo então governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel (PSC), e pelo presidente Jair Bolsonaro.

Após o início da pandemia de Covid-19, parte do jornalismo diário passou a noticiar a flexibilização de medidas de internação de jovens que cometeram infrações, sejam aqueles que cumpriam regime de semiliberdade¹², sejam aqueles que cumpriam regime de internação, mas foram liberados das unidades socioeducativas por conta da falta de infraestrutura adequada para evitar a proliferação da doença¹³ (MELO; BORGES, 2020).

A falta de estrutura do sistema socioeducativo seria tema, ainda, de outras reportagens, como na ocasião da apreensão e liberação pela oitava vez de um jovem, na cidade de Rio Verde, Goiás, por conta da falta de unidades destinadas a internação de jovens no local (SANTANA, 2020). Somente em 2021 o jornalismo diário voltaria a explorar, mais extensamente e sob diferentes ângulos, uma infração cometida por um jovem. Na manhã do dia 04 de maio do ano citado, três crianças, a professora Keli Adriane Aniecevski e a agente educativa Mirla Renner foram assassinadas na creche ProInfância Aquarela, na cidade de Saudades (SC), por Fabiano Kipper Mai, um jovem de 18 anos que portava na ocasião um facão.

O autor da infração tentou se suicidar após o atentado, não obtendo sucesso e sendo socorrido por bombeiros. Após passar por procedimentos cirúrgicos e receber alta, ele teve a prisão em flagrante convertida em prisão preventiva pela Justiça de Santa Catarina e foi encaminhado para o Presídio Regional de Chapecó, a 70 km de distância da cidade. Imagens das vítimas, de familiares, testemunhas, moradores da cidade, bombeiros, policiais, membros do Judiciário e da classe política circularam juntamente com imagens da fachada da creche, das homenagens prestadas por moradores da cidade, de viaturas e veículos do corpo de bombeiros e, em menor escala, do próprio autor do atentado¹⁴.

Do outro lado, não mais como algozes, circulavam no noticiário imagens de jovens vítimas da violência do Estado e do crime organizado. Em 2019, a matança chegou ao ponto de, em apenas 80 horas, cinco terem sido mortas no Rio de Janeiro por balas perdidas e execuções. Dyogo Costa Xavier de Brito, Gabriel Pereira Alves, Lucas Monteiro dos Santos

¹² Como no caso da decisão do Tribunal de Justiça do Rio, que decidiu em 16 de março de 2020 suspender a internação de jovens nessa condição por 15 dias (GLOBONEWS, 2020).

¹³ Como no caso da liberação de 302 adolescentes internados em centros socioeducativos no Ceará pela Justiça do início da pandemia até maio de 2020 (MELO; BORGES, 2020).

¹⁴ Um exemplo de reportagem que explora esses diferentes ângulos, em tom sensacionalista, foi veiculada no programa Domingo Espetacular, da TV Record (DOMINGO ESPETACULAR, 2021).

Costa, Tiago Freitas e Henrico de Jesus Viegas de Menezes Júnior: em comum, todos jovens moradores da periferia que tiveram suas vidas interrompidas abruptamente pela ação policial em seu conflito com o narcotráfico e o crime organizado (MENDONÇA, 2019).

As crianças também ocuparam esse lugar de vítimas do Estado. Ainda em 2019, Ágatha Félix, menina de oito anos, moradora do Complexo de favelas do Alemão, Zona Norte do Rio de Janeiro, foi assassinada com um tiro de fuzil nas costas enquanto estava dentro de uma kombi com a mãe. Na ocasião, a Polícia Militar alegou a troca de tiros com criminosos como motivo da bala perdida que vitimou Ágatha – argumento negado por familiares e testemunhas que participaram de seu sintomático enterro e de ato de protesto pelo seu assassinato (BETIM, 2019).

O ano de 2020 marcou a escalada da quantidade de homicídios praticados por agentes do Estado nas periferias. Mais uma vez, o estado do Rio de Janeiro ocupou espaço de destaque no noticiário nacional. Assim, mesmo com a pandemia da Covid-19, o fechamento do comércio e a recomendação da adoção de medidas de isolamento social, as operações policiais em comunidades continuaram sendo realizadas, alcançando número espantoso de mortos e feridos. Segundo o Instituto de Segurança Pública (ISP), foram registrados 177 óbitos no estado em decorrência da ação policial somente no mês de abril, 43% a mais do que no mesmo mês do ano anterior¹⁵ (BARBON, 2020).

No mês seguinte, em 15 de maio, 12 pessoas foram mortas em uma operação das polícias Civil e Militar no Complexo de favelas do Alemão (PEIXOTO, 2020). Três dias depois, o adolescente João Pedro Mattos Pinto, de 14 anos, foi assassinado dentro de casa em uma operação das polícias Federal e Civil no Complexo do Salgueiro, em São Gonçalo (RIANELLI, ROUVENAT, EUDES JR., 2020). A imagem de João Pedro e do interior de sua residência com as marcas dos muitos tiros disparados, juntamente com os depoimentos inconformados dos pais e familiares, circularam na grande imprensa reiteradamente, sem que com isso diminuísse o número de vítimas: no dia 20 do mesmo mês, uma operação da Polícia Militar paralisou a distribuição de doações na Cidade de Deus, assassinando o jovem João Vitor Gomes, de 18 anos. Logo no dia seguinte, outra operação realizada no Morro da Providência igualmente interrompeu a distribuição de cestas básicas e levou a óbito o jovem Rodrigo Cerqueira, de 19 anos (BARBON, 2020).

15 Considerando o acumulado em 4 meses, foram 606 mortes, correspondendo a um aumento de 8% em relação ao ano anterior (BARBON, 2020).

Tal escalada só viu sinais de arrefecimento com uma decisão liminar do ministro do Supremo Tribunal Federal Edson Fachin proibindo a realização de operações policiais em comunidades do Rio de Janeiro. Somente seriam permitidas aquelas que fossem empregadas em “hipóteses absolutamente excepcionais”, com comunicação imediata ao Ministério Público do estado (BARREIRA, 2020). Logo no mês seguinte, o estado do Rio de Janeiro registrou o menor número de assassinados em operações policiais desde dezembro de 2015, com 34 mortos (FOLHAPRESS, 2020). A queda do número de operações policiais, entretanto, durou somente até outubro do mesmo ano, quando foram registradas ao menos 38 operações da polícia no estado, com o impressionante número de 145 vítimas. As operações continuaram nos meses subsequentes, sob a alegação de que em todas predominavam situações consideradas *excepcionais* pela polícia, interpretação que delimitaria a ação das forças de segurança ao critério imposto pelo ministro do STF (BIANCHI, 2021).

Nesse contexto, as vítimas por ações de agentes do Estado, tanto no Rio de Janeiro quanto em outras localidades do país, continuaram a figurar nas telas dos noticiários e nas páginas dos jornais. Foi o caso, por exemplo, de Jhordan Luiz Natividade, de 17 anos, e de Edson Arguinez Júnior, 20, que saíram de motocicleta de um churrasco com amigos e foram surpreendidos por uma abordagem dos policiais militares Júlio César Ferreira dos Santos e Jorge Luiz Custódio da Costa na cidade de Belford Roxo, na Baixada Fluminense. Vídeos de câmeras de segurança registraram o tiro efetuado contra os dois, a condução de ambos para a viatura policial e a continuação da abordagem em outra rua do município, poucas horas antes dos corpos de ambos terem sido encontrados na Estrada de Xerém, no bairro de Babi, mesmo município (BARRETO FILHO, 2020).

O ano de 2021 também foi marcado por imagens e casos desse teor, alguns deles com maior repercussão midiática. Um desses casos foi o da morte, em 24 de abril, de Kaio Guilherme da Silva Baraúna, de 8 anos, por conta de uma bala perdida disparada no dia 17 do mesmo mês na comunidade Vila Guilherme, bairro de Bangu, novamente na cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião, o menino aguardava em uma fila por uma pintura artística, que faria parte de um evento realizado na escola em que estudava. Foi levado ao Hospital Pedro II, mas não resistiu (BORGES 2021). Pouco tempo depois, em maio, o jovem Yan Barros da Silva, de 19 anos, e seu tio Bruno Barros da Silva, de 29, foram encontrados mortos na localidade de Polêmica, bairro de Brotas, na cidade de Salvador. Poucas horas antes, ambos foram flagrados tentando furtar quatro pacotes de carne no supermercado Atakadão Atakarejo do bairro de Amaralina. A

fatalidade ocorreu mesmo depois que o valor dos produtos tivesse sido pago pela mãe de Yan e por familiares, e ainda seguiu sob investigação (SANTOS, 2021).

Poucas ocorrências, entretanto, tiveram tanto impacto na cobertura jornalística como a chacina ou massacre do Jacarezinho, ocorrido durante a operação da Polícia Civil da cidade do Rio de Janeiro datada de 6 de maio de 2021 cujo objetivo oficial foi o cumprimento de 21 mandados de prisão contra suspeitos de integrarem o tráfico na comunidade de Jacarezinho. Após a morte do inspetor da Polícia Civil André Leonardo Mello Frias, logo no início da operação, vieram a óbito ao menos 27 moradores, tornando a ação a mais letal de toda a história do estado. Entre os mortos, ao menos dez tinham até 29 anos de idade (FERREIRA et al., 2021). Dos 21 alvos de mandado de prisão, somente três foram presos, enquanto outros três foram mortos na ocasião.

Diferentes especialistas consultados por repórteres afirmaram que, muito provavelmente, a morte do inspetor da Polícia Civil tornou a ação um ato de vingança contra a comunidade de maneira geral. Das 27 mortes de moradores, 17 foram cometidas já nas primeiras duas horas depois do óbito do policial, o que, segundo especialistas, é incompatível com a argumentação feita pela própria Polícia Civil de que as mortes aconteceram por legítima defesa dos agentes (CAMPBELL, 2021). Segundo relatos, muitos dos óbitos foram execuções realizadas contra pessoas desarmadas dentro de suas residências, na presença até mesmo de crianças (FERREIRA et al., 2021)¹⁶. Imagens de marcas de disparo, sangue espalhado em cômodos de residências, corpos sendo carregados por vielas, entre outras, circularam pelas mídias em meio às tentativas de investigação por parte do Ministério Público Federal, da OAB, da Defensoria Pública do estado, entre outras instituições públicas e privadas.

Os cenários anteriormente descritos circularam – e ainda circulam – de diferentes maneiras pelas mídias. É possível identificar, entre outras vertentes, uma que se dedica a reafirmar o estigma do *bandido*, ou do assim denominado *menor infrator*, presente sobretudo em programas televisivos de teor sensacionalista, como *Cidade Alerta* (TV Record), *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes), *Alerta Nacional* (Rede TV!), entre outros. Um exemplo pode ser visto em reportagem exibida no dia 9 de novembro de 2018 no programa *DF Alerta*, parte da programação da TV Brasília, afiliada da Rede TV! no Distrito Federal. Imagens de drogas apreendidas, armas de fogo, viaturas policiais e bombeiros prestando socorro se somam àquelas

¹⁶ Entre os relatos há o da morte de Omar Pereira da Silva, executado no quarto de uma menina de nove anos (FERREIRA et al., 2021).

de dois adolescentes e um adulto algemados e presos pela polícia dentro de viaturas, em uma ocorrência de tentativa de homicídio na região do Distrito Federal.

A matéria se estrutura entre as passagens feitas pelo repórter à câmera, em que predomina uma fala de teor informativo e tom sóbrio, e as entrevistas realizadas com os autores das infrações. Nesta última parte, o repórter assume outro lugar, perguntando de maneira incisiva, dando pouco espaço para a resposta de seus interlocutores, sugerindo respostas na própria formulação das perguntas e assumindo até mesmo um tom jocoso em determinadas ocasiões.

O teor propriamente informativo da matéria é restrito: sabemos que se trata de uma tentativa de homicídio de um jovem chamado Tiago, morador da região do Distrito Federal. Somente a sua perna ficou comprometida pelos disparos realizados pelo autor do ato infracional. Na ocasião, um amigo da vítima, de nome Marcelo Augusto, interferiu e tirou a arma de fogo da mão do adolescente. Quando a polícia foi presenciar a ocorrência, encontrou quantidades substanciais de drogas ilícitas na casa da mãe de Marcelo, no que foi classificado pela reportagem como uma *boca de fumo*. O restante da reportagem é ocupado com as intervenções do repórter e as falas dos entrevistados, que pouco acrescentam ao montante das informações divulgadas.

É no momento da entrevista com o jovem autor da tentativa de homicídio que vemos novamente a máscara de pixels. Juntamente com a imagem distorcida, ouvimos falas em um tom por vezes agressivo, por vezes apático, outras reativo à interferência constante do repórter. Nelas, há a ideia de que a infração foi praticada como retaliação a uma ameaça que a vítima teria feito anteriormente ao agressor. Tal informação, entretanto, não é aprofundada em nenhum momento pelo repórter. Entre lacunas e momentos de silêncio, o jovem não se mostra arrependido pelo ato cometido, em respostas provocadas por perguntas formuladas de maneira tendenciosa:

Repórter: Tá arrependido, moleque? Não, né?

Jovem: ...

Repórter: Vai terminar o serviço?

Jovem: Rapaz, ele vai ter que tomar cuidado.

Repórter: Ele sobrevivendo e você saindo da apreensão, o caminho é vocês se encontrarem de novo?

Jovem:

Repórter: Você vai conseguir outra arma?

Jovem: Tem que conseguir, como é que vai lá cobrar?

Os letrados que aparecem na imagem enquanto observamos a máscara em sua fala abafada reforçam seus trechos mais violentos, com o uso frequente de gírias: “menor se frustra por não matar: ‘não serve nem para morrer’”, “já cheguei dando pitoco”, “dei uns pisão no crânio”, “menores atiram e espancam desafeto para vingar antiga treta”, “sorte que faltou bala”, “moradores impedem menor de pisotear e matar rival já baleado”, entre outras colocações.

Figura 3 – imagem da reportagem do programa *DF Alerta*, transmitido pela TV Brasília



Fonte: DF ALERTA, 2018.

Ao final, a impressão que se tem é a de que o jovem autor do ato infracional é um ser violento e perigoso que permanecerá agindo dessa forma mesmo depois de uma eventual punição. Não possui amigos ou família, nem mesmo está inserido em uma cultura, tornando-se tão somente uma ameaça permanente em um cenário violento onde não se traçam perspectivas de melhora a curto ou a longo prazo. A máscara é um dos elementos que contribui para essa sensação, em sua ambiguidade latente: de um lado, é um elemento narrativo que achata o sujeito ao lhe retirar a expressão, colocando-o na categoria homogênea e estigmatizada do *menor infrator*; de outro, é um recurso de proteção à imagem e identidade do adolescente, prevista pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei n.8.069, de 13 de julho de 1990), sobretudo em seu artigo 143, no qual se lê:

ART 143 É vedada a divulgação de atos judiciais, policiais e administrativos que digam respeito a crianças e adolescentes a que se atribua autoria de ato infracional. Parágrafo único. Qualquer notícia a respeito do fato não poderá identificar a criança ou adolescente, vedando-se fotografia, referência a nome, apelido, filiação, parentesco, residência e, inclusive, iniciais do nome e sobrenome (BRASIL, 1990).

1.2 Dados gerais da violência e do encarceramento no Brasil

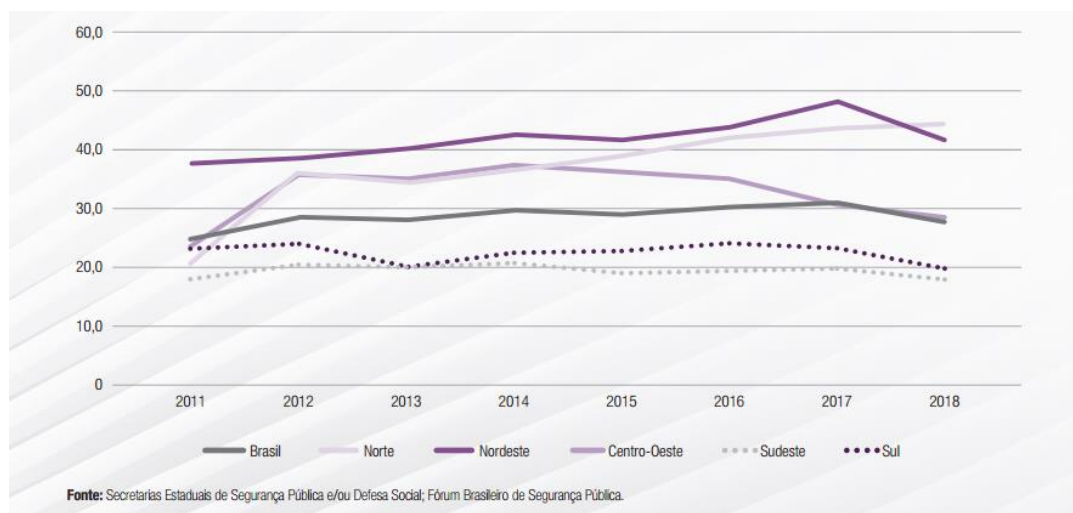
É importante observar que, longe de ser um fenômeno recente, tanto a prática de atos infracionais como o assassinato de jovens são elementos recorrentes de relatórios e pesquisas que retratam a violência no país. E, ao contrário do que apontam aqueles que defendem a redução da maioria penal, os dados revelam como jovens são muito mais vítimas da violência do que seus algozes.

Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2020, publicado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2020), houve 25.699 mortes violentas intencionais (MVI)¹⁷ no país somente no primeiro semestre de 2020, em um aumento de 7,3% em relação ao mesmo período de 2019. Em média, uma pessoa foi assassinada no país a cada 10 minutos. Tais números estão distribuídos de maneira heterogênea pelos estados: em termos absolutos, aqueles que contaram com o maior número de vítimas foram a Bahia (3.238, em um aumento de 11,3% em relação ao ano anterior), o Rio de Janeiro (2.728, em uma redução de 10,9%), o Ceará (2.340, em um aumento de 96,6%) e São Paulo (2.204, em um aumento de 8,2%) (FBSP, 2020, p. 19).

Esses números expressivos apontam a reversão de uma tendência de melhora nas estatísticas de vítimas de crimes que atentam contra a vida: se em 2018 esse número foi de 57.592 vítimas, em 2019 ele passou a ser 47.796, sendo 4.971 apenas entre crianças e adolescentes de 0 a 19 anos, em uma redução de 17,7%. Tratou-se do segundo ano em queda acentuada desses dados, em um país que chegou a registrar o espantoso número de 64.078 vítimas de MVI somente em 2017, período mais letal desde 2011 (FBSP, 2020, p. 56). Quando transformados em taxas, tais dados oscilaram de 30,9 a cada 100 mil habitantes (2017) a 22,7 (2019). O gráfico a seguir aponta como esses dados se distribuem de maneira diferente entre as cinco regiões do país, com os maiores números registrados na região norte (taxa de 44,4 em 2018 e 34,8 em 2019) e nordeste (taxa de 41,4 em 2018 e 32,1 em 2019).

¹⁷Resultado da soma das vítimas de homicídio doloso, latrocínio, lesão corporal seguida de morte e mortes decorrentes de ação policial. Os dados foram obtidos a partir das Secretarias Estaduais de Segurança Pública e/ou Defesa Social; do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE); e do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2020).

Gráfico 1 – Taxa de homicídio (2011-2018) segundo o 13º Anuário Brasileiro de Segurança Pública

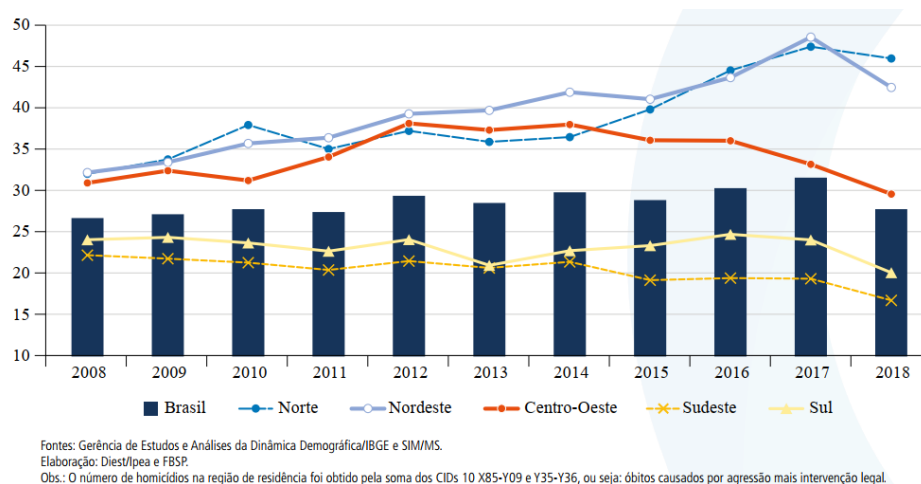


Fonte: FBSP, 2020.

Esses dados entram em consonância com aqueles apresentados por outro estudo, o do Atlas da Violência 2020 (IPEA; FBSP, 2018), documento formulado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) para a compreensão da violência no Brasil. Segundo apresentado, o país sofreu com um aumento exponencial da quantidade de homicídios¹⁸ de 2007 a 2017, quando passou de 48.219 vítimas anuais para 65.602. Essa tendência sofreu reversão em 2018, com a diminuição desse número para 57.956 homicídios e uma taxa correspondente de 27,8 por 100 mil habitantes, conforme o Gráfico 2, a seguir.

¹⁸ Resultado do agrupamento das categorias agressões (110) e intervenções legais (112) da 10ª revisão da Classificação Internacional de Doenças adaptada para a realidade brasileira (CID-BR-10), segundo o Sistema de Informação sobre Mortalidade/Secretaria de Vigilância em Saúde/Ministério da Saúde (SIM/SVS/MS) (IPEA; FBSP, 2018).

Gráfico 2 – Taxa de homicídios – Brasil e Grandes Regiões (2008-2018)
(em 100 mil habitantes)



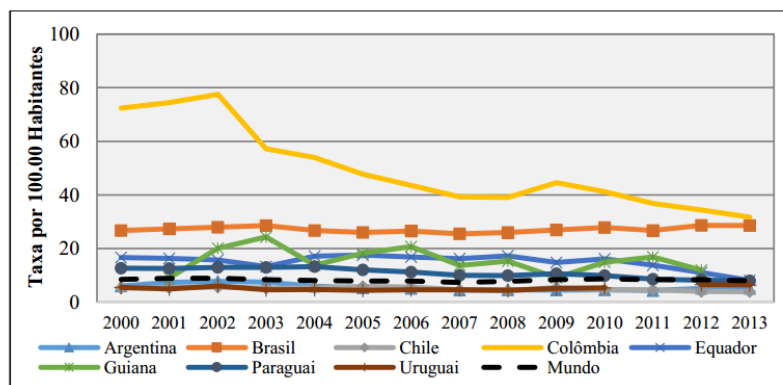
Fonte: IPEA; FBSP, 2020

Tal quantidade de assassinatos, da mesma forma como foi apresentada no Anuário de Segurança Pública, está distribuída de forma bastante desigual pelos estados da federação, com as maiores taxas nas regiões norte e nordeste. Dessa forma, em 2018, a taxa a cada 100 mil habitantes oscilou entre 71,8 (Roraima) e 8,2 (São Paulo), passando pelos estados do Ceará (54), Pará (53,2), Rio Grande do Norte (52,5) e Amapá (51,4).

Tais dados revelam um país que, mesmo em seus períodos menos letais, apresenta números expressivos de pessoas que perderam suas vidas por crimes violentos. Para efeito de comparação, se a taxa geral de homicídios do país oscilou de 31,6 a cada 100 mil habitantes em 2017 para 27,8 em 2018, ambos os números estão muito acima da média mundial de 8 a cada 100 mil habitantes, informação que coloca o Brasil como o país mais violento da América do Sul ao lado da Colômbia, como pode ser visto no Gráfico 3.¹⁹ A letalidade em solo brasileiro chega a ser tanta, que jornalistas (SOUZA, 2019) chegam a apontar como tamanha violência alcança números que ultrapassam até mesmo a Síria, país que convive com o conflito armado desde 2011 e que registrou no período de 11 anos 500 mil assassinatos, enquanto no mesmo período, o Brasil alcançou 553 mil.

19 O Atlas de 2018, edição que compara os dados brasileiros em uma perspectiva internacional, não considerou informações da Venezuela, país que possivelmente apresentaria números significativos para a América-Latina (IPEA; FBSP, 2018).

Gráfico 3 – Evolução das taxas de homicídios mundial e da América do Sul por 100 mil habitantes, segundo OMS alta qualidade (2000 a 2013)



Fonte: FMI/ *World Economic Outlook Database*, ONU/Divisão Estatística, ONU/ *Office on Drugs and Crime* e OMS/ *Mortality Database*. O número de homicídios por país foi obtido pela soma das seguintes CIDs 10: X85-Y09 e Y35-Y36, ou seja: óbitos causados por agressão mais intervenção legal. Elaboração Diest/Ipea e FBSP.

Fonte: IPEA; FBSP, 2018.

Esses dados, entretanto, passam a outro patamar quando são considerados somente os homicídios praticados contra jovens²⁰. Segundo o Atlas da Violência 2020, os homicídios são a principal causa de mortalidade de indivíduos com essa faixa etária, correspondendo a 53,3% do total no país em 2018²¹. Somente nesse ano, 30.873 jovens foram vítimas desse tipo de crime, quantidade alarmante, mesmo em um ano considerado mais brando do que os anteriores: seguindo a tendência das vítimas gerais de homicídios no mesmo período, houve uma diminuição de 13,7% nos números absolutos de óbitos de jovens em comparação com 2017.

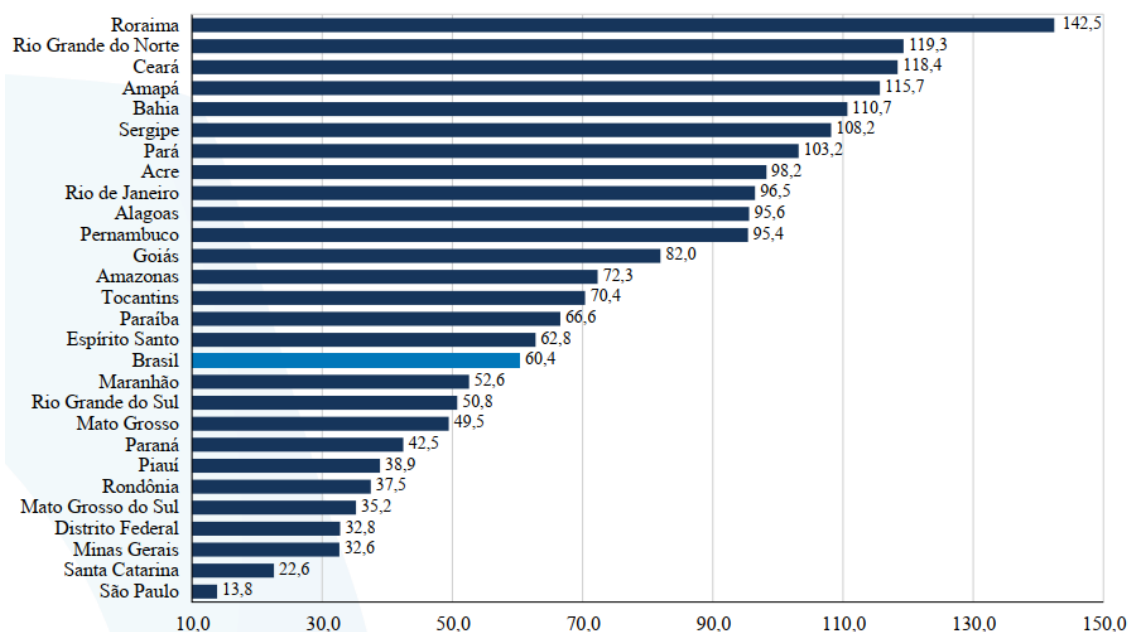
Tais dados são distribuídos de maneira heterogênea, conforme revela o Gráfico 4: se a taxa média do país ficou em 60,4 a cada 100 mil habitantes, os estados oscilaram entre a de 13,8 (São Paulo) e a de 142,5 (Roraima), passando pela Bahia (110,7), pelo Amapá (115,7), Ceará (118,4) e Rio Grande do Norte (119,3). Apresentados dessa maneira, os números evidenciam os contrastes entre as regiões do país, uma vez que as norte e nordeste concentram os oito estados com maiores números de homicídios de jovens (IPEA; FBSP, 2020)²².

20 Estão incluídos nessa categoria indivíduos de 15 a 29 anos. Tanto o Atlas da Violência como o Anuário de Segurança Pública só consideram o fator etário para diferenciar jovens do restante da população. Como veremos no capítulo 4, o critério etário sozinho nem sempre é capaz de delimitar precisamente a categoria de juventude(s). No entanto, esses estudos foram ainda considerados nesta parte do trabalho, pela abrangência e qualidade dos dados coletados, para fornecer uma visão sistêmica e ampla do cenário de crimes contra a vida e encarceramento no Brasil (IPEA; FBSP, 2018).

21 Essa porcentagem chega a 55,6%, se considerados somente óbitos de jovens homens (IPEA; FBSP, 2020).

22 Curiosamente, o estado do Rio de Janeiro, apesar de toda a visibilidade midiática que dispõe, ocupa somente o nono lugar no ranking (IPEA; FBSP, 2020).

Gráfico 4 – Taxa de homicídios de jovens por grupo de 100 mil, por UF (2018)



Fontes: Gerência de Estudos e Análises da Dinâmica Demográfica/IBGE e SIM/MS.

Elaboração: Diest/Ipea e FBSP.

Obs.: 1. O número de homicídios na UF de residência foi obtido pela soma dos CIDs 10 X85-Y09 e Y35-Y36, ou seja: óbitos causados por agressão mais intervenção legal.
2. Consideraram-se jovens indivíduos entre 15 e 29 anos.

Fonte: IPEA; FBSP, 2020

É importante ressaltar, nesse contexto, que o assassinato de jovens é um dado persistente da violência no Brasil: de acordo com o Atlas, desde o ano de 2008 os números anuais absolutos de pessoas entre 15 e 29 anos vítimas de homicídios variou de 27.880 (2008) a 35.783 (2017), em uma curva que subiu praticamente de maneira ininterrupta. Esses dados pioram ainda mais se consideradas somente pessoas dessa faixa etária e do sexo masculino²³: das 30.873 vítimas de homicídio em 2018, 29.064 eram de indivíduos homens. Trata-se de uma vasta maioria, repetindo um padrão encontrado desde o ano de 2008 nesse estudo e que é expresso sobretudo pelas taxas: para o ano de 2018, de 60,4 a cada 100 mil habitantes, se considerados todos os indivíduos de 15 a 29 anos, para 112,4²⁴ se considerados somente os indivíduos dessa idade do sexo masculino.

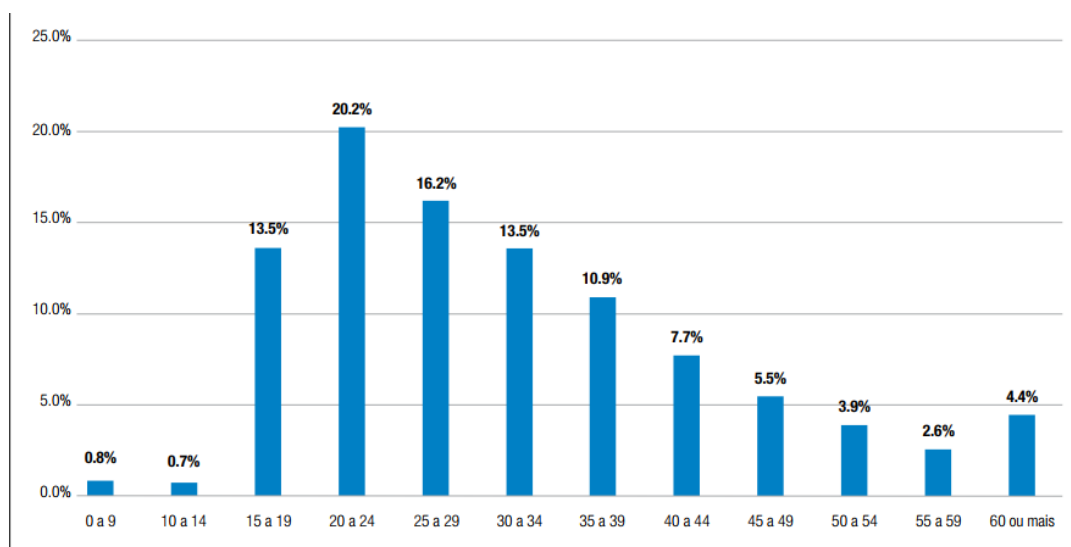
O Anuário de Segurança Pública de 2020 enfatiza o fator etário como um dos que caracterizam o perfil de maior risco para vítimas de mortes violentas intencionais. Dessa forma, “adianta-se que os dados que serão apresentados, atualizados para 2019, não contradizem, em

²³ Essa é a designação usada tanto no Atlas da Violência como no Anuário Brasileiro de Segurança Pública, ao invés do conceito de identidade de gênero (IPEA; FBSP, 2020).

²⁴ A variação dessa taxa, se considerados jovens de uma maneira geral, foi de 53,3 (2008) a 69,9 (2017), enquanto se considerados somente jovens do sexo masculino foi de 98,7 (2011) a 130,4 (2017) (IPEA; FBSP, 2020).

nenhum aspecto, as análises sobre vitimização de homicídios no Brasil que vêm sendo produzidas nos últimos anos: são os homens jovens negros as principais vítimas da violência letal no país.” (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2020, p. 62) Nessa linha constata-se que, de todos os dados coletados pelo estudo que tinham a indicação da faixa etária da vítima, 20,2 % correspondiam ao de pessoas que foram assassinadas dos 20 aos 24 anos, 16,2% dos 25 aos 29 e 13,5% entre os 15 e 19, conforme o gráfico abaixo.

Gráfico 5 – Porcentagem de vítimas de mortes violentas intencionais, por faixa etária (2019)



Fonte: Análise produzida a partir dos microdados dos registros policiais e das Secretarias estaduais de Segurança Pública e/ou Defesa Social, elaborada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

Observação: Esta versão foi modificada em 10/02/2021 a partir da retificação no número de vítimas de homicídio doloso, latrocínio e lesão corporal dolosa em Rondônia. Essas modificações têm impacto no total de vítimas do Brasil, bem como no total de Mortes Violentas Intencionais no estado e no Brasil.

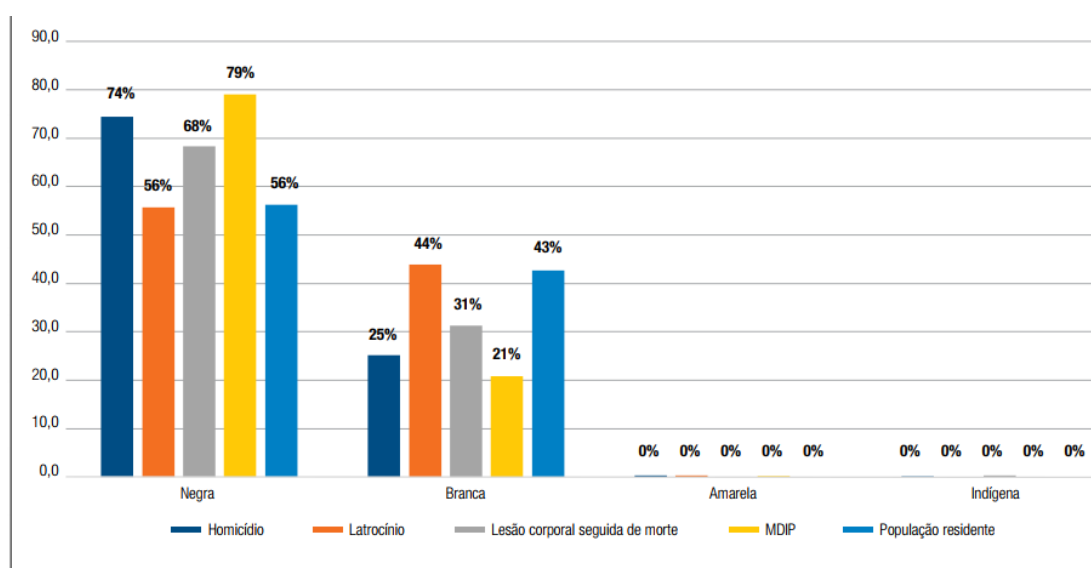
Fonte: FBSP, 2020

O fator etário é decisivo, sobretudo para as vítimas tanto de homicídios como de mortes em decorrência de intervenção policial: quanto ao primeiro grupo, 20% correspondiam a indivíduos de 20 a 24 anos, e 16%, de 25 a 29; enquanto em relação ao segundo, 31% correspondiam à faixa etária de 20 a 24 anos, contra 23% entre 15 e 19. Nesse sentido, os indivíduos de 15 a 24 são as maiores vítimas das ações policiais no país, perfazendo 54% do total. Em 2019, a quantidade absoluta de vítimas desse tipo específico de violência chegou ao patamar de 6.357 pessoas, correspondendo a 13,3% de todas as mortes violentas intencionais do país.

Além disso, o estudo aponta como a expressiva maioria das vítimas de mortes violentas intencionais em 2019 foram de indivíduos do sexo masculino: 90,2% para o crime de homicídio,

89% para o crime de latrocínio, 92,7% para o crime de lesão corporal seguida de morte, e 99,2% para as mortes em decorrência de intervenção policial. Destaca-se, ainda, a baixa escolaridade das vítimas, das quais 42,4% possuíam o ensino fundamental incompleto ou equivalente, e 35,6%, somente o ensino fundamental completo, perfazendo o total de 78% de todas as vítimas de MVI no país. E por fim, o dado racial, com a maioria das vítimas de homicídio, lesão corporal seguida de morte e mortes em decorrência de intervenção policial ocupada por indivíduos negros, conforme o gráfico a seguir.

Gráfico 6 – Porcentagem de vítimas de mortes violentas intencionais e população residente, por tipo de crime, por raça/cor - Brasil (2019)



Fonte: Pesquisa Nacional de Domicílios Contínua 2019 - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística; Microdados dos registros policiais e das Secretarias estaduais de Segurança Pública e/ou Defesa Social; Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

Fonte: FBSP, 2020.

Observa-se no gráfico que a vitimização de negros por homicídio é de 74%, por lesão corporal seguida de morte é de 68%, e por mortes em decorrência de intervenção policial chega a 79%, todos esses números muito acima da porcentagem de negros na população brasileira, de 56%. Dados disponíveis pelo DataSUS e consultados pelo UOL em novembro de 2020 apontam como “as mortes de negros causadas por violência física cresceram 59% no Brasil em oito anos, uma incidência 45 vezes maior que a taxa medida em relação a cidadãos brancos no mesmo período” (MADEIRO, 2020). Dessa forma, se no período de 2011 a 2018 o aumento desse tipo de morte entre brancos foi de 1,3%, entre negros foi de 58,9%. Se somadas as mortes por “agressão física usando força corporal” e aquelas por “agressão por meio de enforcamento,

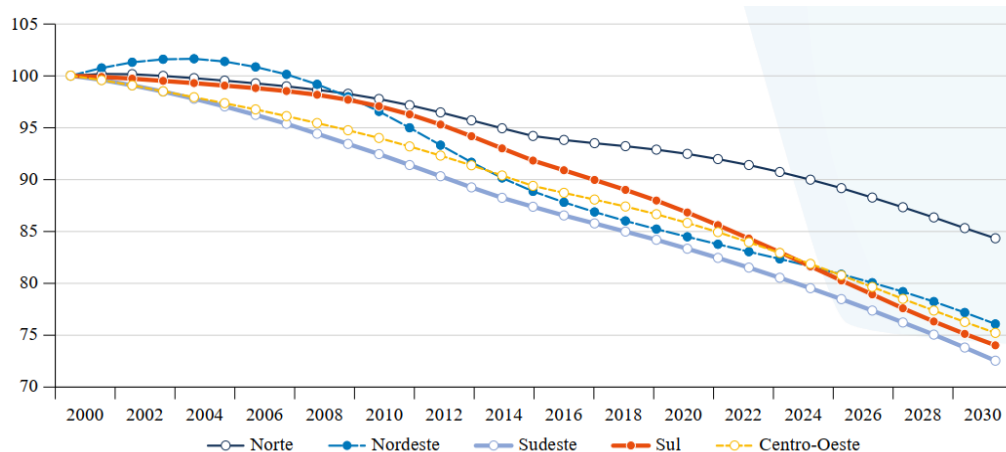
estrangulamento e sufocação”, o número de vítimas anuais negras saltou de 694 em 2011 para 1104 em 2018.

Cabe ainda observar que, dentre esses fatores, o etário é tão influente que chega a impactar diretamente no quadro geral de homicídios do país. Isso acontece a tal ponto que uma das explicações dadas pelo Atlas da Violência para a diminuição da quantidade de vítimas de homicídio em 2018 foi o processo de transição democrática pelo qual o país está passando, no qual a população mais velha tem crescido em detrimento da mais jovem, sobretudo aquela de homens jovens²⁵.

O Gráfico 7, a seguir, revela o percentual de homens jovens na população, separados pelas cinco regiões do país, tanto para o período de 2000 até 2020, ano de publicação do estudo, como para projeções até o ano de 2030. Nele é possível observar como as projeções são de que esses percentuais tenham uma queda drástica nesse período de 30 anos, sobretudo nas regiões Sudeste, Sul, Centro-Oeste e Nordeste.

A partir desses dados, é possível afirmar que são milhares aqueles que têm entre 15 e 29 anos e que se tornam vítimas todos os anos de crimes violentos no país. Jovens com nomes, sonhos, desejos, talentos, contradições, além de filhos, irmãos e amigos, que se tornam anualmente parte das duras estatísticas que compõem o cenário geral da violência no país.

Gráfico 7 – Índice de base fixa do percentual de homens jovens (15 a 29 anos) na população – Grandes Regiões (2000-2030)



Fonte: Projeções populacionais do IBGE, por idade e sexo até 2030, da Coordenação de População e Indicadores Sociais/IBGE.
Elaboração: Diest/Ipea.

Fonte: IPEA; FBSP, 2020.

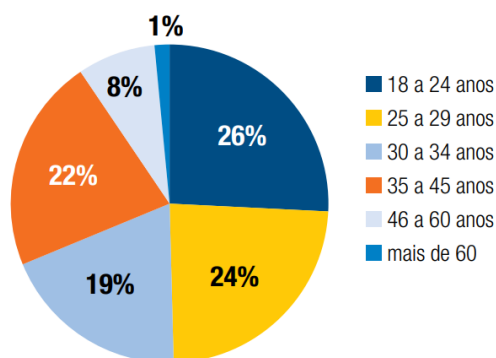
²⁵ Outros motivos apontados pelo Atlas da Violência para essa queda de vítimas de homicídios foram as políticas efetivas de segurança pública implementadas por estados como Pernambuco, Espírito Santo e Minas Gerais; o Estatuto do Desarmamento, que diminuiu de maneira significativa as mortes por armas de fogo; e o cessar-fogo temporário entre o Primeiro Comando da Capital (PCC) e o Comando Vermelho (CV) na guerra pelo controle do tráfico internacional de drogas, sobretudo na rota Juruá-Solimões-Nordeste, espaço estratégico de escoamento da cocaína do Peru e da Bolívia para o oceano Atlântico.

Tal cenário de violência, no entanto, permanece para além da quantidade de vítimas registradas pelos diferentes estados da Federação, estendendo-se também para o sistema prisional do país. Marcas de idade, gênero e raça estão presentes de maneira significativa em dados referentes às políticas de encarceramento praticadas em território nacional, como aponta novamente o Anuário Brasileiro de Segurança Pública:

Historicamente, a população prisional do país segue um perfil muito semelhante aos das vítimas de homicídios. Em geral, são homens jovens, negros e com baixa escolaridade. Apenas em 2019, para citar o exemplo mais recente, os homens representaram 95,1% do total da população encarcerada, enquanto as mulheres foram 4,9%. Ao longo dos últimos dez anos, essas taxas vêm acompanhando o crescimento das taxas de encarceramento no geral, mas se mantêm mais ou menos estável quanto ao sexo da pessoa encarcerada (FBSP, 2020, p. 306).

Da mesma forma que o fator gênero, o etário também se destaca em grande parte do sistema prisional. Segundo dados divulgados pelo Levantamento de Informações Penitenciárias (Infopen) e reproduzidas no Anuário referentes a final de 2019, metade da população carcerária do referido ano era composta de pessoas de 18 a 29 anos, 26% somente entre 18 e 24 anos, conforme o gráfico a seguir.

Gráfico 8 – Distribuição da população prisional de acordo com a faixa etária (2019)



Fonte: Ministério da Justiça/Departamento Penitenciário Nacional – Depen; SENASP; Fórum Brasileiro de Segurança Pública.
(1) Não considera presos sob custódia das polícias em carceragens.
(2) Foram consideradas pessoas encarceradas no Sistema Penitenciário Federal.

Fonte: FBSP, 2020.

Não deixa de ser ainda desproporcional a quantidade de negros: de um total de 58,4% em 2005, saltou para 66,7%, o maior número da série histórica desde 2005, enquanto brancos

foram de 39,8% em 2005 a 32,3% em 2019²⁶. Isso se torna ainda mais grave se considerarmos que o número total de presos no país cresceu de maneira ininterrupta em 19 anos: de 232.755 em 2000 a 755.274²⁷ em 2019, em um aumento exponencial de 224,5%. Dessa forma, se em 2000 a quantidade absoluta de negros no sistema carcerário era de 91.843, em 2019 esse número chegou a 438.719, um aumento de 377,7%; enquanto brancos passaram de 62.574 a 212.444, um aumento de 239,5%. Embora todos os números sejam expressivos, é perceptível como a prisão de negros aumentou de maneira desproporcional se consideradas tanto a quantidade de presos brancos como a população carcerária total.

Esses números tornam o Brasil o país com a terceira maior população carcerária do planeta, perdendo apenas para os Estados Unidos (2 milhões e 100 mil presos em 2018) e para a China (1 milhão e 600 mil pessoas encarceradas²⁸). Distribuídos entre os estados da federação, das 755.274 pessoas presas em 2019, 233.089 estão somente em São Paulo, primeiro lugar desse ranking em números absolutos, muito distante do segundo lugar, Minas Gerais, com 74.844 presos. Se tais números forem pensados em termos de taxas, a já elevada taxa geral de 359,4 a cada 100 mil pessoas no País se contrapõe à de estados como o Acre, que apresenta o impressionante número de 954 presos a cada 100 mil habitantes; Rondônia, com 755,1; Mato Grosso do Sul, com 641,7; e Roraima, com 612,6.

Essa expressiva população carcerária está ainda inserida em um sistema de grande precariedade, primeiramente pela quantidade de presos sem julgamento: segundo o Anuário, 30,4% dos presos no país em 2019 eram provisórios, número alarmante que, ainda assim, é menor que os 35,1% de 2018. Tal porcentagem também varia de acordo com o estado: em 2019, ela oscilou entre 13,2% (Rondônia) a 53,5% (Bahia), passando por Mato Grosso (45,4%), Sergipe (46,3%) e Ceará (46,5%), todos números impressionantes, que atestam a incapacidade do próprio Sistema de Justiça Penal de julgar aqueles que estão sob seu crivo.

É necessário considerar, ainda, dentro desse panorama, o deficit de vagas existentes no sistema prisional. Da mesma maneira que a quantidade de presos, o deficit de vagas também aumentou de maneira significativa em 19 anos, passando de 97.045 em 2000, número já

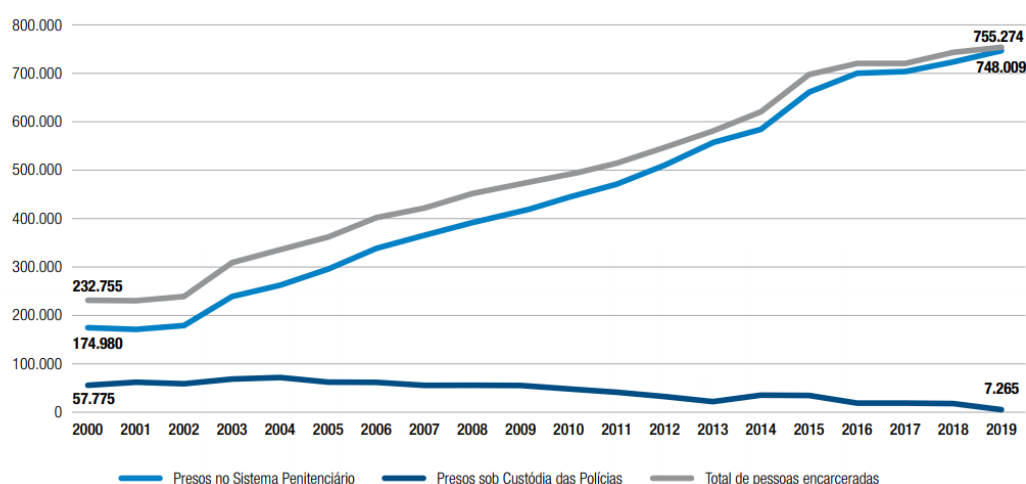
²⁶ Há ainda a quantidade dos indivíduos considerados “amarelos” – de 0,7% a 0,8% - e indígenas – de 0,2% a 0,2%, números pequenos e estáveis na série histórica.

²⁷ Número resultado da somatória de presos no Sistema Penitenciário (748.009) e sob Custódia das Polícias (7.265). Dados retirados do Ministério da Justiça, do Departamento Penitenciário Nacional – Depen e do SENASP, e divulgados no 14º Anuário Brasileiro de Segurança Pública.

²⁸ Informações disponíveis em <https://ponte.org/com-812-mil-pessoas-presas-brasil-mantem-a-terceira-maior-populacao-carceraria-do-mundo/>. Acesso em: 14 mar. 2022.

significativo, para a impressionante quantidade de 312.925²⁹ em 2019, um aumento de 222,5%. Desse total, os três estados com os maiores déficits são São Paulo, com 83.345; Minas Gerais, com 33.139; e Pernambuco, com 20.945. Se considerada a razão preso/vaga, os estados com os maiores números são Roraima, com 4 presos por vaga; o Amazonas, com 3,1 presos por vaga; e o Ceará, com 2,7.

Gráfico 9 – Evolução da população prisional, Brasil, 2000-2019



Fonte: Relatórios Estatísticos - Sínticos do Sistema Prisional Brasileiro. Departamento Penitenciário Nacional. Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

Fonte: FBSP, 2020.

Todo esse volume de dados nos mostra um sistema prisional precário e superlotado, no qual os homens jovens e negros correspondem a, pelo menos, cerca de metade de todos os presos do País. Não à toa, estudiosos como Amanda Pimentel e Betina Betina Warmling Barros (2020, p. 307) apontam que “no Brasil, se prende (sic) cada vez mais, mas, sobretudo, cada vez mais pessoas negras. Assim, se há algum tipo de política de desencarceramento sendo realizada, ela vem atingindo com mais intensidade a população carcerária identificada pela raça/cor branca”. Nesse sentido, jornalistas como André Santana apontam como “os números revelam como o encarceramento em massa tem sido o projeto contemporâneo de continuidade da escravidão e desumanização das pessoas negras” (SANTANA, 2020).

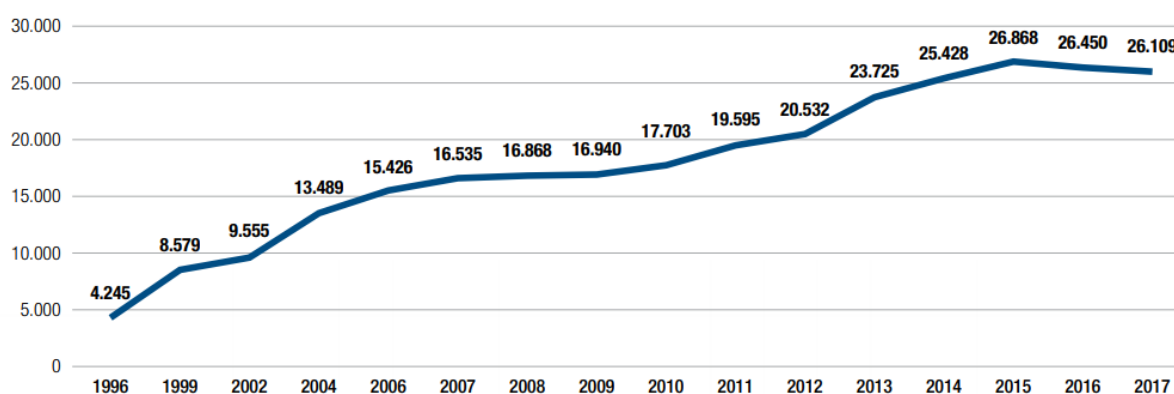
Por sua vez, crianças e adolescentes de 0 a 21 anos incompletos respondem a outros tipos de medidas diante da prática de atos infracionais, tal como preconizado pelo Estatuto da

²⁹ Esse dado considera a relação de presos e vagas tanto no Sistema Carcerário como sob Custódia pelas Polícias.

Criança e do Adolescente (ECA), que em julho de 2020 completou 30 anos de existência³⁰. Segundo o Levantamento Anual do Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (Sinase) correspondente ao ano de 2017, 26.109 pessoas cumpriam algum tipo de medida socioeducativa em todo o território nacional. Dessas, 17.811 cumpriam medida de internação, 4.832 cumpriam medida de internação provisória, e 2.160 cumpriam medida de semiliberdade³¹. Desse total, 9.021 estavam só no estado de São Paulo, primeira posição no ranking; 1.931 no Rio de Janeiro, na segunda posição; e na terceira posição, o estado de Minas Gerais, com 1839 crianças e adolescentes.

Como pode ser observado no gráfico a seguir, a quantidade total de crianças e adolescentes que cumprem medida socioeducativa em meio fechado cresceu substancialmente de 1996 até 2018, passando de 4.245 para 26.109. Este último número, entretanto, aproxima-se dos outros registrados a partir do ano de 2014 (25.428), o que parece mostrar uma certa estabilidade, a ser confirmada ainda por pesquisas que levantem os dados das medidas socioeducativas a nível nacional a partir de 2018.

Gráfico 10 – Evolução do número de adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa em meio fechado, Brasil, 1996-1997. São considerados adolescentes atendidos em regime de internação, internação provisória, internação sanção, semiliberdade e medida protetiva.



Fonte: Ministério dos Direitos Humanos. Levantamento Nacional do Atendimento Socioeducativo ao Adolescente em Conflito com a Lei; Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

Fonte: FBSP, 2020.

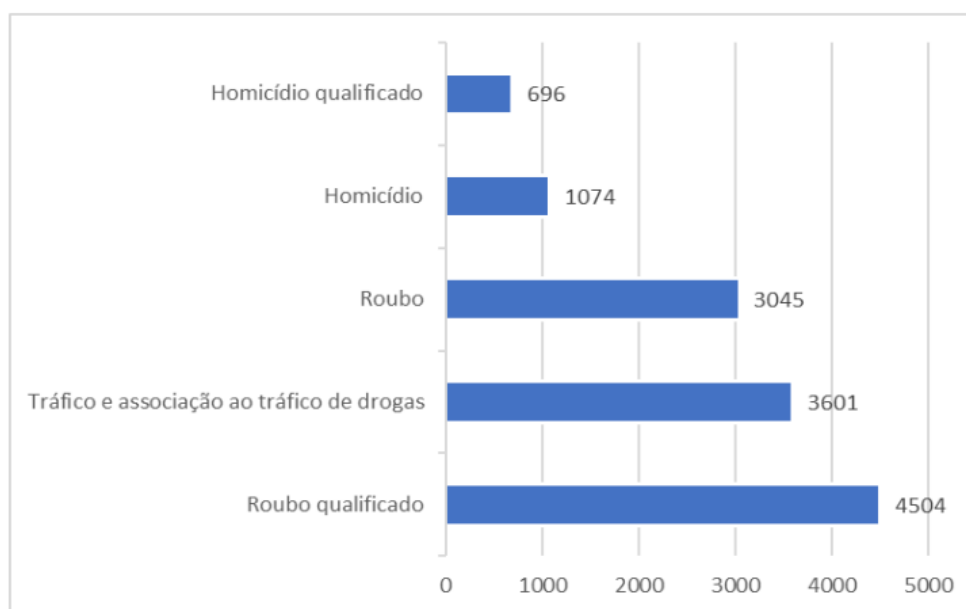
³⁰ No próximo capítulo discutiremos alguns dos impactos do ECA nos debates a respeito de jovens que tenham cometido infrações.

³¹ A medida de internação corresponde à “suspensão, por tempo indeterminado, do direito de ir e vir (duração máxima de três anos)”; a internação provisória corresponde à privação de liberdade na espera por uma decisão judicial; a semiliberdade corresponde à “residência do adolescente no local da medida, tendo seu direito de ir e vir restrito às normas da instituição e condicional ao seu desempenho no processo socioeducativo” (Instituto Sou da Paz, 2018, p.9). Há ainda prescritas as medidas de advertência, obrigação de reparar o dano, prestação de serviços à comunidade e liberdade assistida.

É importante, entretanto, entender que, desse total, um número pequeno de adolescentes praticou atos considerados graves, que resultem no assassinato de pessoas. Embora não se tenha compilado a informação de todos os adolescentes internados a nível nacional em 2017³², dados do Levantamento Anual do Sinase referentes a esse ano apontam que as três infrações mais praticadas por adolescentes de até 21 anos incompletos e que estavam em medida de privação de liberdade foram: o *roubo qualificado* (4.504), o *tráfico e associação ao tráfico de drogas* (3.601) e o *roubo* (3.045). Do total, 38,1% de todas as infrações corresponderam à infração análoga ao crime de roubo; 26,5% à infração análoga ao tráfico de entorpecentes; e somente 8,4% corresponderam a infrações análogas ao crime de homicídio.

Isso mostra como muitos dos que defendem a redução da maioridade penal o fazem sem qualquer tipo de embasamento sobre as infrações que de fato são cometidas, tanto a nível nacional como estadual. Tanto o roubo como o tráfico de drogas figuram também como as infrações mais comuns entre aqueles que cumpriam medida de internação provisória e semiliberdade, além das pessoas do gênero feminino que cumpriam medida de privação de liberdade em 2017. Qualificar esses jovens como “assassinos”, portanto, não condiz, na maior parte das vezes, com o perfil que é atendido pelas unidades socioeducativas.

Gráfico 11 – Atos infracionais de maior incidência na Medida de Restrição e Privação de Liberdade em 2017



Fonte: Pesquisa do Levantamento Anual SINASE.

Fonte: BRASIL, 2019.

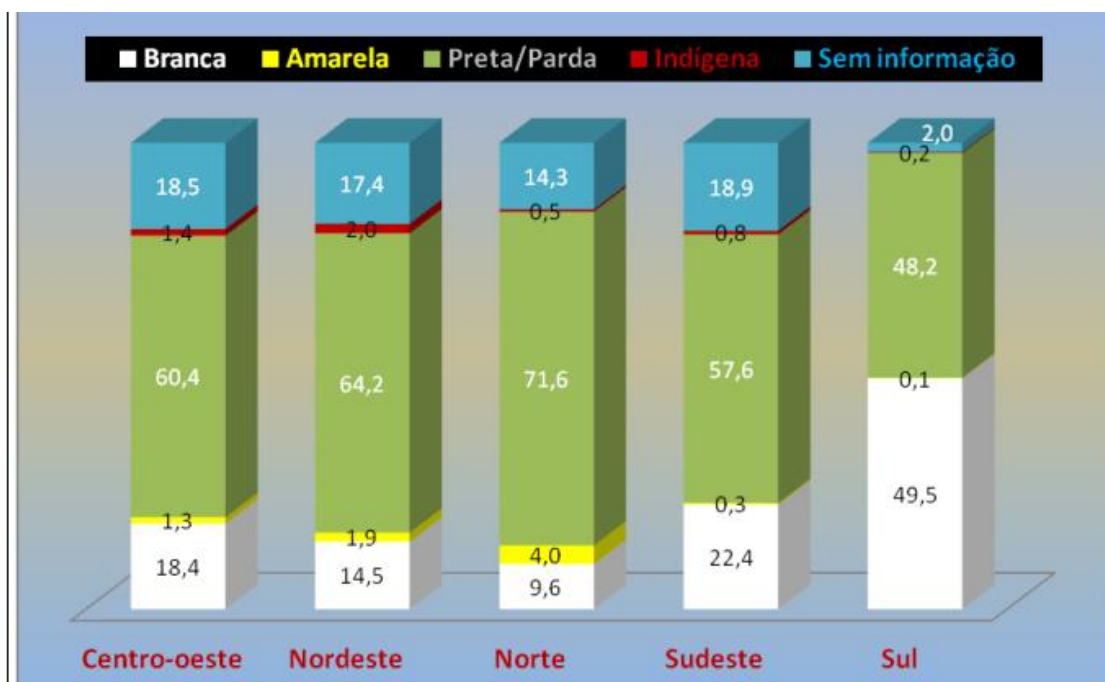
³² Segundo o estudo, foram contabilizados no total 23.830 atos infracionais para 26.075 adolescentes em atendimento socioeducativo, o que dá uma diferença de 2.245 adolescentes sem informações sobre o tipo de infração praticada.

Por sua vez, quando nos indagamos a respeito do perfil desses adolescentes, o Levantamento do SINASE apresenta problemas na qualidade dos dados disponibilizados. Segundo consta, 3.332 adolescentes atendidos em diferentes regiões do país não puderam ser incluídos nos gráficos e tabelas, uma vez que os dados referentes a eles e informados pelos estados não incluíam gênero e nem faixa etária³³. Não obstante, encontramos em primeiro lugar a prevalência de homens: em 2017, dos 26.109 adolescentes que cumpriam medidas em unidades socioeducativas, 25.063 eram do gênero masculino, perfazendo a vasta maioria de 96%. Porporção semelhante foi encontrada em levantamentos desde o ano de 2014, tanto a nível nacional como estadual. Com relação à faixa etária dos socioeducandos, a maior parte (56%) corresponde àquela entre 16 e 17 anos, seguida pela de 18 a 21 anos (29,5%) e pela de 14 a 15 anos (12,8%).

Já os dados referentes à raça fornecidos por esse estudo dificilmente podem ser considerados para os fins aqui apresentados, uma vez que 36% de toda a amostra consultada não apresentou informações desse tipo. Entretanto, o Levantamento do SINASE de 2016 apresenta dados um pouco mais confiáveis, uma vez que nesse caso uma parcela menor, de 16,57% dos jovens, não teve informados seus dados sobre raça. De acordo com esse último estudo, 59,08% dos socioeducandos eram considerados pretos ou pardos, enquanto 22,49% eram considerados brancos, 0,91% eram amarelos e 0,98 indígenas. De acordo com as regiões do país, a proporção de negros chegou a alcançar patamares alarmantes, como 71,6% na Região Norte ou 64,2% na Região Nordeste, o que revela claramente um perfil racial também no tipo de jovem considerado infrator, como mostrado no Gráfico 11, a seguir.

³³ A ausência de informações se encontra distribuída da seguinte forma: 60 na região sul, 2.533 na sudeste, 74 na norte e 854 na nordeste. A região centro-oeste registrou 69 adolescentes a mais.

Gráfico 12 – Distribuição de adolescentes e jovens internados por raça/cor e região (2016) – perfil de adolescentes e jovens internados no ano de 2016



Fonte: BRASIL, 2019.

Informações mais atuais foram encontradas quando foram realizadas pesquisas referentes especificamente ao estado de São Paulo. Segundo o boletim para imprensa de 25 de junho de 2021, disponibilizado no site da Fundação CASA³⁴, 5.162 jovens estão sob atendimento em todo o estado. Esse número decresceu de maneira considerável, uma vez que em dezembro de 2018 totalizava 7.625 jovens. Desse total para junho de 2021, 4.080 cumpriam medida de internação, e 692, a de internação provisória.

Além disso, 50,85% (2.625) respondiam pelo ato infracional de tráfico de drogas, e 32,76%, (1.691) pelo de roubo qualificado, perfazendo o total de 83,61% dos jovens cumprindo medidas socioeducativas no estado. O ato infracional de homicídio simples não chega a ocupar 1% da amostra (0,87%), e o de estupro corresponde a somente 1,26% do total. É curioso notar que os dados de São Paulo, embora mantenham os atos infracionais de *roubo qualificado* e *tráfico de drogas* como aqueles mais praticados, apresentam mais casos de tráfico, se comparados à proporção do cenário nacional.

Do total de 5.162 pessoas da amostra, as idades mais prevalentes são as de 17 (1.908), 18 (1.121) e 16 anos (1.120). Com relação aos dados de raça, 57,83% da amostra se identifica

³⁴ Disponível em <https://fundacaocasa.sp.gov.br/index.php/boletins-2021/junho-2021/>. Acesso em: 14 mar. 2022.

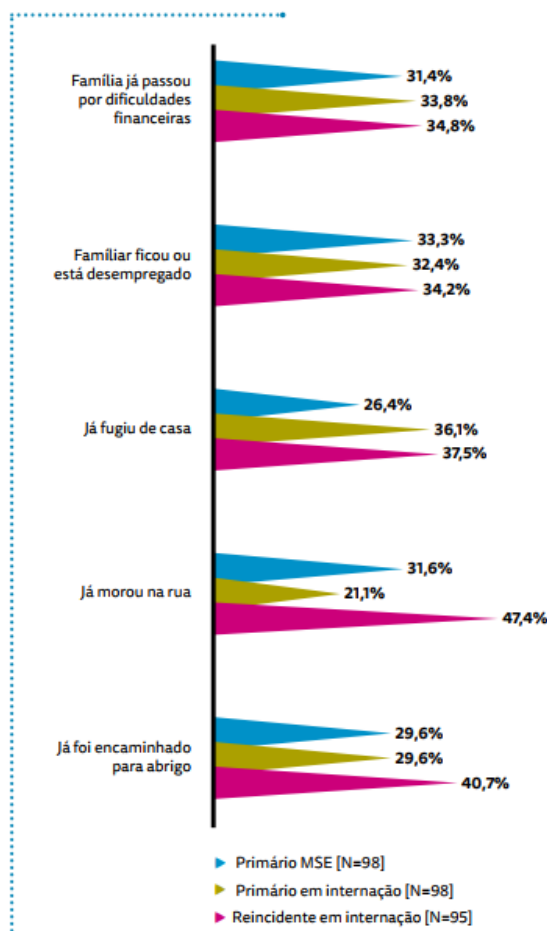
como parda, 26,79% como branca e 14,37% como preta. O total das raças parda e preta resulta em 72,2% do total de jovens, maioria que indica um perfil muito semelhante ao de jovens assassinados todos os anos no País, ou ao perfil mais comum entre os presos. Os dados de gênero também se assemelham, com 95,91% do total composto pelo masculino. Com relação à performance escolar, do total de 5.162 jovens, 2.749 estão no Ciclo II do Ensino Fundamental, e 1.972, no Ensino Médio.

Dados relativos à renda desses jovens só foram encontrados no trabalho *Aí Eu Voltei no Corre*, publicado pelo Instituto Sou da Paz em 2018. Para tanto, 291 adolescentes foram entrevistados em uma primeira etapa, estando distribuídos entre 20 centros educativos localizados na capital, Grande São Paulo e interior do estado de São Paulo. Os resultados obtidos foram separados em três grupos: primários em medidas socioeducativas, primários em internação e reincidentes em internação. Do total dos três grupos, 75% exerceu alguma atividade remunerada, e 43% contribuiu para a renda familiar durante algum momento da vida (INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018).

Quando perguntados sobre eventos estressores que tenham vivenciado, 33,8% dos primários em internação já tinham passado por dificuldades financeiras familiares. Por sua vez, 32,4% tinham algum familiar que estava desempregado, anteriormente ou no momento da pesquisa. Com relação aos reincidentes em internação, além de índices semelhantes aos dois eventos anteriores³⁵, chama a atenção a grande quantidade de jovens que diz já ter morado na rua (47,4% do total) e que diz já ter sido encaminhado a um abrigo (40,7%), conforme o gráfico a seguir.

³⁵ 34,8% e 34,2% respectivamente.

Gráfico 13 – Percentual de eventos estressores vivenciados, por status em medida socioeducativa



Fonte: INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018.

Fica claro, portanto, a vulnerabilidade social em que se encontram boa parte dos jovens respondentes. A respeito disso, o estudo também aponta:

Ainda que alguns adolescentes tenham afirmado que suas famílias tinham boas condições de vida – segundo Luís, 18 anos, por exemplo, para quem “dinheiro nunca foi o problema, nunca precisei ajudar em casa” –, predominaram os relatos de vulnerabilidade e privação. As vulnerabilidades narradas não se limitaram a questões financeiras, mas versaram também sobre o acesso precário a serviços públicos e à falta de equipamentos de saúde e lazer. Um entrevistado de 18 anos contou que não conseguiu atendimento médico quando quebrou o braço. Muitos descreveram a precariedade da sua escola e violência no bairro como a “falta de governo”, sendo que Tiago, 19 anos, afirmou que “o governo quer ver nós (sic) no buraco” (INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018, p. 26-27).

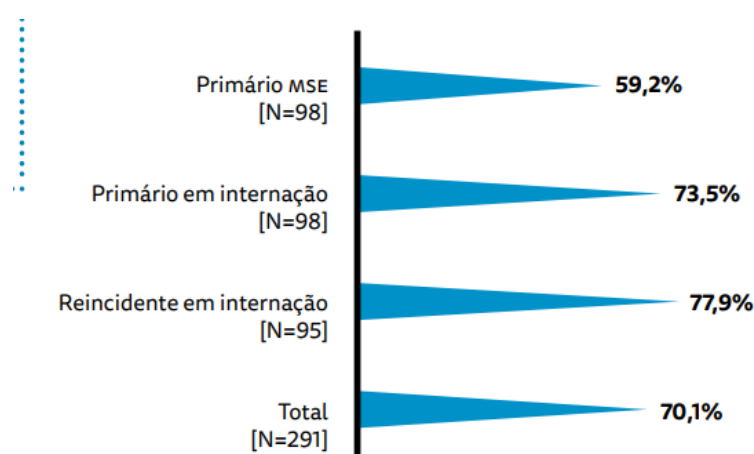
Com relação ao perfil geral da amostra, do total de 291 entrevistados, somente 12 (4,1%) eram do sexo feminino, em uma distribuição que correspondia à proporção de jovens do gênero masculino e feminino na época. Além disso, “aproximadamente 75% dos adolescentes se

autodeclararam negros, sendo que 57,4% afirmaram ter cor parda e 18,9% preta. Quanto à idade, predominaram adolescentes entre 16 e 17 anos, que perfizeram 52,9% da amostra” (INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018, p. 18).

Cabe ainda observar que apenas 32,3% do total da amostra estavam matriculados e frequentavam a escola antes da internação, enquanto 30,2% sequer estavam matriculados, e 37,5% estavam matriculados, mas não frequentavam a escola. Também chama a atenção o grande percentual de jovens que estavam com distorção idade-série, ou seja, com pelo menos dois anos de atraso em relação à série ideal. Mais da metade de todos os jovens da amostra apresentava esse tipo de distorção, com diferenças entre as três categorias do estudo, conforme o gráfico abaixo.

Variando de 59,2% até 77,9%, a distorção idade-série se mostrou presente em todas as categorias, ao ponto de perfazer na média 70,1% de todos os indivíduos da amostra. O estudo aponta ainda como praticamente um quarto dos adolescentes estava cinco (15,7%) ou seis (7,4%) anos atrasado. Além disso, “metade dos adolescentes abandonou a escola até os 14 anos, sendo que quase 60% dos reincidentes em internação tinham 14 anos ou menos quando evadiram, contra 48% dos primários em internação e 40% dos primários em medida socioeducativa.” (INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018, p. 22). Cabe observar que segundo consta, esse índice na população geral de brasileiros entre os 15 e os 17 anos era de 22% em 2015, valor muito menor que o dos internos da Fundação à época do estudo.

Gráfico 14 – Adolescentes com distorção idade-série, por status em medida socioeducativa



Fonte: INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018.

Em entrevista para a presente pesquisa, o gerente de arte e cultura da Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (Fundação CASA-SP), Wellington Araújo, aponta como o atraso escolar é crônico entre os jovens que cumprem medidas socioeducativas pela Fundação no estado de São Paulo:

Temos um número significativo de adolescentes com defasagem educacional – se compararmos a idade que eles têm e a série em que eles deveriam estar –, e em alguns, ela é tão agravada, que eles chegam a ser analfabetos funcionais com 15-16 anos, e se pensarmos no contexto do centenário do Paulo Freire no Brasil, agora, esse não é um problema de hoje. É um problema que hoje nos espanta pois não faz sentido continuar existindo, mas ainda existe.

Nesse contexto, algumas das oficinas promovidas pela instituição auxiliam no processo de letramento:

E, então, a arte e cultura, cujo papel é considerado secundário, acabam tendo um papel principal, que é o de ajudar no letramento de quem não conseguiu completar o circuito de alfabetização. Por exemplo, os meninos gostam de *rap*, querem ouvir, cantar o *rap* deles, ler a letra do *rap* e entender. Então, ele acaba sendo um estímulo e ajudando no letramento desses meninos, e para outros que já escrevem, acaba aperfeiçoando, gerando mais fluidez, o que é muito bacana.

Nesse sentido, é interessante observar como houve alguns avanços no tratamento dado a esses jovens no estado de São Paulo, com a transição da Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (FEBEM), que cuidava da execução de medidas socioeducativas, para a Fundação CASA, em 2006. Wellington Araújo avalia que um dos pontos positivos introduzidos foi a descentralização das unidades de atendimento:

A descentralização foi bastante importante para as famílias, pois se presumirmos que metade dos internos que ficam na capital são do interior do estado e que não havia assento para eles, o círculo familiar se tornava precário, escasso; a mãe poderia vir a cada seis meses, por exemplo, e isso não fazia muito sentido. Então, a descentralização para a relação do adolescente com a sua família é da mais alta importância – isso é inegável. Os centros pequenos que foram construídos nos últimos anos comportam até 64 adolescentes, já no Tatuapé, onde eu ficava (na época da FEBEM), o centro comportava mais de 100 adolescentes [...]

Contando com um projeto pedagógico amplo, os centros fornecem uma estrutura que, diante das condições precárias de vida de boa parte dos internos, acaba sendo positiva:

Na Fundação Casa, eu posso te dizer que temos cinco mil internos, e isso é muito pouco. E o pouco que nós fazemos é mais do que o que eles acessaram durante a vida

inteira, pois lá o jovem tem cinco refeições por dia, nutricionalmente equilibradas, ele não vai passar frio, vai tomar banho. Ele tem as aulas do ensino formal em uma sala que não passa de 15-20 alunos, tem atividades esportivas e Educação Física, tem acesso a algum curso de Educação Profissional e outros programas mais, e tem oficinas de arte e cultura. Então tem a ideia de, utilizando a expressão antiga para formação integral, a “formação do homem grego”.

Por outro lado, há registros que indicam como a prática de agressões aos jovens por parte dos funcionários dos centros permaneceu, mesmo com mudanças institucionais como a implementação da formação integral e a realização periódica de oficinas culturais. Uma reportagem do jornal Brasil de Fato (SUDRÉ, 2019), por exemplo, apontou como 66 adolescentes foram espancados em uma sala de 25 metros quadrados na unidade Casa Nogueira, do Complexo Raposo Tavares, em dezembro de 2018. A mesma reportagem relata o ambiente hostil e militarizado de outros centros, além da perseguição a funcionários que questionem as práticas violentas dirigidas aos internos. Ainda que se relate também as medidas executadas pela Corregedoria Geral da instituição contra funcionários acusados de violência – foram instaurados, segundo a reportagem, 12.399 procedimentos administrativos entre janeiro de 2015 e outubro de 2019 –, a matéria indica como as condições de internação de jovens no estado de São Paulo ainda são fonte de controvérsia.

Embora todos os dados levantados nesta parte tenham que ser considerados com cautela³⁶, é bastante expressivo o fato de diferentes pesquisas, com diferentes metodologias, convergirem para alguns resultados em comum. Em todos os cenários apontados, são as pessoas de 15 a 29 anos, negras, do gênero masculino e de baixa escolaridade que representam as maiores vítimas da violência, a maior quantidade de presos no sistema carcerário e a maior quantidade de internos nas unidades socioeducativas, tanto a nível federal como estadual para São Paulo, o estado que mais interna jovens em todo o País. Tratam-se de pessoas em situação de vulnerabilidade social, com dificuldades financeiras e de acesso a recursos públicos de saúde e lazer. O Brasil passa, portanto, por uma grave situação em sua segurança pública, marcada pelo elevado número de homicídios e pelo encarceramento em massa desses segmentos da população.

³⁶Pesquisas quantitativas sempre apresentam uma metodologia específica, elaborada de acordo com objetivos e premissas anteriormente delineadas. Não se trata de números absolutos e petrificados, portanto, mas de construções a partir de determinados referenciais. Além disso, há que se considerar algumas divergências entre as pesquisas apresentadas: enquanto a pesquisa do SINASE considera somente jovens até 21 anos de idade, os dados do Atlas da Violência contabilizam as mortes até os 29 anos. Considero que diferenças como essa, entretanto, não impedem de traçar algumas considerações gerais sobre a situação da segurança pública no país.

Dentro dessa perspectiva, e ao contrário do que pregam os defensores da redução da maioridade penal, adolescentes e jovens são mais vítimas do que autores de atos que tenham resultado na morte de outras pessoas. Somente uma pequena parcela do total de internos cometeu infrações análogas a homicídio, latrocínio ou outros crimes que tenham resultado em vítimas fatais. Por outro lado, não se trata aqui de dizer que os atos praticados pelos internos não apresentam nenhuma gravidade em seu conjunto, apenas que essa gravidade é desproporcional àquela a que frequentemente nos referimos quando fazemos menção a estereótipos de jovens em conflito com a lei.

1.3 Faces do juvenicídio brasileiro e latino-americano

É fundamental observar que a marcação de raça e classe no quadro geral da violência apontada acima encontra raízes profundas na história do país, sobretudo na centralidade que o processo de escravidão teve para a estruturação da sociedade brasileira. Esse é ao menos o argumento defendido pelo sociólogo Jessé Souza (2017), que ao mergulhar no período colonial e nos autores que o haviam analisado anteriormente, busca construir aportes teóricos para o melhor entendimento do Brasil contemporâneo.

Rejeitando a concepção de que o Brasil seria uma continuidade cultural e imediata de Portugal, Jessé Souza busca contrapor o que denomina *culturalismo racista*, paradigma que teria levado à interpretação de que o país não só é inferior a outras nações economicamente mais desenvolvidas, como teria depositado no Estado a centralidade da corrupção política e econômica.

Assim, mesmo que tenha sido colonizado por Portugal, o Brasil possui uma estrutura social que, desde os primórdios de sua história, guarda significativas diferenças em relação ao seu país colonizador, sobretudo na importância da escravidão para a estruturação de sua hierarquia social. Entendida aqui como instituição total, que englobaria outras como a família, a Igreja e o próprio Estado, a escravidão brasileira teria contornos bastante particulares, de origem árabes e mouras, em uma ligação profunda com uma “poligamia informal” marcada pela violência:

A família polígama maometana tinha uma característica muito peculiar: bastava ao filho da ligação de árabe com mulher escrava adotar a fé, os rituais e os costumes do seu pai, para se tornar igual ao pai, socialmente falando. [...] O ponto principal aqui é o fato de que o filho da escrava africana com o senhor europeu poderia, ou seja,

existia a possibilidade real, quer ela fosse atualizada ou não, ser aceito como europeizado, no caso de aceitação da fé, dos rituais e dos costumes do pai (SOUZA, 2017, p. 45).

Desse modo, seriam rotineiros os estupros entre senhores de terra e mulheres escravizadas, facilitando, com isso, o aumento do número, não só de escravos, como da população de uma maneira geral. A miscigenação derivada desses fatores, longe de ser o resultado de uma tão celebrada *democracia racial* decorrida da convivência pacífica de diferentes raças e etnias, seria, na verdade, fruto de relações pautadas pelo sadismo, “onde a dor alheia, o não reconhecimento da alteridade e a perversão do prazer transformam-se em objetivo máximo das relações interpessoais” (SOUZA, 2017, p. 49).

Configurou-se, dessa forma, um sistema de poder altamente centralizado na figura do senhor de terras: sua vontade estava acima até mesmo da Igreja e da Coroa, e eram suas inclinações que determinariam a incorporação ou não de filhos bastardos ao nome da família. Mas essa possibilidade existia, e só poderia ser alcançada uma vez que o mestiço negasse a fé e os costumes de seus antepassados africanos.

Em um jogo intrincado e complexo de sedução e força bruta, configurava-se um conceito limite de sociedade, com a recorrência de um componente autárquico em diferentes sistemas de casa-grande e senzalas espalhados pelo território. O patriarca, nesse contexto, era um hiperindivíduo, e sua presença era tolerada pelo país colonizador especialmente por questões populacionais: essa foi a maneira encontrada por Portugal, um país de pequenas proporções, de ocupar grandes territórios.

Todo esse quadro se modificaria com a chegada da família real na primeira metade do século XIX, impondo ao País uma incipiente urbanização e uma outra organização social. O Rio de Janeiro, transformado em capital do Império, foi palco da chegada de “milhares de burocratas e servidores do rei, um terço do erário português, máquinas de impressão e novas práticas de controle estatal”, em uma espécie de “Estado transplantado” (SOUZA, 2017, p. 58).

Nesse contexto, o patriarcalismo rural se depararia pela primeira vez com instituições como o Estado e um mercado incipientes, mas que já apontavam para a preponderância de ideais burgueses pautados pelo individualismo, pelo conhecimento e talentos individuais. Hábitos e costumes europeus passaram a rivalizar com os hábitos do patriarca rural, impondo-lhe uma estrutura de poder que lhe seria externa. A demanda por profissionais por parte do Estado e do mercado abririam o caminho para a ascensão social de uma grande parcela de

mestiços, que veriam aí a oportunidade de definitivamente serem enquadrados na hierarquia de valores europeus.

Substituindo os então onipresentes patriarcas rurais, o Imperador *Pai de Todos* instituiria uma outra forma de coerção física, mais impessoal e capilarizada, provocando uma certa reestruturação social. Os denominados *mulatos*, não pertencentes tanto à classe dos senhores como dos escravizados, gerariam nesse quadro o embrião da classe média:

Podemos perceber aqui a semente da formação de uma classe decisiva para a construção do Brasil moderno: a classe média, cujo privilégio irá se concentrar na reprodução social do capital cultural valorizado. A formação incipiente dessa classe no século XIX já aponta para um mecanismo de distinção social que só iria se tornar mais importante com o tempo: a distinção em relação aos de baixo. Desse modo, o processo de incorporação do mestiço à nova sociedade foi paralelo ao processo de proletarianização e demonização do negro (SOUZA, 2017, p. 66).

Esse outro processo de hierarquização da vida social se tornaria ainda mais evidente com a abolição formal da escravidão no final do século XIX, instaurando um mercado de trabalho formal e competitivo, para o qual o escravizado não tinha nenhum tipo de preparo. Desamparado pelo Estado, que não formularia políticas públicas para auxiliá-lo em sua nova rotina de sujeito livre, o escravizado se encontrava em grande desvantagem competitiva, sobretudo com a grande quantidade de imigrantes que chegavam na época ao país, de procedência sobretudo italiana.

Se os escravizados passaram por um processo intenso e perverso de animalização e humilhação a partir do trabalho, com poucas possibilidades de ter uma família ou projetos pessoais de vida, boa parte dos imigrantes oriundos de países europeus via o trabalho como fonte de orgulho e autoestima, fator fundamental para sua distinção em termos de produtividade. Os imigrantes chegavam até mesmo a ser vistos como “a grande esperança nacional de progresso rápido” (SOUZA, 2017, p. 76), destacando-se em termos de competitividade de grande parte dos ex-escravizados que galgavam posições de trabalho. Consolidou-se, assim, uma hierarquia social em cuja base se encontrava aquilo que o autor denomina provocativamente como *ralé brasileira*:

Mais abaixo ainda, dá-se a constituição histórica daquilo que chamo de “ralé brasileira”: composta pelos negros recém-libertos e por mulatos e mestiços de toda ordem para quem a nova condição era apenas uma nova forma de degradação. A submersão na lavoura de subsistência ou a formação das favelas nas grandes cidades passam a ser o destino reservado pelo seu abandono. Temos aqui a constituição de

uma configuração de classes que marcava a modernização seletiva e desigual brasileira a partir de então (SOUZA, 2017, p. 77).

Formou-se, assim, toda uma categoria de pessoas marginalizadas, habitantes das favelas e das periferias das grandes cidades, cujas condutas deveriam ser a todo momento vigiadas e reprimidas. Permaneceria o sadismo de outros tempos, transformado em ódio de classe e direcionado aos sujeitos excluídos no processo de urbanização. Nasceria aí a repressão policial:

Outro fator que perdura até nossos dias é que o medo dos escravistas da “rebelião negra” se transforma e é substituído pela definição do negro como “inimigo da ordem”. Sendo a “ordem” percebida já no seu sentido moderno de significar decoro, respeito à propriedade e segurança. Vem daí, portanto, o uso sistemático da polícia como forma de intimidação, repressão e humilhação dos setores mais pobres da população. Matar preto e pobre não é crime já desde essa época (SOUZA, 2017, p. 78).

Não é sem motivo, portanto, que o Brasil vive um preocupante assassinato sistemático de jovens negros e pobres, tal como revelam os dados analisados. Todos os anos, são milhares aqueles que perdem suas vidas para fazer parte dos duros números que compõem o cenário nacional da violência. Nesse contexto, configura-se um fenômeno social de contornos específicos, presente não só no cenário brasileiro, mas também no latino-americano, e que o sociólogo mexicano Valenzuela Arce (2019) denominou de *juvenicídio*: um tipo específico de genocídio, direcionado às camadas juvenis das populações.

O extermínio ou eliminação sistemática de um grupo humano por motivo de raça, etnia, religião, política ou nacionalidade é definido como genocídio. A partir desta posição, elaborei o conceito de juvenicídio para identificar o extermínio ou eliminação permanente e sistemática de jovens. O juvenicídio se refere ao ato limite que arranca a vida de uma pessoa, mas esse ato limite não surge do vazio, nem aparece de maneira repentina como relâmpago em um céu sereno, mas é produto e conclusão de diversas formas de precarização econômica, social, cultural e identitária de jovens que se tornam dispensáveis com base em sua situação social e seus repertórios identitários. A precarização social e a desacreditação identitária coloca os jovens em zonas sociais descartáveis, zonas de exclusão, zonas de vulnerabilidade, zonas criminalizadas, zonas de resíduos, zonas precárias e zonas de morte ou necrozonas (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 65).³⁷

37 Tradução livre do original: “Al exterminio o eliminación sistemática de un grupo humano por motivo de raza, etnia, religión, política o nacionalidad se le define como genocidio. A partir de esta posición, desarrollé el concepto de juvenicidio para identificar al exterminio o eliminación permanente y sistemática de jóvenes. El juvenicidio refiere al acto límite que arranca la vida de la persona, pero ese acto límite no surge del vacío, ni aparece de manera repentina como rayo sobre cielo sereno, sino que es producto y conclusión de diversas formas de precarización económica, social, cultural e identitaria de jóvenes que devienen prescindibles a partir de su situación social y sus repertorios de identidad. La precarización social y la desacreditación identitaria coloca a los jóvenes en zonas sociales prescindibles, zonas de exclusión, zonas de vulnerabilidad, zonas criminalizadas, zonas de desecho, zonas precarias y zonas de muerte o necrozonas” (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 65).

Atentemo-nos por um instante a essa definição, bem como a algumas de suas consequências. Apesar de *juvenicídio* fazer referência direta ao extermínio sistemático de jovens, ele está diretamente ligado a outras formas de violência, de natureza não necessariamente física. A *precarização socioeconômica* é uma delas: a desigualdade de oportunidades, sobretudo no mercado de trabalho, e as dificuldades financeiras de milhares de famílias em situação de vulnerabilidade social configuram um tipo de violência, na medida em que impedem a mobilidade social, a melhoria no padrão de vida e o acesso aos bens de consumo publicizados pelas mídias. Contribui para esse cenário de precariedade o desamparo estatal, no sentido da dificuldade de acesso a políticas públicas de teor econômico e social. Todo esse quadro não raro acarreta o abandono escolar de milhares de jovens, bem como a migração forçada do território de origem em busca de melhores condições de vida.

Esse tipo de precarização gera consequências como a que Aguilar-Forero e Muñoz González (2015) denominam de *precarização vital* ou *subjativa*, na qual a exploração de trabalhadores por empresários e segmentos sociais mais abastados economicamente dá lugar à autoexploração. Milhares de jovens são convocados a se tornarem “*empresários de si mesmos*, com habilidades para ‘administrar’ e ‘otimizar’ suas próprias capacidades de trabalho e suas próprias formas de vida³⁸” (AGUILAR-FORERO, MUÑOZ GONZÁLEZ, 2015, p. 1024), retirando das empresas, do Estado e das instituições a responsabilidade de garantir condições de vida dignas aos trabalhadores e a segmentos vulneráveis da população. Dessa forma, violências socialmente disseminadas passam a ser percebidas como de origem exclusivamente individual, dependentes da conduta e da *força de vontade*, favorecendo a auto-frustração e o desencanto daqueles que não conseguem alcançar o sucesso financeiro esperado. Esse cenário conduz a índices crescentes de informalidade e de subempregos, impedindo ou dificultando o acesso à seguridade social.

Um outro tipo de violência que pode ser distinguida nesse contexto é a *sexual*, à qual sobretudo as meninas e as jovens se encontram submetidas, por ações de assédio sexual, estupro, prostituição, exploração sexual e mesmo abortos forçados. Aguilar-Forero e Muñoz González salientam como no contexto colombiano esse tipo de violência é utilizada por forças de segurança do Estado e por grupos paramilitares para diferentes propósitos, desde a obtenção de informações até o controle de territórios. Por sua vez, Valenzuela Arce (2019, p. 60) destaca

³⁸ Tradução livre do original: “*empresarios de sí mismos con habilidades para ‘gestionar’ y ‘optimizar’ sus propias capacidades de trabajo y sus propias formas de vida*” (AGUILAR-FORERO, MUÑOZ GONZÁLEZ, 2015, p. 1024).

como “com os novos dispositivos tecnológicos e a Internet se potencializou a exibição, violência e agressão mediante a publicação de fotografias e imagens de outras pessoas com o objetivo de exibí-las, magoá-las e desacreditá-las³⁹”, em uma apropriação perversa do potencial de difusão de informação das tecnologias digitais.

Valenzuela Arce destaca, ainda, a violência *adulto-gerontocrática*, por meio da qual jovens são excluídos de espaços de poder comandados por adultos. Esses espaços são os mais diversos, relacionados a diferentes formas de *violência institucional*, em escolas, hospitais, tribunais, delegacias, entre outros lugares. Políticas de proibição e penalização do aborto; violências obstétricas e esterilizações forçadas; imposição de padrões estéticos e a implementação de marcos proibicionistas são alguns dos resultados dessas múltiplas formas de violência frequentemente praticadas por adultos que se colocam no direito de controlar, de maneira unilateral, os corpos e as vidas de milhares de jovens. E quando estes se organizam para reivindicar mudanças políticas e sociais, em movimentos como *os indignados*, *Occupy Wall Street*, *dreamers*, *#YoSoy132*, essa violência se manifesta no arbítrio e na repressão das Forças de Segurança do Estado.

O autor ainda delinea outro tipo de violência à qual sujeitos em condição juvenil estão por vezes submetidos na América Latina: aquela praticada por gangues, grupos de bairros e organizações criminosas compostas em sua maioria por jovens, segmento populacional que se torna a um só tempo vítima e perpetrador da violência. Aguilar-Forero e Muñoz González (2015, p. 1024) destacam que, no caso da Colômbia, são milhares os jovens que participam de exércitos regulares e irregulares no combate entre o Estado e as forças do narcotráfico, compondo um número de pessoas associadas a grupos armados cujas expectativas em 2013 iam de 6.000, segundo fontes oficiais, até 18.000, segundo um estudo de Natalia Springer, mencionado no informe geral do Grupo de Memória Histórica. Entre as razões pelas quais tantos desse segmento populacional ingressam no conflito armado, os autores pontuam:

Entre as razões de tal vinculação está a proximidade do conflito armado de territórios onde os meninos, as meninas e os jovens habitam; a busca de oportunidades de educação e emprego em contextos de pobreza; o querer escapar de situações familiares adversas caracterizadas pelo abandono, pelo abuso ou pela violência; e, por último, a identificação com modelos guerreiros e em especial com aquele estereótipo de

³⁹ Tradução livre do original: “Con los nuevos dispositivos tecnológicos e Internet se ha potenciado la exhibición, violencia y agresión mediante la publicación de fotografías e imágenes de terceras personas con el objetivo de exhibirlas, herirlas y desacreditarlas” (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 60).

masculinidade hegemônica associada ao risco, à violência e à dominação (AGUILAR-FORERO, MUÑOZ GONZÁLEZ, 2015, p. 1024).⁴⁰

Os autores salientam, ainda, que os limites éticos foram violados a tal ponto no conflito armado colombiano que os ataques à população civil se tornaram generalizados, com a conversão de crianças e pessoas em condição juvenil como as principais vítimas de diferentes formas de violência. Entre elas, destacam o deslocamento forçado, a expropriação de terras e a vimitização por artefatos explosivos espalhados pelo território colombiano para fins de demarcação territorial e contingenciamento de membros de grupos rivais, com impactos inevitáveis nas relações sociais: “todos esses elementos, é claro, reproduzem a ruptura do tecido social, vista como uma perda de confiança e solidariedade entre as pessoas, e agravam as expressões de violência, marginalização e precariedade⁴¹” (AGUILAR-FORERO, MUÑOZ GONZÁLEZ, 2015, p. 1025).

Por sua vez, Valenzuela Arce destaca como o combate ao crime organizado no México vitimou quantidades crescentes de pessoas todos os anos, sobretudo naqueles em que Felipe Calderón ocupou a presidência do país (2006-2012). Foram alcançadas “cifras anuais de homicídios que chegaram a 8.867 em 2007, 14.006 em 2008, 19.803 em 2009, 25.757 em 2010, 27.213 em 2011, 25.967 em 2012, 23.063 em 2013 e 19.669 em 2014⁴²” (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 55). Isso aconteceu de tal maneira que no período de oito anos foram assassinadas, segundo fontes oficiais, 164.345 pessoas no território mexicano, boa parte delas jovens. O autor ainda aponta outros dados da vitimização de jovens no contexto mexicano:

Em 2013 faleceram 34.509 jovens (5,6% do total de mortes). De maneira mais específica, essa informação revela que os homens morreram em uma proporção três vezes maior que as mulheres. As causas dessas mortes se resultam previsíveis, mais da metade dos homens (53,1%) morreram por causas violentas e entre elas se destacam as agressões (28,7%), acidentes de transporte (17,2%) e lesões autoinfligidas intencionalmente (7,2%)⁴³ (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 57-58).

⁴⁰ Traduzido livremente do original: “Entre las razones de tal vinculación está la cercanía del conflicto armado en territorios donde los niños, niñas y jóvenes habitan; la búsqueda de oportunidades de educación y empleo en contextos de pobreza; el querer escapar de situaciones familiares adversas signadas por el abandono, el abuso o la violencia; y, por último, la identificación con modelos guerreros y en especial con aquel estereotipo de masculinidad hegemónica asociada al riesgo, la violencia y la dominación.” (AGUILAR-FORERO, MUÑOZ GONZÁLEZ, 2015, p. 1024).

⁴¹ Traduzido livremente do original: “Todos estos elementos, por supuesto, reproducen el resquebrajamiento del tejido social, visto como una pérdida de confianza y solidaridad entre las personas, y agravan las expresiones de violencia, marginación y precariedad” (AGUILAR-FORERO, MUÑOZ GONZÁLEZ, 2015, p. 1025).

⁴² Traduzido livremente do original: “cifras anuales de homicidios que llegaron a 8 867 en 2007, 14 006 en 2008, 19 803 en 2009, 25 757 en 2010, 27 213 en 2011, 25 967 en 2012, 23 063 en 2013 y 19 669 en 2014” (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 55).

⁴³ Traduzido livremente do original: “En 2013 fallecieron 34 509 jóvenes (5.6% de las defunciones totales). De manera más específica, esta información revela que los hombres mueren en una proporción tres veces mayor que las mujeres. Las causas de esta muerte ya resultan previsibles, más de la mitad de los hombres (53.1%) mueren por causas violentas y entre ellas

Ainda que sejam as maiores vítimas do cenário mexicano de combate ao narcotráfico, o autor evidencia como muitos sujeitos em condição juvenil também são perpetradores de atos violentos, de naturezas bastante diversas:

Violência pragmática, busca obtenção de produtos satisfatórios e lógicas do consumo publicizados pelas indústrias culturais. [...] Violência transgressora, busca transformar a ordem estabelecida mediante mecanismos não regulados. A violência política que se inscreve em canais institucionais ou trata de transgredir-los com o objetivo de transformar a ordem social. Violência ritual, usualmente se inscreve em rituais de passagem gerados por códigos culturais dos jovens. Violência territorial, que se define a partir da atribuição de identidades-limite, onde o sentido de pertença implica defender os membros do grupo, a camarilha ou a gangue. Violência criminal, que se expressa no fortalecimento dos códigos e das formas de ação do crime organizado que incorpora os jovens a partir de diferentes objetivos e funções⁴⁴ [...] (VALENZUELA ARCE, 2015 *apud* VALENZUELA ARCE, 2019, p. 62-63).

Como pode ser visto, não é somente no contexto brasileiro que jovens são as maiores vítimas e, ao mesmo tempo, perpetradores de diferentes formas de violência. E tal quadro nos aponta não somente as violências físicas, mas uma grande diversidade de atos violentos. Em muitos deles, entretanto, é possível vislumbrar, para o autor, a “atribuição de identidades limite”, como citado a respeito da violência territorial, ou o “fortalecimento dos códigos e das formas de ação do crime organizado”.

Seguindo essa linha, o conceito de *juvenicidio* abrange não somente os avultantes números de jovens mortos nesses países todos os anos, mas processos que lhes são anteriores. Há um outro tipo de violência, que diz respeito a um processo de *desacreditação identitária*. Ele se dá muito antes do gatilho ser disparado contra o jovem negro da periferia: de teor fundamentalmente discursivo e simbólico, espalha-se por representações das mais diversas, presentes nas mídias, nas conversas de bar, nas escolas, nas unidades prisionais, nas ruas e em diferentes instituições e espaços que configuram o cotidiano de milhões de pessoas no país. Esses discursos têm como objeto central o jovem, mas não qualquer um: aquele considerado

destacan agresiones (28.7%), accidentes de transporte (17.2%) y lesiones autoinfligidas intencionalmente (7.2%)” (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 57-58).

⁴⁴ Traduzido livremente do original: “Violencia pragmática, busca la obtención de productos satisfactorios y lógicas de consumo publicitados por las industrias culturales. [...] Violencia transgresora, busca transformar el orden establecido mediante mecanismos no regulados. La violencia política que se inscribe en canales institucionales o trata de transgredirlos en aras de transformar el orden social. Violencia ritual, usualmente se inscribe en rituales de paso generados por códigos culturales de los jóvenes. Violencia barrial, que se define a partir de la adscripción en identidades límite, donde el sentido de pertenencia implica defender a los miembros del grupo, la clicla o la pandilla. Violencia criminal, que se expresa en el fortalecimiento de los códigos y formas de acción del crimen organizado que incorpora a los jóvenes mediante diversos objetivos y funciones [...]” (VALENZUELA ARCE, 2015 *apud* VALENZUELA ARCE, 2019, p. 62-63).

perigoso, delinquente, trombadinha, preguiçoso, incapaz, sujo e pobre. Configura-se, dessa maneira, um tipo de juventude altamente depreciativa, cujos membros são desumanizados e reduzidos a atributos de baixo valor social. Tornam-se, portanto, corpos descartáveis, alvos preferenciais de medidas de limpeza social.

Jovens pobres, negros, periféricos, em situação de rua, mas também funkeiros, rappers, skatistas e membros de tribos urbanas, travestis, transexuais e homossexuais. A violência que aqui se evidencia, parte intrínseca do juvenicídio, é aquela reproduzida em palavras, imagens e sons que perpetuam diferentes estigmas sociais ⁴⁵. Essas representações pejorativas frequentemente desqualificam atributos identitários de camadas juvenis da população, de maneira que elementos de pertencimento social que poderiam ser considerados valorativos se tornam uma marca que legitima a ação truculenta de setores sociais que se alçam o direito de abreviar a vida daqueles considerados inferiores.

Como consequência direta de formas de precarização que inviabilizam condições de vida dignas para parcelas significativas de jovens negros, de um lado, mas também consolidam processos discursivos de estigmatização de outro, espalham-se por espaços delimitados do território brasileiro e latino americano atos juvenicidas praticados por agentes do Estado e do crime organizado. Nessa perspectiva, as periferias e comunidades brasileiras se constituem como *necrozonas*, na medida em que concentram grande quantidade de jovens e adultos de identidades estigmatizadas. Tornam-se, em um complexo processo de fundo econômico, social e discursivo, vidas e corpos dispensáveis e descartáveis, uma espécie de “lubrificante da maquinaria da necropolítica”⁴⁶ (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 64).

Dessa forma, o delineamento de *necrozonas* se dá tanto pela prática concreta e recorrente de assassinatos naturalizados como pelo processo discursivo de estigmatização e demarcação de identidades precárias, configurando regiões de alto risco de vida, com impactos inclusive na falta de implementação de políticas públicas:

Os efeitos da estigmatização territorial também se fazem sentir ao nível das políticas públicas. A partir do momento em que um lugar é publicamente etiquetado como uma zona de ‘não-direito’ ou uma ‘cité fora da lei’ e fora da norma, é fácil para as autoridades justificar medidas especiais, derogatórias face ao direito e aos costumes, que podem ter como efeito – quando não por objectivo – desestabilizar e marginalizar mais ainda os seus habitantes, submetê-los aos ditames do mercado de trabalho desregulado, torná-los invisíveis ou escorraçá-los de um espaço cobiçado (WACQUANT, 2006 apud ROCHA, 2020, p. 43).

⁴⁵ O conceito de estigma será detidamente explorado no capítulo 3 desta tese.

⁴⁶ Tradução livre do original: “[...] lubricante de la maquinaria de la necropolítica.”

Nessa perspectiva, ações policiais abusivas como a que aconteceu na Favela de Jacarezinho em 2021, entre tantas outras, encontram-se legitimadas pelo fato de serem executadas em zonas de *não-direito*, onde é permitido às forças policiais exercerem arbitrariamente um poder de coerção não somente àqueles que efetivamente praticaram algum delito, mas a todos os seus moradores, de forma irrestrita. Não sem motivo, Rocha (2020, p. 40) destaca em seu trabalho três tipos diferentes de condições juvenis: a daqueles que fazem parte das elites econômicas e sociais; a dos pobres e trabalhadores; e a dos pobres envolvidos em alguma infração ou crime.

Se para aqueles do primeiro grupo há uma série de expectativas sociais positivas, bem como condições estruturais mais favoráveis, para os do segundo e terceiro grupo restam apenas o lugar social da criminalidade e condições estruturais bastante desfavoráveis. Dessa maneira, se jovens brancos moradores de Higienópolis são pegos portando drogas ilícitas, eles prontamente são chamados de *usuários*; se cometem infrações ou crimes, “há um grande aparato da esfera privada capaz de resgatá-los; mais que isso, há um aparato jurídico voltado à amenização dos impactos sobre eles” (ROCHA, 2020, p. 39). De maneira geral, há uma predisposição de que juízes, promotores e aqueles à frente do Sistema de Justiça sejam mais lenientes com essa categoria, enxergando nesses jovens possíveis filhos, netos ou amigos. Já em relação aos jovens da segunda e terceira categoria, os discursos da esfera jurídica apontam para a constituição de *inimigos* a serem combatidos, culpados mesmo que se prove o contrário, como argumenta o *rapper* Taddeo:

Bem mais torturante para um povo do que ver a sua nação favelizada, é sentir na pele a criminalização incabível de todos os moradores das regiões favelizadas. É ter de engolir a seco, a amargura deixada pela violência psicológica, que lhe atribuiu culpas que não condizem com o seu comportamento. É não poder se defender das baterias covardes dos atentados contra sua moral. É ser culpado, mesmo que prove o contrário (TADDEO, 2012 apud ROCHA, 2020, p. 42).

Para Rocha, é possível afirmar que boa parte dos jovens das periferias brasileiras vive sob o imaginário da criminalidade. Territórios onde vivem trabalhadores de todos os tipos, como comerciantes, guardas-noturnos, porteiros, *office boys*, diaristas e cabeleireiras, muitos deles jovens, veem-se reduzidos a lugares propícios ao exercício da criminalidade irrestrita. Restritos a lugares socialmente demarcados, aos sujeitos em condição juvenil oriundos de comunidades e periferias cabe somente a invisibilidade social em caso de exercerem profissões

rotineiras. A visibilidade social e midiática, por outro lado, é concedida para aqueles que enveredam para as fileiras do narcotráfico ou para a prática de infrações e crimes. Diante da falta de oportunidades no mercado de trabalho formal e mesmo no informal, o trabalho no narcotráfico garante *status* e acesso rápido a um poder de consumo antes inacessível. Entre as entrevistas que compõem seu trabalho empírico, Rocha (2020, p. 44) encontra a reverberação dessa situação na fala de alguns jovens:

Ao conversamos com os jovens sobre os elementos que determinaram a entrada no tráfico de drogas, um deles colocou “é só um meio que eu achei naquela ganância, o meio que eu achei para ficar rico rápido. Mas fica, perde, fica, perde” (JOVEM 1). Outros trouxeram a questão do consumismo de forma direta, abordando que “a molecada cai porque vê que tá com moto, que tá sobrando dinheiro, que tá com corrente no pescoço, colocando foto no Facebook” (JOVEM 2).

Por sua vez, o estudo *Aí eu Voltei pro Corre* (INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018) também aponta a necessidade de pertencimento social por meio do consumo como um dos fatores que facilitam a prática de atos infracionais, restringindo a análise aos jovens que cumprem medidas socioeducativas de internação no estado de São Paulo.

Ficou claro, porém, que o desejo dos jovens de consumir bens se relaciona à necessidade de autoafirmação, pertencimento e aceitação pelos pares. [...] Sob essa perspectiva, o envolvimento infracional é motivado em grande medida pelo “reconhecimento do grupo, o status junto às garotas, o sentimento de poder e coragem”. Diversos adolescentes entrevistados no âmbito do presente estudo disseram que começaram a roubar ou traficar drogas porque queriam ter os mesmos bens que os “meninos do corre” (INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018, p. 32).

Essa tentativa de atrair mulheres ou de se destacar socialmente entre os *amigos do corre* pode ser encontrada em muitas das falas dos jovens entrevistados pela pesquisa (INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018, p. 32). É o caso de José, 18 anos, “que fez tatuagens de palhaço sabendo que ‘era de bandido’, mas queria ser igual ao primo, de quem as pessoas gostavam”⁴⁷. Ou de Juliano, de 18 anos, que “comparou seu destino ao das pessoas que admirava e buscava imitar: ‘Muitas dessas pessoas não tão nem mais vivas’”. Ou, ainda, de Maurício, 19 anos, que “associou a prática de atos infracionais à aproximação a ‘moleques que vangloriavam a gente ter passado na delegacia [...] dizendo que eu tinha jeito para o negócio’”. Há ainda aqueles como

⁴⁷ Segundo o estudo, “tatuagens de palhaço costumam ser indicativo de envolvimento infracional/criminal, e, em alguns casos, de participação em confrontos com vítimas policiais. No caso dos adolescentes entrevistados, essas tatuagens são símbolos do pertencimento ao universo infracional, ao ‘corre’, de modo genérico. Essa percepção foi compartilhada pelos adolescentes e profissionais entrevistados” (INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018, p. 30).

Antônio, de 17 anos, “que afirmou ter ‘viciado’ depois que pegou em uma arma”, em uma alusão à adrenalina e à sensação de satisfação que atos infracionais bem sucedidos geram.

Nesse quadro, o estudo evidencia também a falta de perspectivas de futuro como mais um dos fatores que influencia na prática de atos infracionais no estado de São Paulo. “Ficou evidente a dificuldade dos internos em falar de si próprios e verbalizar perspectivas de futuro após a internação” (INSTITUTO SOU DA PAZ, 2018, p. 33). Isso aconteceu também com entrevistados que “questionaram sua capacidade de ‘fazer algo além do crime’, revelando que possivelmente enxergam a ascensão no mundo infracional como único caminho de sobrevivência e pertencimento ao seu alcance”. Isso acontece uma vez que a maior parte dos jovens que expressaram suas projeções a respeito do futuro delimitaram apenas dois caminhos possíveis para sua concretização: “de um lado, a vida ‘honesta’, representada pela ‘carteira assinada’; de outro, o ‘crime’”. É o caso, por exemplo, de Felipe, 18 anos, que “contou que pretendia ‘arrumar emprego, registrado, ganhar uns mil e duzentos. Vida nova. Vou tirar RG novo. Arrumar uma mina e ter uma família’.

É possível argumentar, a partir dos casos citados, como a prática de atos infracionais pode ser tentadora para muitos jovens moradores das periferias, que se apropriam do estereótipo do *bandido* de maneira a valorizá-lo, buscando uma visibilidade e projeção social que de outro modo não alcançariam. Tais jovens, juntamente com aqueles que não praticam atos infracionais e vivem nas periferias, são objetos de diferentes formas de *criminalização* de seus gestos, jeitos de falar e sinais identitários e de pertença a grupos sociais, parte de discursos que buscam na *desacreditação identitária* as justificativas para a prática de atos juvenicidas.

Todos os processos acima apontados atendem a estruturas sociais e relações de poder desiguais inseridas em um contexto latino-americano mais amplo, em que não são somente os jovens que se identificam como homens aqueles vitimados. Isso acontece de tal forma que, para Valenzuela Arce, o conceito de *juvenicídio* deve ser considerado juntamente com o de *feminicídio*, entendido como o “ato patriarcal misógino ao limite que arrebatou a vida da mulher pelo fato dela ser mulher, por viver um corpo feminino⁴⁸” (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 72).

De maneira correlata ao *juvenicídio*, o *feminicídio* também é legitimado por padrões culturais, instituições e discursos que produzem e reproduzem identidades precarizadas

⁴⁸ Traduzido livremente do original: “[...] acto patriarcal misógino al límite que arrebató la vida de la mujer por el hecho de ser mujer, por vivir un cuerpo femenino [...]”.

vinculadas ao feminino, inseridas, nesse caso, em uma hierarquia de poder baseada em relações de sexo-gênero. Entendidos como formas de expressão de uma dominação e de um poder masculinos, os atos feminicidas estão, portanto, inseridos em uma ordem discursiva patriarcal, de impactos concretos e simbólicos, resultando em diferentes formas de discriminação, de violência e de morte.

Para o autor, essa ordem patriarcal é indissociável do *adultocentrismo*, no qual se estabelecem relações de poder em que são os adultos que têm prevalência sobre as crianças, os idosos e os sujeitos em condição juvenil. Isso acontece de tal forma que “os ordenamentos patriarcais e adultocêntricos são duas dimensões de um mesmo sistema de dominação que também recorre à imposição de uma ordem heterossexual, racializada e classista”⁴⁹ (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 71). Nessa perspectiva, são diversas as identidades precarizadas em um mesmo sistema de dominação, de maneira que é importante nos atentarmos para a dimensão transversal dos vulnerabilizados: “pobre, mulher, afrodescendente ou indígena, jovem, criança, lésbica, gay, transgênero, transexual” (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 73).

Todos esses sujeitos considerados *desviantes*, *inferiores* ou *marginais* sofrem múltiplos processos do que o autor denomina como *descidadania*, em que se “nega a um grupo de pessoas suas condições de sujeito de direitos”⁵⁰ (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 64), tornando-os vidas e corpos descartáveis. É possível vislumbrar, a partir disso, que há dois tipos de morte nos processos aqui sinalizados: uma real, concreta, visível nas estatísticas e nos relatórios sobre homicídios, e outra simbólica, anterior à morte concreta ou mesmo posterior a ela. Esse assassinato simbólico e discursivo *a posteriori* pode ser visto no caso em que jovens negros das periferias não envolvidos na prática de crimes são vítimas da ação policial e, mesmo depois de suas mortes, são classificados como *criminosos* e *bandidos*, tanto pelas forças policiais como pelas mídias⁵¹. É a respeito dessa outra morte, de teor fundamentalmente discursivo e estigmatizante, que o estudo das representações midiáticas dessas juventudes perdidas ganha sua particular relevância no campo da Comunicação.

⁴⁹ Traduzido livremente do original: “los ordenamientos patriarcales y adultocráticos son dos dimensiones de un mismo sistema de dominación que también recurre a la imposición de un orden heterossexual, racializado y clasista”.

⁵⁰ Tradução livre do original: “[...] niega a un grupo de personas su condición de sujetos de derecho [...]”.

⁵¹ A respeito deste caso, escrevi em parceria com Rosana Soares um artigo em que analisamos como são representados alguns jovens assassinados pelas forças policiais nos documentários *Relatos do Front* (2018) e *Auto de Resistência* (2018). Cf. LAMAS, C.; SOARES, R., 2021.

1.4 Representações de jovens criminalizados na imprensa

Todos os elementos anteriormente apresentados indicam como, em meio à prática do juvenicídio pelo aparato de repressão do Estado, são colocadas em circulação diversas representações que legitimam a matança indiscriminada de jovens negros oriundos das periferias brasileiras. Em paralelo a isso, o Poder Judiciário assume contornos específicos, estabelecendo, de acordo com Batista (2002 apud DE GRANDE, 2004), uma intrincada parceria com a imprensa, que passa a atuar como seu órgão executivo, para além de sua função comunicativa. Caberia à imprensa, dentro dessa perspectiva, não somente pautar o sistema penal, como também auxiliá-lo como uma espécie de prolongamento informal de suas funções. Estimulando uma vigilância ininterrupta sobre a classe de indivíduos marginalizados, a imprensa reproduz uma cultura punitivista, que enxerga a pena não somente como uma forma de causar sofrimento àquele considerado inferior: trata-se também de um recurso epistemológico, como forma de compreensão de mundo. À vista disso, quem sofre de alguma pena certamente a mereceu.

Não sem motivo são diversos os estudos que apontam como são frequentes as reportagens que consolidam a estigmatização de jovens pobres e negros autores de atos infracionais. A historiadora Daminelli (2018), por exemplo, ao realizar uma análise em notícias publicadas no jornal catarinense *O Estado* durante a vigência do Código de Menores de 1979, aponta como eram frequentes já nessa época as reportagens favoráveis à diminuição da maioridade penal.

Foram duas as principais tendências encontradas pela pesquisadora: de um lado, aquelas reportagens que abdicavam de outras formas de assistência aos jovens autores de atos infracionais, admitindo como única solução possível e efetiva a reclusão em regime fechado; de outro, aquelas que consideravam necessária a diminuição da desigualdade social, com ações por parte do Estado e da sociedade. Em ambos os casos, subentendida à *questão do menor* estava um problema de segurança: como proteger a sociedade de crianças e adolescentes violentos e perigosos ao convívio social?

A perspectiva geral do jornal durante os anos 1980, segundo a pesquisadora, foi a de exclusão deliberada desses jovens, entendidos como constituintes de um *outro*, alheio à sociedade e às normas civilizatórias. Questões próprias da idade, bem como a falta de

oportunidades e de perspectivas pessoais e profissionais, eram constantemente negligenciadas. Isso pode ser visto, por exemplo, no trecho reproduzido a seguir:

Nem por isso, nem por ser inegável essa inserção no quadro geral da deterioração da sociedade, o problema do menor deve ser incluído no rol das mazelas a serem resolvidas no dia em que aqui se instalar um provável reino da utopia. Quando adolescentes matam, roubam, saqueiam, traficam e aterrorizam as pessoas de bem, algo tem que ser feito sem demora. [...] É preciso coragem para assumir a verdade: que o adolescente que toma parte num assassinato ou pratica um homicídio a sangue frio já não é um estrito problema de assistência, mas também é fundamentalmente de segurança (AS DIVERSAS..., 1988 apud DAMINELLI, 2018, p. 134).

Cobrando urgência, o articulista busca separar com nitidez o *menor* das *pessoas de bem*, entendendo o envolvimento de jovens no crime como parte do *quadro geral da deterioração da sociedade*. Dentro dessa hierarquia social rígida, caberiam medidas mais duras de punição e restrição de liberdade. Alguns textos dessa linha de argumentação chegavam a sugerir a diminuição da maioria penal em caso de *menores conscientes* de seus atos, como atesta o seguinte trecho de um diálogo fictício, publicado no mesmo jornal:

— Muitos jovens querem se emancipar antes de atingir a maioridade completa. E a lei o permite, cumpridas certas formalidades. Porque (sic) motivo não adotar o mesmo critério para o menor consciente, que infringe essa mesma Lei? Este caso de S. Paulo é típico. Os dois sabiam muito bem o que estavam fazendo. Mataram sete, mas, eram tão civilmente responsáveis que conheciam até seus direitos, gozando dos policiais, certos de que algum meretíssimo juiz iria beneficiá-los. Pergunto eu. Porque (sic) não legislar para, *em caso de crime, antecipar a menoridade*, declarando-a a posteriori. Num país onde a maioria do imperador foi antecipada – e todos acharam ótimo – porque não fazê-lo para proteger a vida e a segurança dos cidadãos? (FARACO, 1984 apud DAMINELLI, 2018, p. 139-140, grifo da autora).

Além de comparar a situação de crianças e adolescentes marginalizados com a do imperador, argumento no mínimo questionável, nota-se a imagem desses *menores* como *proveitadores*: como sabiam que não seriam responsabilizados pelo Estado, agiam de forma violenta e inconsequente. Além disso, estariam alheios a qualquer forma de cidadania, uma vez que os cidadãos seriam somente aqueles considerados vítimas de suas infrações.

Também são recorrentes, no período reportagens, notas e demais textos que buscam na origem da chamada *delinquência* a omissão familiar e o abandono, atuando na zona fronteira entre pobreza e periculosidade. Mesmo que não tivessem cometido infrações, jovens abandonados ou em situação de rua seriam potencialmente infratores, cabendo sobre eles as mais diversas medidas com o objetivo de garantir a ordem social.

Como bem aponta Daminelli, há nessas reportagens e textos diversos uma confusão deliberada entre a *inimputabilidade* desses jovens, já prevista pelo Código de Menores de 1979, e a *impunidade*. Dessa maneira, o Código de Menores já previa formas de responsabilização, com penas que iriam desde a advertência até a internação em estabelecimento educacional, porém, a partir de uma perspectiva que entendia esses jovens como *sujeitos em desenvolvimento*, incapazes de entender todas as consequências de seus atos. Por sua vez, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), promulgado em 1990, estabelece nos artigos 112 e 114:

ART 112 Verificada a prática de ato infracional, a autoridade competente poderá aplicar ao adolescente as seguintes medidas:

I – advertência;

II – obrigação de reparar o dano;

III – prestação de serviços à comunidade;

IV – liberdade assistida;

V – inserção em regime de semi-liberdade;

VI – internação em estabelecimento educacional;

[...]

§ 1º A medida aplicada ao adolescente levará em conta a sua capacidade de cumpri-la, as circunstâncias e a gravidade da infração.

§ 2º Em hipótese alguma e sob pretexto algum, será admitida a prestação de trabalho forçado.

[...]

ART 114 A imposição das medidas previstas nos incisos II a VI do art. 112 pressupõe a existência de provas suficientes da autoria e da materialidade da infração, ressalvada a hipótese de remissão [...] (CEDECA, 2017, p. 73-74).

Assim, a responsabilização pela autoria de atos infracionais é prevista pela lei, sempre considerando a “existência de provas suficientes da autoria e da materialidade da infração”, como pressupõe o Estado Democrático de Direito. Essa linha de argumentação que afirma a impunidade dos jovens, frequente nas reportagens encontradas pelo estudo anteriormente apontado, muitas vezes desemboca em posicionamentos altamente estigmatizantes, transformando todos os jovens nessa condição em estereótipos a serem eliminados do convívio social. É o caso do trecho da nota a seguir, que faz referência a *Cinderelo*, um jovem que ficou conhecido no início dos anos 1980 pelo roubo de carros e assaltos a estabelecimentos:

Hoje em dia, qualquer pedra que se topar, pode virar e está assim de [...] Cinderelos por baixo. É o que mais tem. É toda uma massa, uma rapaziada no geral vinda da classe média baixa e da muito baixa, com família desintegrada por problemas socioeconômicos e pais alcoólatras (quando os conhecem) e sem maiores perspectivas de chegar em ter em casa aquela mesa farta que as novelas das oito mostram [...] (GERAÇÃO..., 1982 apud DAMINELLI, 2018, p. 133).

Daminelli pondera, entretanto, que seria impreciso dizer que os jornais se posicionavam de forma explícita a favor da redução da maioria penal ou de medidas mais duras. Isso aconteceria, muitas vezes, de forma subentendida:

[...] é impossível desconsiderar que as informações veiculadas pelas páginas policiais suscitavam o sentimento de impunidade que cercava a atuação dos adolescentes infratores. Estes continuavam “à solta”, em face da lei, que ordenava a sua soltura “apenas” tendo como base o elemento etário (DAMINELLI, 2018, p. 145).

O trabalho de Maia (2003), por sua vez, foca-se na análise de títulos e subtítulos de reportagens dos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil* durante o primeiro semestre de 2002, no caderno denominado *Rio*, a partir de uma abordagem teórica calcada na Análise de Discurso de linha francesa. A pesquisadora constatou uma diferença significativa no tratamento entre jovens de classe média e pobres: enquanto o envolvimento dos primeiros é motivo de perplexidade, uma vez que um padrão mínimo de vida lhes estaria assegurado, faltando-lhes motivos para praticarem atos ilícitos, o envolvimento de jovens pobres é encarado como natural, sem qualquer tipo de estranheza ou espanto, condizente com o lugar social que lhes é atribuído.

Isso fica evidente, por exemplo, no subtítulo de duas reportagens: uma primeira, cujo assunto é a prisão de dois jovens moradores de Copacabana por tentativa de arrombamento de um caixa eletrônico, em que se lê o questionamento: “O que faz cada vez mais jovens de classe média se envolverem em roubos e assaltos?” (MAIA, 2003, p. 59); e uma segunda reportagem, que tematiza a prisão de “quatro menores por espancamento”, com o subtítulo “os acusados são de classe média-alta. Dois dos cinco rapazes agredidos ficaram com lesões irreversíveis”. Em sua versão on-line, *O Globo* chega ao ponto de perguntar: “menores de classe média envolvidos em crimes devem receber tratamento especial?”.

Para Maia, o uso das palavras não é aleatório, e ao acrescentar a expressão “de classe média” o jornal estaria deixando subentendido o quanto aquele fato era excepcional. A diferença é clara quando abordados jovens pobres: estes são somente “menores”, sem qualquer adjetivo posterior. Ao consultar o manual de *O Globo*, Maia encontrou a orientação dada ao vocábulo *menor*: “palavra a ser substituída, sempre que possível, por outra mais específica: ‘criança’, ‘menino’, ‘adolescente’. Deve ter uso restrito às situações nas quais estiver em questão a idade legal da pessoa” (MAIA, 2003, p. 57). O manual, entretanto, foi seguido somente nos casos envolvendo jovens da Zona Sul, em detrimento daqueles em situação de vulnerabilidade social.

Dentro desse quadro de tamanha discrepância, aos *jovens de classe média* é permitido até mesmo o direito de fala, como pode ser visto no título de 19 de junho de 2002 de *O Globo*: “Jovens de classe média acusados de agressão alegam ter sido atacados” (MAIA, 2003, p. 59). A autora não encontrou, em todos os títulos analisados, nenhum espaço de fala equivalente para jovens oriundos de camadas menos favorecidas da população. Ela nota, ainda, uma tendência de o jornal conferir à palavra do Sistema de Justiça um status de verdade:

Enquanto os jovens da classe média são notícia por flagrantes de infrações ou por estarem na iminência da apreensão, os menores do recorte 2 estão sendo objeto de notícia por suas atuações durante o processo de cumprimento de alguma medida socioeducativa, isto é, são institucionalizados e já foram definidos como infratores; são, portanto, delinquentes. Essa ressalva permite então concluir que o que torna um jovem infrator é a sua punição, sua sentença e não exatamente o ato infracional, deslocando a questão da produção da verdade para a instituição judiciária e seu dizer. Dessa forma não é o ato que está em jogo, mas o que se diz do ato e quem fala sobre ele (MAIA, 2003, p. 57).

O que importa é, portanto, muito mais as deliberações e penas oriundas do Sistema de Justiça do que as infrações em si. Isso fica igualmente evidente em outro título do mesmo jornal, dessa vez de 13 de junho de 2002: “Pitboys se apresentam à Justiça e são detidos”, ao que se lê “quarto acusado de agressão em boate não comparece à Vara da Infância e da Juventude e poderá ser preso” (MAIA, 2003, p. 59). Para Maia, fica claro que o jovem estava sendo ameaçado de prisão não por sua infração, “mas porque não se apresentou ao juiz, a autoridade que determina a verdade” (MAIA, 2003, p. 57).

Em notícia posterior a respeito do mesmo caso, o Ministério Público anuncia a decisão de liberar os jovens. Maia encontrou, no corpo da notícia, o motivo: todos eles possuíam, àquela época, endereço fixo. “Se todo dizer está em relação direta com o não-dizer (sic), fica inferido que os jovens institucionalizados do recorte 2, que não são da Zona Sul, de Copacabana, Leblon ou Flamengo, não possuem endereço fixo, pois são oriundos de outra classe social, em que o sentido da infração está naturalizado” (MAIA, 2003, p. 57). A autora observa, por fim, como uma série de títulos referentes a jovens pobres cumprindo medidas socioeducativas tematiza o “fracasso da proposta socioeducativa de ressocialização”, com enfoques em atos de tortura, violência e evasão. “Não ocorre, entretanto, nenhum mal-estar ou interrogação sobre ser esse o tratamento que deve ser oferecido a esses jovens” (MAIA, 2003, p. 57), inversamente ao que ocorrem quando abordadas infrações cometidas por aqueles oriundos da classe média.

Outro estudo, dessa vez focando a análise dos jornais *A Gazeta* e *A Tribuna*, oriundos do estado do Espírito Santo, durante o período de agosto de 2003 a setembro de 2004, encontrou um total de 325 matérias, agrupadas em dois grandes eixos: um primeiro, mais volumoso, denominado

Ação e contexto do delito, e um segundo, denominado *Sistema socioeducativo* (ESPÍNDULA *et al.*, 2006, p. 16). O primeiro eixo classificado pelos pesquisadores se subdivide sobretudo no que foi denominado *Crimes contra o patrimônio*, seguido pelas subcategorias *assassinato e sequestros*; e *Tráfico de drogas e atuação da polícia* (ESPÍNDULA *et al.*, 2006, p. 15). De acordo com o estudo, há uma excessiva visibilidade dada às infrações análogas a crimes de morte, de maneira desproporcional ao total de infrações cometidas⁵², transmitindo, por vezes, a impressão de que o jovem autor de ato infracional é um criminoso incorrigível.

O segundo grande eixo se subdivide em outros dois, *Maioridade penal*, em que é abordada tanto a redução da maioridade penal como uma suposta ineficácia do ECA; e outra denominada *Discussões sobre a eficácia da instituição*, em que se concentram críticas das instituições responsáveis pelas medidas socioeducativas. Nesse eixo, os pesquisadores encontraram grande recorrência de entrevistas e comentários de especialistas que geralmente exploram uma ideia de *crise da adolescência*, caracterizando-a como natural e universal no quadro de uma perspectiva patologizada dessa etapa da vida (ESPÍNDULA *et al.*, 2006, p. 17).

Destacam-se, ainda, os termos designados para se referir aos jovens autores de atos infracionais, grande parte estigmatizantes e baseados no antigo Código de Menores, com ênfase em: *menor*, *infrator* e *adolescentes infratores* (ESPÍNDULA *et al.*, 2006, p. 18). Presume-se, nessa perspectiva, que os atos infracionais são inerentes à realidade de jovens pobres, sem maiores chances de ressocialização ou reestabelecimento de laços afetivos. À exigência de maior controle sobre suas condutas, por parte tanto das famílias quanto do Estado, as matérias em seu conjunto consideram que os jovens

são perigosos porque roubam e matam; são vulneráveis à influência de criminosos adultos e por eles manipulados; são carentes de maior controle familiar e social; são maduros para decidir sobre atos delinquentes. Observa-se que à patologização da adolescência acrescenta-se a visão da perversidade do bandido. Quando o foco está nesses jovens, a condição de adolescente só é recuperada nos seus aspectos negativos, e a imaturidade e as ambigüidades apontadas para outros adolescentes até como indicadores de potencialidades são aqui tratadas como evidências do caráter de bandido sem possibilidade de remissão. Enquanto a adolescência, para os outros

52 De acordo com o artigo, no ano de 2002 a maioria das infrações (57,3%) foi contra o patrimônio público, e 19,1% contra a pessoa, dentro da qual se encontra a infração análoga ao crime de homicídio.

grupos, é considerada como fase de transição para o futuro, a estes de quem estamos falando o futuro é negado, permanecendo apenas uma perspectiva de contenção mascarada pelos projetos de ressocialização (ESPÍNDULA *et al.*, 2006, p. 19).

Outro estudo a ser destacado entre aqueles que se focaram na representação de jovens em conflito com a lei na imprensa é o de Marília de Nardin Budó (2013). Com o objetivo de analisar discursos políticos e midiáticos a respeito da criminalização desses jovens, buscando possíveis correlações entre ambos, Budó analisa 19 reportagens no jornal *Folha de S. Paulo*, publicadas nos períodos de novembro a dezembro de 2003, janeiro de 2004, fevereiro a abril de 2007, dezembro de 2008, janeiro a fevereiro de 2009 e fevereiro a abril de 2012.

De forma semelhante aos outros trabalhos aqui comentados, a autora também evidencia como o teor das reportagens não corresponde ao de estatísticas oficiais sobre infrações e focam-se apenas em atos graves e chocantes que muito contribuem para consolidar um imaginário distorcido sobre esses jovens. Seguindo critérios de noticiabilidade que priorizam determinados tipos de *crimes* – geralmente aqueles cometidos em vias públicas –, de *criminosos* – jovens pobres e negros –, de *vítimas* e de localidades específicas – preferencialmente próximas a grandes centros econômicos –, determinados fatos são noticiáveis, enquanto outros não. Dentro desse filtro, o percentual de homicídios e latrocínios nas matérias encontradas chega a ser de 57,9%, muito distante das estatísticas apresentadas ao longo dos anos. Aqui, mais uma vez, o critério de classe fica evidente:

É uma característica da exploração do crime pelos meios de comunicação a sua identificação como sendo resumido aos crimes de rua, contra a vida e o patrimônio individual. Isso pode ser visto em diferentes pesquisas empíricas já realizadas, sabendo-se, por exemplo, que mesmo quando noticiados crimes típicos das elites econômicas, eles não aparecem na editoria “policial”, mas geralmente na editoria “política”. Essa exposição seletiva da criminalidade auxilia também na construção de temas como a violência, que se resume àquela individual, ao conflito social, que parece ser provocado pelo crime e não uma característica da sociedade capitalista, e da segurança, que se resume à “segurança pública”, ficando de lado a segurança dos direitos [...] (BUDÓ, 2013, p. 305).

Esse quadro distorcido é recorrente em diversas matérias analisadas pela autora. Em uma delas, de 2004, com a chamada de capa *Menor participa de 1% dos homicídios*, o jornalista se mostra surpreso pelos dados levantados pela Secretaria da Segurança de São Paulo: enquanto o número de adolescentes no estado equivalia a 36% da população, apenas 1% dos homicídios foi cometido por eles. Essas informações contrariam uma série de reportagens publicadas em novembro e dezembro do ano anterior, que enfatizavam a participação de jovens nesse tipo de

crime. Em entrevistas para o jornalista, diversas pessoas, favoráveis ou contrárias à diminuição da maioria penal, mostravam-se igualmente surpresas.

Entretanto, ao apresentar os dados dos anos anteriores, percebe-se que a participação minoritária de adolescentes nesse tipo de infração não era uma novidade: em 2001, esse índice havia sido de 0,8% e, em 2002, de 0,9%. Todas as reportagens anteriores da *Folha* não utilizaram esses dados, e o motivo pelo qual isso aconteceu não fica explícito na matéria de 2004. A pesquisadora ainda nota que a utilização de pesquisas de opinião sobre o tema, presentes na ocasião dessa reportagem, bem como de seus métodos controversos⁵³, não é em nenhum momento questionada pela *Folha*, que considera esses dados, assim como outros, como o retrato fidedigno e inquestionável da realidade.

Mesmo quando não há indícios de infrações análogas ao crime de homicídio por parte de jovens, o jornal busca inserir algum dado relativo a elas no corpo da reportagem. Esse é o caso, por exemplo, de matéria publicada em 2006, que apresenta a história da vida de um menino que, aos dez anos de idade, passou a fazer parte das fileiras do tráfico de drogas. Na parte final, o jornalista pergunta ao menino se já havia matado alguma vez, ao que ele responde: “não matei, não, mas se tiver que matar eu mato” (BUDÓ, 2013, p. 308). A capiciosa pergunta, tal qual sua resposta, reforçam o estigma do jovem autor de ato infracional, que seria violento e inconsequente *por natureza*.

Na mesma edição do jornal consta uma reportagem maior, cujo foco é a mudança nos tipos de atos infracionais praticados por jovens, com dados oriundos da 2ª Vara da Infância e da Juventude do Rio de Janeiro a partir do segundo semestre de 2006. De acordo com essas informações, o número de infrações análogas ao crime de roubo estaria aumentando, enquanto aquelas análogas ao crime de tráfico estariam diminuindo. Entretanto, em infográfico apresentado logo a seguir, não só é constatada uma diminuição no número total de infrações cometidas por adolescentes – de 4.164 em 2005 para 3.956 em 2006 – como houve tanto uma redução do número de infrações análogas aos crimes de roubos, furtos e lesões corporais como o aumento daquelas equivalentes ao crime de tráfico de drogas, evidenciando exatamente o contrário do que havia sido defendido ao longo de toda a reportagem.

53 Muitas dessas pesquisas, por exemplo, não informam primeiramente os entrevistados sobre o assunto abordado antes de lhes fazer perguntas, obtendo com isso respostas descontextualizadas. Outras dessas pesquisas apresentam metodologias específicas, convenientes a vícios e limitações do Sistema de Justiça.

Quanto às palavras e aos termos empregados, Budó encontrou, na maior parte das notícias, os mesmos sendo utilizados para designar atos ilícitos praticados tanto por jovens como por adultos:

A utilização dos termos “crime”, “reincidente”, “pena”, “punição”, “preso” etc., por mais equivocados que estejam juridicamente, continuam sendo usados nas páginas dos jornais para tratar sobre os adolescentes, o que também provoca um importante efeito simbólico no leitor, que permite equiparar o sistema infanto-juvenil (sic) ao sistema adulto, e, por consequência, o adolescente ao adulto. O uso do termo “ato infracional”, o correto, segundo o ECA, para lidar com a conduta de adolescentes envolvidos em situações problemáticas, aparece poucas vezes na Folha no período estudado [...] (BUDÓ, 2013, p. 311).

É recorrente na análise apresentada pela autora uma diferença flagrante de tratamento entre infrações cometidas por jovens pobres e aqueles de classe média, com reverberações inclusive na representação dos familiares envolvidos. Assim, em reportagem de 2012 sobre um menino de 13 anos oriundo de família rica, cuja infração foi a morte de uma menina de três anos na praia usando um *jet ski* de seu padrinho, consta: “o adolescente que dirigia o *jet ski* vai responder por *ato infracional*. O juiz da Infância e Juventude vai determinar se ele deve cumprir medida socioeducativa” (BUDÓ, 2013, p. 312).

Em um segundo caso do mesmo ano, cujo tema é a prática de *bullying* em escolas privadas de São Paulo, a reportagem explica que o ato não se trata de um crime, apesar de existirem propostas de sua criminalização:

De acordo com a ideia discutida dentro do Ministério Público, expor alguém a constrangimento público, escárnio ou degradação física e moral resultaria em prisão (de um a quatro anos). Se o autor for menor, o *ato infracional* poderia acabar em internação na Fundação Casa (antiga Febem) (BUDÓ, 2013, p. 312-313).

As diferenças, no entanto, não são apenas terminológicas. Enquanto jovens pobres e negros, quando praticam infrações, não têm o seu perfil descrito pela reportagem – ou, quando o têm, este é apresentado de forma incompleta –, aqueles jovens que praticaram infrações e pertenciam à classe média ou à elite econômica têm a sua vida toda detalhada, como demonstra trecho da reportagem sobre *bullying* citada acima:

As autoras das frases acima [intimidando outra menina] são jovens de classe média alta, moradoras de bairros nobres da Zona Oeste paulistana – o “Higi” é uma gíria para Higienópolis –, todas alunas de colégios particulares da cidade cujas mensalidades beiram os R\$ 2.000. Segundo o promotor Oliveira, esse perfil de adolescentes é cada vez mais comum nas denúncias. “Já tivemos processos

envolvendo jovens de classe média alta, mas as escolas ainda tem resistência em reconhecer os casos de bullying”, disse (BUDÓ, 2013, p. 314).

Evidencia-se a diferença entre aqueles que se enquadram em um determinado estereótipo do jovem em conflito com a lei – e, portanto, não merecem uma descrição mais detalhada – e aqueles que estão fora desse estereótipo, gerando a sensação de estranheza e perplexidade no tratamento jornalístico que lhes é concedido. Ainda dentro dessa perspectiva, observou-se diferença de tratamento em relação aos pais e familiares dos envolvidos. Com relação ao caso do *jet ski*, o jornal respondeu aos leitores que queriam saber mais informações do autor da infração:

A Folha não divulga o nome dos pais do garoto para não possibilitar a identificação dele, como prevê o Estatuto da Criança e do Adolescente. O nome de Cardoso (o padrinho do menino) é citado pois só essa informação não permite identificar o menino (BUDÓ, 2013, p. 315).

Esse princípio, entretanto, não foi respeitado nos casos de Champinha⁵⁴ e João Hélio. No primeiro, além de ter o apelido divulgado a partir do segundo dia de cobertura do assassinato dos adolescentes Liana e Felipe, em 2003, o jovem Champinha pôde ter sua identidade reconhecida graças à divulgação das iniciais de seu nome, do local em que vivia e da divulgação do nome completo, idade e profissão de sua mãe. No caso João Hélio, um adolescente suspeito de ter agido em coautoria com outros jovens, foram divulgados os nomes completos de seu pai e seu irmão mais velho.

Budó ainda nota uma diferença terminológica flagrante entre jovens pobres autores de atos infracionais e outros de classe média que teriam sido suas vítimas. Assim, enquanto em uma mesma notícia de 2003 Champinha era designado pelo termo *menor*, Liana Friedenbach, apesar da mesma idade, era chamada de *jovem*, *estudante*, *adolescente*, *garota*, *menina*. Segundo a autora, Champinha chegou a ser chamado de *menor* ao menos cinquenta vezes em diversas reportagens ao longo do ano (2013, p. 317).

O tratamento discriminatório conferido a pessoas pertencentes a diferentes classes sociais demonstra que, ao contrário do que costumam alegar os órgãos comerciais de imprensa, eles têm a liberdade e a capacidade para preservar os suspeitos e acusados. Quando não o fazem, sua conduta não deriva exclusivamente da irresponsabilidade das fontes oficiais (como o delegado de polícia ou do Promotor de Justiça), mas sim

54 Champinha foi um adolescente que cometeu, junto com mais quatro adultos, infração análoga a crime de tortura e assassinato dos jovens Felipe Silva Caffé e Liana Bei Friedenbach, no ano de 2003. João Hélio foi um menino de seis anos que foi arrastado pelas ruas do Rio de Janeiro por cerca de sete quilômetros, em carro da família que tinha acabado de ser roubado.

de uma opção da redação, que, diante de uma encruzilhada ética, escolhe respeitar ou não os direitos do adolescente. É evidente, então, que a possibilidade de ter os seus direitos respeitados é diretamente proporcional à classe social daquele que é acusado: trata-se de uma verdadeira segregação editorial que seleciona desde figura do mal natural incorporado na criança e adolescente pobre e negro, portanto, bandido, até a figura do bem natural, incorporado na criança e adolescente brancos e de classe média, portanto, vítimas (BUDÓ, 2013, p. 316).

Faz-se necessário destacar, ainda, além da recorrente divulgação das imagens de jovens pobres acusados de terem cometido infrações, uma tentativa recorrente de patologizá-los, colocados como um *outro* perigoso e ameaçador. Isso pode ser observado novamente no caso de Champinha, em que se chega a ler em uma das reportagens: “O delegado Antonio Mestre Junior, do DHPP (Departamento de Homicídios e Proteção à Pessoa), disse que R. *confessou os crimes com frieza*. ‘O motivo é um só: *crueidade*’. Segundo o delegado, o menor falou que Liana foi estuprada” (BUDÓ, 2013, p. 320).

A presença da frieza, da crueldade e do sadismo na descrição de jovens autores de atos infracionais, bastante frequente, segundo a autora, em notícias que envolvem infrações análogas aos crimes de roubo e homicídio, procura transformá-los em sujeitos doentes, distantes do dito cidadão comum e, portanto, passíveis de receberem sanções mais severas por parte das autoridades.

Ressalta-se por fim que, segundo a autora, a *Folha de S. Paulo* interrompeu o uso do termo *menor* a partir de reportagens de 2007. Diferentemente do caso de Champinha, que ocorreu em 2003, no de João Hélio não consta nenhuma menção ao termo em seus títulos, com a adoção das palavras *adolescente* e *jovem*, mesmo para os autores das infrações. Isso acontece, entretanto, mais de 10 anos após o manual de redação da *Folha* ter recomendado a substituição do termo *menor* por outros como *criança* ou *adolescente*. A própria redação do artigo é contraditória:

Menor – A Folha não deve publicar foto que permita identificar criança ou adolescente infrator. Ao mencioná-lo, omite seu nome, registrando apenas as iniciais, com pontos, sem espaço. A lei prevê penas para quem divulgar, sem autorização, ato, nome ou documento de procedimento judicial relativo a *menor*, assim como fotografia de *menor em situação irregular* ou vítima de crime. Não use a palavra menor em texto para designar criança ou adolescente (FOLHA DE S. PAULO, [s.d.] apud BUDÓ, 2013, p. 318-319).

Assim, utiliza-se do próprio termo para recomendar o seu não uso, o que demonstra como um imaginário construído pelas legislações menoristas ainda estava em circulação e com grande força, mesmo mais de duas décadas após a promulgação do ECA.

Todo esse processo de estigmatização de jovens autores de atos infracionais pode ser também encontrado no telejornalismo, com a diferença dos recursos narrativos entre as mídias impressa e televisiva. É o que se pode concluir do trabalho de Airton Miguel De Grande (2004), que busca analisar a representação de *infratores* em alguns documentários brasileiros, comparando-os àquela em circulação pelo telejornalismo. Embora não se atente às particularidades dos jovens criminalizados, incluindo-os na mesma categoria de adultos que tenham cometido crimes, De Grande evidencia como o telejornalismo sistematicamente cerceia a voz⁵⁵ daqueles acusados de terem cometido infrações, estabelecendo papéis rígidos e marginalizando sujeitos pobres e negros.

[...] deve-se atentar para o fato de que a voz do infrator, em especial nos telejornais, esteja sendo sistematicamente cerceada. Nas reportagens, o que o telespectador vê são apenas corpos que não falam, ou que pronunciam monossílabos, na maioria das vezes sob intenso constrangimento. Corpos, em geral, com trajes miseráveis ou seminus, algemados ou enfileirados, tendo ao fundo o brasão da entidade policial que os deteve. Corpos flagrados à distância, nas favelas ou periferias, por meio de teleobjetivas. Ou registrados de perto, com o recurso técnico das micro-câmeras (sic), mas também sem o conhecimento daqueles que são filmados. Nas prisões ou em liberdade, o infrator é registrado quase sempre à revelia. E nas reportagens vai ser reduzido quase a um objeto: o que o espectador depreende daquele sujeito detido provém unicamente das informações mediadas pelo repórter (DE GRANDE, 2004, p. 24).

Essa mediação do repórter, para o autor, cria por vezes uma narrativa de sentido único, sem polissemias de qualquer espécie. A imagem, que poderia ser utilizada de maneira a suscitar dúvidas e ambivalências, é utilizada de forma sempre redundante em relação à voz *off*, guia absoluto da narrativa. O “casamento forçado” entre palavra e imagem (DE GRANDE, 2004, p. 43) faz parte aqui de um esforço em contar uma história a partir de preceitos de uma “narrativa a qualquer custo” (DE GRANDE, 2004, p.41) dos fatos, em que impera tanto a abordagem cronológica dos acontecimentos como a sequência direta e lógica do texto.

A presença do repórter em locais estratégicos aparece, dentro dessa perspectiva, como um elemento de credibilidade. Isso acontece de tal modo que os telejornais se aproximam de uma vertente do documentário denominada de *modo expositivo* pelo teórico Bill Nichols, citado por De Grande, no qual há a presença de uma voz *de Deus*, uma narração em *off* onipresente e onisciente que conduz a interpretação do espectador pelas imagens e sons da narrativa. O

55 Segundo o autor, “voz deve ser entendida aqui não apenas como a expressão oral, mas como um conjunto de meios pelo qual determinados pontos de vista ou perspectivas são expressos e se tornam compreensíveis para os espectadores.” (DE GRANDE, 2004, p. 24)

telejornal, entretanto, intensifica esse processo, utilizando o repórter como a própria figura símbolo dessa onipresença e onisciência.

Essa presença física do repórter, expressa sobretudo nas passagens que ligam as entrevistas captadas e a narração em *off*, utiliza o recurso da metonímia como forma de buscar credibilidade. Objetiva-se, a partir dela, substituir os fatos, situados historicamente, por representações de elementos que se relacionem a ele de maneira objetiva: “A metonímia faz associações entre fenômenos fisicamente ligados, ao passo que a metáfora une fenômenos fisicamente desconectados para sugerir que há uma similaridade entre eles” (DE GRANDE, 2004, p. 45). Esse recurso é utilizado, entretanto, de forma a deliberadamente reforçar o estigma da violência restrita à periferia dos grandes centros urbanos e às regiões favelizadas:

[...] pode-se antever uma série de prejuízos que o caráter metonímico da reportagem televisiva provoca. Talvez o mais perceptível seja a irremediável associação de pobreza (ou cor da pele) com criminalidade, pois é corriqueira a gravação de passagens (*stand ups*) dos repórteres tendo ao fundo favelas ou periferias. Ou a associação de certos hábitos à violência, como bailes funks e arrastões nas praias do Rio de Janeiro. A respeito deste último exemplo, Micael Herschmann [...] constatou que, embora não houvesse relação entre funkeiros e gangues que promoviam brigas e assaltos na orla, algumas reportagens acabaram incitando a população a exigir o fechamento dos bailes, como se estes fossem o motivo da violência (DE GRANDE, 2004, p. 46).

Assim, cada vez que um repórter grava uma passagem com uma favela ao fundo quando noticia crimes violentos, ele igualmente reforça a imagem difundida no senso comum de que a violência urbana é proveniente desses espaços e seus habitantes. Da mesma forma, associações arbitrárias podem ser criadas pela narrativa telejornalística, como aquela que relaciona funk e arrastões.

Um dos motivos que levam as narrativas telejornalísticas a apresentarem essa estrutura, segundo o autor, é a escassez de tempo que atravessa todas as fases de sua produção. Mais até do que em outras mídias, é na televisão que o jornalismo se vê limitado pelo fator tempo, uma vez que todos os programas costumam ter duração específica, em horários predeterminados, sob o risco de atrasar ou adiantar a programação de toda a grade. Dessa forma, separa-se a matéria em diversas partes, cada uma com um tempo cronometrado, engessando a história contada e dificultando uma abordagem mais aprofundada dos assuntos abordados.

Além disso, o contato do jornalista com os sujeitos a serem representados também se dá em um período limitado. Isso acontece uma vez que a cada repórter é incumbida a gravação de duas ou mais matérias por dia de trabalho, sob o risco de ele ser considerado improdutivo caso

não o consiga. Como os fatos frequentemente carregam consigo ambiguidades e contradições, a maneira que o repórter tem de atender sua meta de trabalho é apelando à risca para a pauta que lhe foi anteriormente apresentada, recorrendo, assim, a visões pré-concebidas e oficiais dos fatos. Tal perspectiva dos acontecimentos é, geralmente, descontextualizada e superficial, apresentando soluções simples para problemas complexos:

As soluções simples repetiriam a tônica dos discursos: endurecimento das penas, maior rigor policial, diminuição da idade penal, construção de penitenciárias mais seguras por um lado, e por outro, a difusão de projetos ou ações túbias edulcorados por expressões como resgate da cidadania, superação das adversidades, exemplo a ser seguido, etc. A idéia seria mostrar que existem alternativas para que o jovem não se engaje no tráfico. Por exemplo: ser bom esportista, fazer artesanato, ser músico, aprender uma profissão (que em geral paga maus salários...). O que não é nada simples, pois o mercado não tem condições de absorver toda essa mão de obra, ainda que constituída de exímios futebolistas, músicos ou artesãos (DE GRANDE, 2004, p. 30-31).

Toda a problemática dos jovens criminalizados, dessa forma, encontra-se inserida na concepção oficial e superficial dos acontecimentos, na qual há a difusão de um “credo criminológico” em que “se houve delito tem que haver pena” (DE GRANDE, 2004, p. 28). Os recursos utilizados pelo telejornalismo para alcançar tal fim, entretanto, diferem da imprensa escrita na medida em que utilizam da voz em *off* do repórter, de sua imagem e da imagem dos objetos e entrevistados como forma de perpetuação da credibilidade jornalística.

No entanto, é interessante observar como nem sempre a relação da imprensa com jovens autores de ato infracional é conflituosa, apresentando alguns matizes de acordo com o contexto estudado. Ao ser questionado sobre a relação entre a imprensa e a Fundação CASA, autarquia do governo do Estado de São Paulo responsável pela execução de medidas socioeducativas, o gerente de arte e cultura da instituição, Wellington Araújo, avalia em entrevista para esta pesquisa:

Eu avalio que ela melhorou – e espero que os fatores que eu vou expor façam algum sentido –, primeiro porque a situação de transição da FEBEM para a Fundação CASA melhorou bastante. Nós temos centros menores espalhados pelo interior, com proximidade familiar, com tipos de cuidado educativo mais universalizados, o que afasta muitos problemas – não quer dizer que isso exclui todos os problemas, mas diminui muitos deles. [...] a imprensa, como um todo, teve mais oportunidades de vivenciar aspectos institucionais nossos positivos, com tantos meninos nossos que fazem o Enem, com tantos meninos e meninas que são aprovados no Enem, no vestibular e vestibulinho do Centro Paula Sousa, com tantos meninos e meninas que são bem pontuados na OBMEP, que fazem curso superior a distância, também nos inúmeros eventos que fazemos.

A seguir, o entrevistado menciona dois eventos específicos promovidos pela Fundação e que receberam uma boa cobertura pelos órgãos de imprensa:

Por exemplo, o evento Musicasa, que era um festival de música em parceria com três unidades do Sesc – o Sesc Araraquara, o Sesc Rio Preto e o Sesc Santo Amaro, na capital – que passou a ser coberto pela imprensa, que sabia quando ia acontecer, fazia matérias honestas e, de algum modo, reproduzia aquilo que eles acessavam para que as pessoas pudessem ler, ver. Nós tivemos também uma mostra cultural aqui no Espaço Catavento, no centro de São Paulo, que foi exibida no Jornal Nacional, em uma matéria de 1min. 20s., contando sobre o trabalho. Eu sei bem disso pois eu estava coordenando essa atividade e passei por cinco segundos no final da matéria, e depois de exibida, meu *Whatsapp* ficou lotado de mensagens, quase de 200 mensagens, porque umas mil pessoas têm meu número, então imagine receber 200 mensagens imediatamente [...].

Tudo isso, em sua opinião, faz polarização com parte da programação televisiva cujo foco é a estigmatização desses jovens: “[...] o Jornal Nacional falar durante 1min. 20s. sobre esse trabalho bacana acaba jogando muito contra os programas da tarde, do Datena, entre outros [...] e acaba concorrendo com uma outra narrativa”. Isso acontece de maneira que essas duas correntes coexistem: “existem as duas coisas, tanto aquilo que o programa da tarde fala quanto o inverso, que parece que contradiz o outro, mas na realidade eles coexistem. E é melhor, para quem está vendo, ter um pouco desses dois elementos para ponderar do que um único”. Nessa perspectiva, ainda que perdurem representações pejorativas a respeito de jovens que praticaram infrações, há também contradições nesse processo e espaço para veiculação de outros discursos pela imprensa.

1.5 Outras representações da violência e da pobreza

Esse breve quadro sobre algumas das representações que atravessam os jovens autores de atos infracionais estaria incompleto se não fosse nele incluído um dos marcos da cinematografia brasileira a respeito desses sujeitos: trata-se de *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, dirigido por Hector Babenco e lançado em setembro de 1980. Drama contundente e de grande repercussão nacional e internacional, o filme teve grande impacto nas discussões a respeito das infrações juvenis e infantis durante os anos 1980, projetando a carreira de seu diretor para além das fronteiras nacionais.

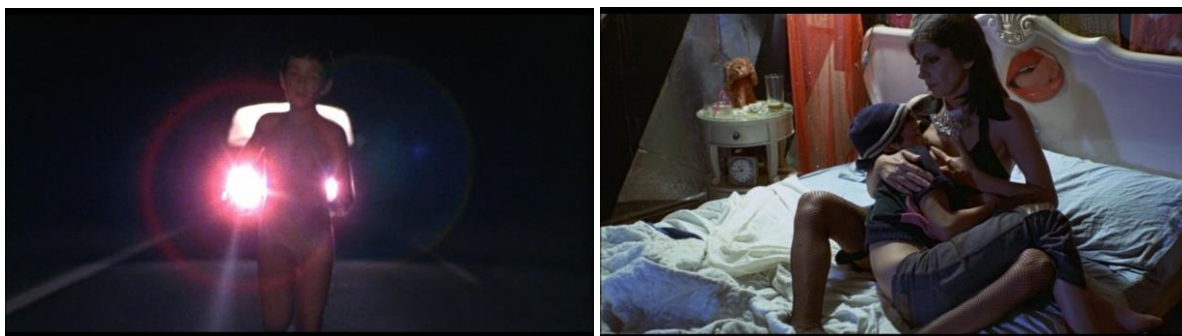
Inspirado no livro *Infância dos mortos*, escrito por José Loureiro, o filme narra em tom de denúncia social a história de Pixote (Fernando Ramos da Silva), Dito (Gilberto Moura),

Lilica (Jorge Julião), Chico (Edílson Lino) e outros jovens e crianças em situação de vulnerabilidade social. Dividido em duas partes principais, na primeira vemos o cotidiano dos personagens em uma unidade da *Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor* (FEBEM), em que momentos de humilhação e opressão se revezam com outros de descontração por parte dos jovens internos. Essa parte se encerra quando os quatro personagens fogem do reformatório, passando a vagar pelas ruas de São Paulo. A partir daí, convivem com adultos como o traficante Cristal (Tony Tornado) e a prostituta Sueli (Marília Pêra), entrando em uma espiral cada vez mais perigosa e fatal, que vai de pequenos delitos ao tráfico de drogas e à prática de assassinato. Tudo isso acontece em um cenário urbano hostil, como aponta Mascarenhas (2018, p. 160):

[...] Pixote é um devastador mergulho na indefinição das políticas sociais contemporâneas através de um protagonista caracterizado como antípoda no ambiente em que trafega. Sem facilitar a recepção, impacta com a sua matéria cênica pinçada do real – nu e cru – em bruto, carregado de possibilidades de buscas e desencontros. O ponto de partida é a denúncia da realidade dos menores infratores. Estes configuram identidades esfumaçadas com arcos de ação que se desenvolvem em paralelo, mas tendo em comum a hipótese de uma imaginação atormentada pelo cotidiano cinzento, estilhaçando-se em inegáveis fragmentos de sentido ao se deparar com a demonização da metrópole, pouco afeita a despreparados.

Em meio a esse contexto, “a violência nos grandes centros urbanos torna-se uma inconveniente aliada do trajeto dos nossos protagonistas juvenis” (MASCARENHAS, 2018, p. 156), único meio possível de sobrevivência em meio às ruas de uma cidade que lhes nega o direito de acesso a uma cidadania plena. Como uma espécie de “representação perturbadora da realidade da época”, fugindo também “da armadilha do maniqueísmo e do estereótipo tão peculiar a filmes do gênero” (MASCARENHAS, 2018, p. 154), o drama consegue “converter o grupo de protagonistas em porta-vozes e representantes do campo de ação de uma pluralidade humana refém da falta de oportunidade social [...]”. Algumas das cenas do longa-metragem se tornaram icônicas, como o delírio de Pixote após ter cheirado cola – em que se imagina nu, fugindo de um veículo ao fundo – ou o momento em que Sueli o amamenta, em uma referência à *Pietà* de Michelangelo, primeiramente o acolhendo e depois expulsando-o de sua cama.

Figuras 4 e 5 – Imagem referente ao delírio de Pixote, que se imagina fugindo de um veículo depois que cheirou cola; imagem de um dos momentos finais do filme, em que a prostituta Sueli amamenta o jovem



Fonte: PIXOTE, 1980.

É importante observar como, de acordo com Pereira Junior (2014, p. 45), o livro de José Loureiro se inspirou no verídico caso de Camanducaia, datado de 1974. Nele, “cerca de trezentas crianças e adolescentes que se encontravam sozinhas pelas ruas e praças” do centro de São Paulo foram apreendidas pela polícia militar. Desse total, 93 crianças e adolescentes foram transportados para as proximidades do município de Camanducaia, no estado de Minas Gerais.

“Os policiais, aos berros, munidos de cassetetes, revólveres, metralhadoras, pedaços de pau com pregos nas pontas e cães, forçaram todas as crianças a que se despissem” comenta o autor, que continua: “em seguida, os PMs soltaram os ferozes animais sobre os garotos ainda dentro do veículo, provocando pânico generalizado e uma enorme confusão”. Algumas das vítimas conseguiram fugir desse ataque, sendo detidas novamente pelo delegado do município mineiro e recebendo doações de roupas, medicamentos e alimentos. Tal acontecimento demonstra como a situação de vulnerabilidade vivida por jovens e crianças na cidade de São Paulo estava longe de fazer parte somente do mundo da ficção.

Tocando em um tema sensível a partir de um tratamento complexo, a repercussão de *Pixote* pode ser atribuída também à carreira que o filme fez no circuito de salas de cinema. Pereira Junior (2014) aponta o amplo lançamento do longa-metragem nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, além de exhibições em Berlim, Paris e Madri. O filme conquistou diversos prêmios, como o *Leopardo de Prata*, no Festival de Locarno, na Suíça; o Grande Prêmio de Certame e o Grande Prêmio do Público como melhor filme no festival de Cinema Ibérico e Latino-Americano, na França; o prêmio de Crítica no Festival de Cinema de San Sebastian, na Espanha; além de ter sido eleito pela Associação de Críticos de

Cinema de Los Angeles e de Nova York como melhor filme estrangeiro e de ter recebido uma indicação ao Globo de Ouro nos Estados Unidos.

Se a imprensa figura por vezes como o meio privilegiado de discursos simplificadores a respeito de atos violentos perpetrados por jovens, (re)produzindo o estigma daqueles negros, pobres e moradores das periferias, é curioso notar como no caso desse filme em especial seu papel não se resumiu a esse princípio, assumindo grande importância em sua divulgação:

Com efeito, a grande repercussão de *Pixote, a lei do mais fraco* se deve muito à imprensa, por ter divulgado, debatido e exaltado o filme de Hector Babenco. Os meios de comunicação tiveram um papel importante no processo de validação da temática da infância marginalizada no Brasil em 1980. Entende-se que não só a película ajudou a promover o debate acerca dos pequenos infortunados, como também a própria imprensa potencializou e propagou as discussões pelo corpo social. Sem a imprensa, provavelmente, o filme não teria conquistado toda essa ressonância na sociedade brasileira. Por outro lado, deve-se destacar que os meios de comunicação também se interessaram pela produção cinematográfica, já eu (sic) ela havia problematizado uma temática polêmica e extremamente chamativa ao público leitor (PEREIRA JUNIOR, 2014, p. 29-30).

Seguindo essa linha, o pesquisador encontrou uma série de manchetes jornalísticas da época do lançamento que exaltavam o bom desempenho do filme diante da crítica e do público. É o caso, por exemplo, de “‘Elogio a Pixote em Nova York’ (*Folha da Tarde*, 06/05/1981), ‘Pixote duas vezes premiado em Biarritz’ (*Folha de São Paulo*, 13/10/1981), ‘Críticos de Los Angeles dão prêmio a Pixote’ (*O Globo*, 16/12/1981), ‘Críticos de NY escolhem Pixote’ (*Folha de São Paulo*, 22/12/1981)”, ou ainda “‘Críticos de Boston elegem Marília e Pixote melhores do ano’ (*O Globo*, 03/02/1982)”. Até mesmo em suas re-exibições o filme virou notícia na imprensa, como se vê nas seguintes manchetes: “‘Pixote em reprise a partir de quinta’ (*Folha de São Paulo*, 28/01/1982), ‘Pixote voltará às telas brasileiras’ (*Folha da Tarde*, 29/01/1982) e ‘A volta de Pixote, depois de dez prêmios no exterior’ (PEREIRA, Miguel. *O Globo*, 05/02/1982)” (PEREIRA JUNIOR, 2014, p. 29).

Muitos anos depois do lançamento e da repercussão de *Pixote*, surgiria no cinema brasileiro uma vertente de filmes que abordariam a violência e a pobreza nas favelas e periferias brasileiras. Para Hamburger (2008) essa tendência se principia com o lançamento de *Notícias de uma Guerra particular* (1999), documentário dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund que busca, em tom de denúncia, evidenciar a degradação social promovida pelo tráfico de drogas nas favelas do Rio de Janeiro.

Policiais, moradores, adultos, crianças e jovens envolvidos com o narcotráfico dão depoimentos incisivos, intercalados com imagens do cotidiano das comunidades, bem como de apreensão de substâncias ilícitas. Rostos encapuzados, situações violentas e uma trilha sonora dramática constroem uma sensação de perigo e degradação social, marcada pela ausência do Estado, presente unicamente em situações de repressão. Em meio a esse clima hostil, o filme chega a apresentar, em montagem paralela, os enterros de um policial e de um jovem negro, alçados às maiores vítimas de uma situação social insustentável.

Alguns anos depois, em 2002, seria lançado *Cidade de Deus*, filme de ficção dirigido por Fernando Meirelles, inspirado pelo livro homônimo de Paulo Lins, que, para Hamburger (2008), trabalha com a mesma hipótese do documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund. O narcotráfico aqui aparece em seu surgimento na comunidade de mesmo nome do filme, durante os anos 1980. O filme causou grande repercussão na época por parte da crítica, que se mostrou em certos casos incomodada com a produção. Expressões como *brutalismo*, *cinema do espanto* e *cinema de resultados* permearam os debates sobre a relação que o filme estabelecia com a violência urbana e periférica carioca.

A autora destaca como isso aconteceu, em grande parte, pelo modo como a representação do crime organizado, da favela e da violência se deu em uma outra chave nesse filme, bastante diferente de produções de referência do cinema brasileiro que tematizaram igualmente essas questões, como *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957). Se antes havia uma certa idealização do criminalizado, alçado ao papel de herói, vivendo em uma comunidade com vistas para o horizonte e para os cartões postais do Rio de Janeiro, agora ele fazia parte de um ciclo intolerável de violência, abandono e falta de perspectivas. Os planos abertos foram substituídos por planos fechados, intercalados em um ritmo frenético pela montagem, com uma fotografia altamente contrastada que rendeu ao longa-metragem a alcunha de *hiper-realista*. E, dentro desse universo, o jovem tem um lugar específico:

Cidade de Deus reforça a descoberta pelos cineastas, através de aproximações e relatos de pessoas pertencentes ao universo retratado, da degradação da vida nos bairros da periferia brasileira, dominados pelo tráfico. O filme constrói imagem terrível com estatuto quase documental legitimado pelo testemunho do autor do livro e dos atores que emprestam seus corpos e sua fala para atestar a degradação da vida, reduzida a pó, na mira casual de espectros de gente, meninos que, como os entrevistados de *Notícias de uma guerra particular* e depois, de *Falcão, meninos do tráfico*, expressam a ausência de perspectiva de futuro que marca suas vidas (HAMBURGER, 2008, p. 561).

A maioria dos integrantes do tráfico no filme é constituída de jovens negros de identidade de gênero masculina, em alguns casos, até mesmo por crianças, cujas vidas são marcadas pela *ausência de perspectiva de futuro*. Estão presos, assim, em um ciclo de exclusão e violência, que o personagem Buscapé, o narrador do filme, tenta superar a partir de sua entrada como fotógrafo em um jornal. O trabalho de Machado (2016, p. 225) realiza uma comparação do filme com *Rio, 40 graus* e *5x Favela* (1962). A autora comenta:

Embora o espaço das favelas tenha sido sempre marcado por profundas divisões sociais, nas décadas de 50 e 60 o acesso a esses territórios estava livre do controle dos traficantes de drogas. Esse é um ponto importante no entendimento das realidades de produção das duas épocas. É claro que as quatro décadas que se passaram entre a produção dos dois filmes levou o fazer fílmico a outros patamares profissionais, entretanto as contingências impostas pelo tráfico de drogas são inegáveis, mesmo para uma estrutura de produção que tem na direção de arte um dos alicerces (HAMBURGER, 2008, p. 561).

Com um enfoque especial na direção de arte, Machado relata como foi necessário à produção do longa-metragem encontrar outras locações fora da Cidade de Deus, ou mesmo recriar ambientes em estúdio, por conta das dificuldades que o tráfico de drogas impôs à realização do filme. Foram escolhidos os conjuntos habitacionais Nova Sepetiba e Cidade Alta, integrados visualmente à periferia da Cidade de Deus, apesar das distâncias: “36 anos separavam a inauguração da Cidade de Deus da construção de Nova Sepetiba; aproximadamente 60 quilômetros separam Nova Sepetiba da Cidade Alta”. Para tanto, “a cenografia conformou os espaços através da construção com materiais e técnicas próprias dos moradores da Cidade de Deus e aplicou acabamentos, texturas e cores que refletiam a passagem dos anos e a degradação” (MACHADO, 2016, p. 225). Tudo isso foi feito a partir do princípio de valorização do “improvisado a partir do reaproveitamento daquilo que a cidade não quer mais”.

A autora ainda evidencia como o figurino do filme se baseou na ideia de que as roupas da população residente na Cidade de Deus têm origem em doações, compondo um conjunto inadequado de tamanhos e formas. A maquiagem, por sua vez, buscou valorizar a “diversidade racial dos atores”, compondo “um discurso sutil a respeito das passagens de tempo”. O tratamento da pele dos atores “evidenciou a infinidade de tons de pele mulatas e negras que marcam a população brasileira, narrativa em grande parte ausente da cinematografia brasileira” (MACHADO, 2016, p. 226-227).

Por sua qualidade técnica e pela contundência de sua narrativa, *Cidade de Deus* teve tamanha repercussão que alçou até mesmo o território internacional, sendo pioneiro de uma

vertente do cinema mundial denominada *favela situation*. Enquadrando-o como um filme integrante do que denomina *cinema social brasileiro*, Machado enfatiza ainda como sua repercussão na Europa trouxe uma nova visão sobre os problemas sociais do País e da América Latina, incentivando, inclusive, a realização de “uma série de projetos municipais que visavam melhorar, pelo menos em parte, as condições materiais e sociais do espaço público e fomentar a coesão através de oficinas comunitárias” (MACHADO, 2016, p. 224). Foi um dos filmes de maior impacto dessa corrente do cinema da retomada, seguido de outros que buscaram, cada um a seu modo, representar a violência e a pobreza nas periferias urbanas.

Outro caso dessa corrente é o do documentário *Ônibus 174*, dirigido por José Padilha, que tematiza sequestro que chamou a atenção da mídia em 12 de julho de 2000, perpetrado por Sandro do Nascimento. Aqui, a principal crítica que o filme tece é à própria mídia, que invisibiliza a situação dramática de meninos em situação de vulnerabilidade social. Os meninos reagem, executando atos violentos, na tentativa de conquistar visibilidade. De algoz, Sandro é alçado à categoria de vítima de um sistema injusto que lhe foi imposto.

Outro filme que Hamburger destaca é *Falcão, meninos do tráfico* (2006), documentário dirigido pelo *rapper* MV Bill e seu produtor Celso Athayde, que tematiza igualmente a ingerência do narcotráfico na violência e no convívio social da periferia, mas, dessa vez, não restrita somente à Cidade de Deus. Os entrevistados são vários integrantes de diversas comunidades periféricas, sempre ocultos pelo efeito vaselina⁵⁶. O único que permanece sempre de corpo inteiro é o próprio MV Bill, interlocutor solidário que pretende denunciar o desamparo presente em diversas regiões do país.

Comunidades periféricas, incomodadas com o que consideraram a imagem violenta que esses filmes emprestaram à sua própria imagem, passaram a organizar oficinas e a estruturar coletivos e associações, procurando construir outras formas de representação de si mesmos – por exemplo, com o denominado *cinema da quebrada*. O cinema brasileiro, que desde os anos 1970 e 1980 tinha ficado à margem do debate público em detrimento da televisão, volta novamente a pautá-lo:

Notícias trouxe o assunto à tona. Apenas alguns anos depois diversos filmes de longa-metragem, no registro da ficção ou do documentário, deram continuidade ao tratamento visual do assunto, optando por diversas formas de tratamento das relações entre pobreza, violência, estereótipos de cor, classe e gênero. Focalizando lugares,

56 Hamburger faz referência aqui ao efeito que desfoca partes do corpo e da expressão dos entrevistados, aplicado na pós-produção e também conhecido como *blur*. Trata-se da *máscara* a que faço referência quando analisei a imagem que abre o capítulo.

cores e assuntos que a televisão em geral ignorou, o cinema chama a atenção para uma complexidade sobre a qual pouco se falava e que quase não se via. Ao abordar uma situação controversa, o cinema chamou a atenção para a diversidade de interpretações possíveis da situação contemporânea. Vistos em perspectiva comparativa, esses filmes chamam a atenção para a relatividade, para o caráter de construção cultural – ao invés do caráter “real” que a aparência ontológica da imagem cinematográfica e televisiva poderia sugerir (HAMBURGER, 2006, p. 567).

Esses filmes, assim, buscaram de diferentes formas introduzir interpretações complexas ao fenômeno da criminalidade e do tráfico de drogas, nos quais grande quantidade de jovens está inserida. E fizeram-no utilizando da violência enquanto linguagem e instrumento de denúncia, para além dos limites que a televisão estabelecia até então. Para a autora, essa linha de filmes busca se apropriar de diferentes formas de produção de visualidades sobre os temas tratados:

O assunto é provocativo, como sugere a série de filmes que sucedem *Notícias*. Cada um desses trabalhos pode ser lido como expressão de uma forma de apropriação dos mecanismos de realização audiovisual. A questão que permanece sem resposta é: como expressar situações de violência e discriminação sem contribuir para reforçar estereótipos? Ou melhor, como contribuir visualmente para desarticular estereótipos, especialmente os que associam jovens homens negros e pobres à violência? (HAMBURGER, 2008, p. 550).

Essas outras formas de produção de visualidades impactaram também a televisão, que em algumas de suas produções desde o início dos anos 2000 procurou também retratar o universo das periferias em sua relação com o tráfico de drogas e a violência. Esse é o caso, por exemplo, de *Cidade dos Homens* (2002-2005, 2017-2018), narrativa seriada transmitida pela Rede Globo de Televisão que narra diferentes histórias vividas por Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva), dois jovens moradores da Cidade de Deus que já estavam presentes em *Pallace II* (2001), curta-metragem dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, também inspirado no livro de Paulo Lins e que foi o embrião do longa-metragem *Cidade de Deus*.

Apesar de personagens em comum, Stücker (2009) destaca como a ênfase da série é outra, na medida em que Laranjinha e Acerola não trabalham para o tráfico e não praticam atividades criminosas. O tráfico, dessa forma, assume pano de fundo para diferentes conflitos apresentados ao longo dos 19 episódios das primeiras quatro temporadas, lançadas entre 2002 e 2005, boa parte deles relacionados aos temas da infância, da adolescência e da juventude em meio a limitações de cunho social. São tematizados nessa perspectiva assuntos tão diversos como o cotidiano escolar, a amizade no morro, a realização de trabalhos informais, as dificuldades financeiras, a presença dos bailes funk, a perda da virgindade, a gravidez na

adolescência e a paternidade, entre outros assuntos. A maior parte dos episódios é fechada em si mesma, com o encerramento dos conflitos apresentados antes do início de outra história, apresentando qualidade irregular ao longo dos anos:

Apesar de características persistentes, os 19 episódios da série se organizam de forma singular e autônoma, o que já tem indício pela estrutura de produção, cujos diretores, roteiristas e equipe variam de episódio para episódio. A rotatividade da equipe se traduz em distintas soluções para a proposta da série, havendo resultados bastante irregulares. Não há uma prerrogativa de continuidade serial, cada um dos episódios é uma narrativa fechada em si mesma, o que se difere bastante dos formatos seriados predominantes na TV brasileira. Dessa maneira é possível vê-los e interpretá-los como obras isoladas. Ainda assim, persiste no produto características das séries, como a centralidade num conjunto de personagens que se transportam de um episódio a outro (STÜCKER, 2009, p. 32).

Outro exemplo também abordado por Stücker é o da série *Antonia* (2006-2007), igualmente transmitido pela Rede Globo de Televisão, contando com alguns dos profissionais que trabalharam em *Cidade de Deus*. A série foi inspirada em filme homônimo de 2006, dirigido pela cineasta Tata Amaral, a ser analisado em detalhes no Capítulo 4 desta tese. Nesse caso, os dez episódios das duas temporadas narram as histórias de Preta (Negra Li), Barbarah (Leilah Moreno), Mayah (Quelynah) e Lena (Cindy Mendes), quatro amigas moradoras da Brasilândia, bairro da Zona Norte de São Paulo, que formam um grupo de *hip-hop* chamado Antônia.

A ênfase aqui se dá na importância que a música tem na busca de realização pessoal e sobrevivência financeira das personagens, com a abordagem também de temas ligados ao universo feminino. Os episódios também carregam muitas diferenças entre si, o que para Stücker (2009, p. 115) é sinal, tanto em *Cidade dos Homens* como em *Antônia*, das dificuldades de representação das periferias:

A tensão irresolúvel em torno da representação da periferia em seriados como *Antonia* e *Cidade dos Homens* pode ser identificada nas sucessivas mudanças de proposta de episódio a episódio. A sequência de episódios parece denunciar uma crescente tentativa de responder às tensões e problematizações que se insinuam nas distintas representações da periferia que as próprias séries realizam, em interlocução com um conjunto audiovisual mais amplo, de temática semelhante, e também com o próprio meio social. Parece claro como as distintas tentativas e estratégias para trabalhar a periferia nas séries traduzem uma inquietação na lida com o tema, o que reflete a instabilidade histórica dos estereótipos, que teimam em se reciclar constantemente, e a complexidade da representação dos grupos subalternos.

Stücker (2009, p. 115) ainda observa como, apesar de suas importâncias no sentido de promover a visibilidade das periferias, da violência e da pobreza, ambas as séries falham ao

tratar tais temas a partir de um “tom político ameno, na ausência de uma problematização da própria dinâmica da representação e das contradições mais fundas da realidade social”. Nessa perspectiva, não só os conflitos sociais apresentados são resolvidos a partir de uma perspectiva individual, que prioriza a conduta moral dos personagens ao invés da construção de soluções coletivas, como também não se problematiza em nenhum momento as diferenças sociais entre os realizadores e o universo retratado na tela.

É possível, a partir disso, observar como esse impulso de visibilidade dos temas da violência e da pobreza promovido pelo cinema brasileiro de final dos anos 1990 e início dos anos 2000 abriu uma nova vertente no campo audiovisual que, por sua vez, demanda ainda outros tratamentos na complexa relação entre representação e periferias. Isso pode ser visto também no trabalho de Sousa e Scabin (2020), que, ao analisarem a recepção crítica das temporadas de 2017 e 2018 de *Cidade dos Homens*, encontraram três grupos de manifestações de espectadores em uma postagem de grande reverberação sobre a série na página oficial da Rede Globo no Facebook: no primeiro, foi apontada em tom nostálgico o retorno da série depois de mais de dez anos de hiato, geralmente com ênfase em uma boa qualidade dos episódios apresentados; já o segundo

tem uma interpretação mais ligada ao diálogo da obra com seu contexto político e social. Os espectadores que interagem dessa forma com a publicação veem a série, em sua maioria, como uma exploração desnecessária da violência e da pobreza, o retrato de uma favela como local de carências e impossibilidades de superação. Colocam também esses problemas da série como uma ausência de correspondência com a realidade, uma certa afronta aos moradores dessas comunidades e uma inadequação da representação, como se houvesse um limite claro e um certo rito ficcional que estivesse sendo quebrado pelos realizadores (SOUZA; SCABIN, 2020, p. 184).

Por fim, no terceiro grupo, os pesquisadores encontraram uma reclamação dos temas abordados nos episódios, com a demanda da presença de outros assuntos para além das violências no contexto das periferias:

No terceiro grupo, que de certa forma se liga com as concepções dos limites da representação, pede-se por uma expansão temática, uma forma de readequar a verossimilhança da série ao contexto social e político vivenciado hoje pelas comunidades no Brasil. Se nas primeiras temporadas esses espectadores identificavam uma ligação direta entre a composição ficcional e o mundo histórico, agora eles encontram uma inadequação de narrativas, como se a estrutura dramática não desse mais conta de atender a essa representação de uma certa realidade, já transformada. Se o cenário social e político da favela foi alterado nesses últimos anos de distância entre as temporadas quatro e cinco, seria necessária essa adequação também na narrativa, algo que eles não notam ocorrer (SOUZA; SCABIN, 2020, p. 184).

Seguindo essa linha, foram muitos os comentários que demandavam a abordagem da favela não mais como um espaço de carências e violências, mas também de criação, diversidade e mobilidade social. Houve ainda a queixa da falta de vivência da favela por parte dos criadores e realizadores das últimas duas temporadas. O surgimento dessa demanda por parte da recepção crítica da obra parece apontar para um certo deslocamento discursivo, no sentido da maior circulação de representações das periferias e no consequente surgimento e tensionamento de novas questões entre periferias e mídias.

1.6 Análise de *Juízo*: faces descobertas no teatro da Justiça

Figura 6 – Pintura da série *Pixel*, de autoria de Éder Oliveira



Fonte: OLIVEIRA, 2016.

Figura 7 – Imagem do jovem 230 sob julgamento, parte do documentário *Juízo*



FONTE: JUÍZO, 2008.

A imagem tem poucos elementos: sobre um fundo branco, neutro, está um jovem, enquadrado do peitoral para cima. Direcionamos o olhar para o centro, movidos pelo vazio que abunda nas laterais do quadro, e encontramos não mais uma máscara de pixels, tal como no quadro de Éder Oliveira, mas uma face descoberta. Os olhos fundos, ponto de magnetismo que imediatamente atrai a nossa atenção, acompanhados de grossas sobrancelhas, apresentam uma mistura de tristeza e apatia, que contrasta com o restante do rosto, de feições claramente juvenis.

Esse contraste ganha contornos ainda mais nítidos quando nos atentamos ao restante do enquadramento, em que todos os elementos apontam para uma homogeneização daquilo que a imagem dá a ver. O tom de pele amarronzado, o cabelo raspado e a camiseta branca, de tom bastante próximo ao do fundo, misturando-se a ele, apontam para um tipo de imagem recorrente, qual seja, a de jovens ou adultos negros internados ou presos em instituições socioeducativas ou penais. Em meio a todo esse conjunto, os olhos emprestam ao rosto um semblante um tanto particular.

A imagem pertence ao documentário *Juízo*, cujo tema central é o sistema de Justiça voltado a menores de idade. Pretendo demonstrar na análise que segue como o estigma do jovem autor de ato infracional é desconstruído no filme, a partir de dois recursos em especial: a revelação do rosto dos jovens réus e a presença de suas mães nas audiências e dependências da instituição de internação. Enquanto se vê a imagem acima, ouve-se a seguir uma voz *off*:

Promotor: Você nasceu quando?

Jovem 230: Sei não.

Promotor: Você não lembra o seu aniversário, rapaz?

Jovem 230: Não.

Promotor: Tem 14 anos.

Defensor: 15, 15.

Jovem 230: Tenho 14.

A seguir, o promotor Renato Lisboa⁵⁷ e o defensor Tadeu Valverde continuam a discutir o caso em seus detalhes: ambos estão em uma audiência judicial de um jovem na primeira instância da II Vara de Menores do estado do Rio de Janeiro. A infração: traficar 97 sacoletes

⁵⁷ Os nomes utilizados durante esta análise seguem as indicações do próprio filme. Como este nem sempre deixa claro essa informação, certas vezes as designações aparecerão de forma genérica, como “jovem 230” ou “mãe”. Além disso, apesar dos nomes do elenco adolescente constarem nos créditos, não há uma correlação clara entre cada um dos intérpretes e seus respectivos papéis, razão pela qual seus nomes não são indicados ao lado da primeira menção dos personagens no texto.

de cocaína, que totalizavam seis gramas da droga. Agora de olhar cabisbaixo, o jovem é interpelado por uma voz feminina.

Juíza: Garanto pra você...olha pra mim.

O jovem levanta seu olhar, e se vê, agora, a juíza Luciana Fiala, vestida de toga e dirigindo-se de maneira incisiva ao réu:

Juíza: Garanto pra você que se você estivesse em casa, você não teria sido preso. Você não estaria nem no Padre Severino agora.

Promotor: Você estava estudando?

Jovem 230: Não.

Juíza: Tava de bobeira na rua, em um local de venda de droga... tava no tráfico, não tava?

Jovem 230: Não.

Juíza: Os policiais já chegaram aqui, já falaram que você tava no tráfico...

Jovem 230: Eles estavam me olhando.

Juíza: Quer dizer, então, o que acontece agora? Te garanto que se você estivesse no colégio, em casa, você estaria livre da situação que você está passando aqui agora. Livre do vexame que você está fazendo sua mãe passar.

Em meio ao tom da represália, o jovem desce o olhar novamente, momento em que a juíza pergunta:

Juíza: A pergunta pra você é... olha pra mim. Valeu? Valeu, ou não valeu? Valeu?

Jovem 230: Valeu.

Juíza: Tá bom pra você então? Posso deixar você no Padre Severino?

Padre Severino, a instituição à qual a juíza faz referência, é um instituto de recolhimento de jovens autores de atos infracionais. Diante da resposta afirmativa do jovem, defensor e promotor reagem:

Defensor: Acho que ele não entendeu...

Promotor: Ele não entendeu, Excelência.

Juíza: Valeu você estar no lugar em que você estava?

Promotor: Valeu a pena ter ficado lá?

Juíza: Valeu você não estar estudando? Valeu você estar fora de casa?

Jovem 230: Não.

Instantes depois, deliberando ainda sobre as medidas a serem tomadas no caso analisado, a juíza se dirige à mãe, que até o momento observava toda a cena sem se posicionar:

Juíza: Ele vai ganhar um CRIAM⁵⁸, no final de semana ele vai sair do CRIAM para ir para casa. Agora, a senhora tem outro local para ele ficar?

A mãe move a cabeça para os lados, em sinal negativo.

Juíza: Pois então, tudo que eu posso dizer para a senhora é que no final de semana, quando ele estiver em casa, a senhora segura esse menino em casa. A senhora vá passear com ele para uma praça que seja longe da favela, mas fique junto com ele, porque se soltar ele, ele não vai voltar para o CRIAM. Vão arregimentar ele de novo para o tráfico de drogas. Aí não tem como eu dar um outro CRIAM pra ele. Ele vai voltar para cá e vai ser internado. Porque se ele ficar lá, a senhora vai perder o controle, ou vai perder, vão matar ele. Infelizmente, eu estou sendo sincera com a senhora, a senhora sabe que é assim que funciona.

O trecho acima evidencia alguns dos pontos estruturantes do longa-metragem. Dirigido por Maria Augusta Ramos e lançado no circuito de exibição brasileiro em 2008, *Juízo* é o segundo filme de uma trilogia da diretora brasiliense, composta ainda por *Justiça* (2004) e *Morro dos Prazeres* (2013). Em todos eles, aborda-se a relação de sujeitos com instituições que lidam diretamente com a situação da violência pública no estado do Rio de Janeiro, notadamente o Tribunal de Justiça, a Vara de Menores e a Polícia Militar, esta última no projeto da Unidade de Polícia Pacificadora.

Com ampla circulação em festivais nacionais e internacionais, *Juízo* participou, em 2007, do Festival Internacional de Locarno, na Suíça; do Festival de Rotterdam, nos Países Baixos; do Festival Internacional de Cinema de Viena (Viennale); do Cinéma du Réel, na França; do Festival do Rio; da 31ª Mostra de São Paulo; e do Festival Internacional de Documentário e Animação de Leipzig, na Alemanha, no qual ganhou o prêmio de melhor filme (MIGALHAS, 2008).

Diferentemente dos outros dois filmes que integram a trilogia, *Juízo* se concentra na situação de jovens autores de atos infracionais com menos de 18 anos, abordando tanto as audiências promovidas na II Vara de Menores do Rio de Janeiro como o cotidiano do Instituto Padre Severino. Durante quatro dias, Maria Augusta Ramos e sua equipe acompanharam e filmaram 55 audiências, grande parte delas com a participação da juíza Luciana Fiala. Desse total, dez foram selecionadas e editadas. Sem entrevistas ou narração em voz *over*, o filme se baseia quase que inteiramente em imagens de teor observacional de diferentes atores sociais situados nas dependências das instituições mencionadas. E é nesse contexto que se desenrola a sequência que abre esta análise.

⁵⁸ Designação para unidades de execução da medida sócio-educativa de semiliberdade.

O primeiro ponto que gostaria de evidenciar na referida sequência é a presença dos réus no filme sem a aplicação de filtros ou máscaras cobrindo suas faces, como pode ser visto na segunda imagem que abre esta análise. Como já mencionado anteriormente, sabe-se como filtros são utilizados, no jornalismo e em narrativas referenciais, para ocultar a identidade de jovens acusados de praticar uma infração. Em oposição a esse procedimento, os rostos dos réus no filme são revelados e, no mais das vezes, apresentam certo semblante apático diante dos acontecimentos do tribunal. Contrastam, assim, com a brutalidade do que é dito pelos próprios jovens, como nesse caso, em que o réu diz não saber sua data de aniversário.

Esse resultado estético só foi possível uma vez que, diante da proibição da divulgação das expressões e dos nomes dos jovens estipulada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Maria Augusta Ramos e sua equipe *optaram* por substituir os atores sociais por outros adolescentes que viviam à época em condições sociais análogas. Isso tornou *Juízo*, nas palavras da própria diretora, um filme *híbrido*, parte documentário e parte ficção. Fartamente elogiado pela crítica especializada (RIZZO, 2008; WEISSBERG, 2007; REIS, 2007), esse procedimento só foi possível uma vez que os planos abertos das audiências foram filmados com os réus virados de costas para a câmera, enquanto suas expressões eram registradas por uma segunda câmera utilizando a técnica do contra-plano⁵⁹. Retomarei, mais à frente, as consequências estéticas e éticas da adoção desse procedimento no processo de filmagem e montagem do filme.

O segundo ponto que gostaria de destacar é a evidente assimetria de poder que existe na situação da audiência, muito bem abordada por Ramos (2011): defensor, promotor e juíza têm o direito à fala, enquanto ao jovem e à mãe resta somente o papel da escuta. As perguntas dirigidas ao jovem pela juíza são puramente retóricas, cabendo a ele unicamente acatá-las e respondê-las de maneira a se mostrar arrependido. Isso acontece a tal ponto que, mesmo que tente responder algo para além do papel a ele designado, isso não surte nenhum efeito, de modo que mesmo diante de sua resposta negativa à indagação da juíza – “tava de bobeira na rua, em um local de venda de droga... tava no tráfico, não tava?” –, a audiência continua, como se sua palavra de nada valesse. Consciente dessa situação, o jovem responde somente de maneira lacônica, quando fala: na maior parte do tempo permanece em silêncio, mesma postura que, aliás, adota sua mãe.

⁵⁹ Técnica a partir da qual é filmada a reação de um personagem diante da fala ou ação de outro personagem, geralmente em ângulo de captação complementar ao anterior, respeitando um eixo de 180° entre os dois.

A presença da mãe é um terceiro ponto que vale ser observado. Personagens geralmente presentes nas audiências judiciais abordadas no filme, ocasionalmente substituídas pela figura do pai, as mães dos réus têm um papel variável: por vezes participam de forma marcante no andamento do julgamento, enquanto em outras são mais discretas e presenciam a tudo sem interferir de maneira incisiva, como é o caso dessa cena em especial. Suas participações chegam, inclusive, a redirecionar o rumo de algumas das audiências, sendo um ponto importante na forma como os jovens são retratados no longa-metragem. Retomarei também esse ponto mais à frente.

Um quarto ponto que advém dessa desigual estrutura de poder é a evidente falta de comunicação existente entre juíza e réu: embora Luciana Fiala tente adotar um tom mais informal ao formular suas perguntas e comentários, buscando se aproximar do que imagina ser o vocabulário adotado pelo jovem – “valeu você estar no lugar em que você estava?” – essa abordagem não é compreendida pelo réu, que responde positivamente, sendo logo em seguida interpelado novamente pelo promotor e pela juíza para que mudasse sua resposta. Essa tentativa infrutífera de aproximação fica ainda mais clara no seguinte trecho, em que a magistrada se dirige ao réu após o *conselho* que dá à mãe:

Juíza: Se você pular o CRIAM, se você não voltar na segunda-feira, no horário que tiver que voltar, você sabe que vão te **grampear** na rua, não sabe? Então encara o CRIAM – que lá você vai ter escola, para finalização – como uma chance que eu estou te dando. E saiba honrar e aproveitar essa chance. Porque eu, e nem ninguém aqui, está exigindo a tua vida em troca de nada. Os traficantes estão. Porque é você que vai **tomar tiro** da polícia, se a polícia chegar. Se você estiver lá **de bobeira** ou não, você que vai tomar tiro. E se você voltar, eles certamente vão querer que você pague pelo que você perdeu.

Um quinto ponto a ser observado é a flagrante incisividade e mesmo agressividade da eloquente juíza, bem como a predominância que possui no espaço designado à fala no tribunal como um todo, mesmo em comparação aos outros operadores do direito presentes. Isso pode ser observado na longa extensão dos comentários que dirige tanto ao réu quanto à mãe. Essa incisividade e agressividade por vezes toma a forma de conselhos e sermões que, quando dirigidos ao jovem, aproximam Luciana Fiala “de uma mãe autoritária que admoesta um filho ou filha desobediente”, como bem destaca Halperin (2018). Uma mãe que, entretanto, não abdica nunca de sua posição de poder.

Por um lado, pode-se pensar que o protagonista do documentário, segundo Ramos (2011), é o sistema de Justiça voltado ao menor de idade como um todo, no qual são incluídas

tanto as atuações dos operadores do direito presentes e dos réus como as dependências da instituição. Isso pode ser inferido, por exemplo, em algumas imagens iniciais do filme, em que vemos grandes pilhas de processos avolumadas em meio a alguns funcionários. A autora destaca, no entanto, como Luciana Fiala concorre, a partir de sua atuação, para tomar para si o papel de protagonista, à revelia das intenções da diretora do filme. “Um fator fundamental para que isso ocorra” – comenta Ramos (2011, p. 3) – “é que não apenas ela é o centro do teatro da Justiça, como sua subjetividade e sua visão de mundo são determinantes e catalisadoras dos acontecimentos”.

Aqui, faz-se menção ao denominado *teatro da Justiça*, expressão citada por Maria Augusta Ramos em entrevistas quando do lançamento do filme. “O teatro da justiça possibilita fazer o cinema documental que gosto de fazer, da interação, da entrevista. É o que me inspira” (RAMOS, 2008), escreve a diretora para o portal UOL. “Todos desempenham papéis ali, mesmo sem a câmera. Você sente isso no filme” cita a diretora para o crítico Sérgio Rizzo (2008), da *Folha de S. Paulo*. Ou, ainda, na seguinte declaração feita para o site *Pílula Pop*: “Por isso que eu digo que ali, no teatro da justiça, a sociedade brasileira está representada. Não só um ritual, e neste filme o ritual da justiça infantil, mas também o que leva esses adolescentes a cometerem delitos, a entrarem em conflito com a lei” (RAMOS, 2011, p. 10).

Por essa espécie de teatro, também presente no filme anterior da diretora, *Justiça*, entende-se um conjunto de encenações no qual “atores sociais desempenham papéis bem determinados em uma peça cujo fim já está prescrito” (SENZI; LAMAS, 2020, p. 206). Nesse sentido, pouco importam as palavras ditas pelos réus durante a audiência ou os argumentos do defensor público, raras vezes acatados: o destino dos jovens que passam pelo crivo da juíza já está pré-estabelecido antes mesmo do início das considerações de todas as partes envolvidas no processo.

Em meio à invisibilidade social dos réus, gerada antes do início dos rituais jurídicos inseridos no documentário, Luciana Fiala utiliza de sua *performance* diante da câmera para reclamar o protagonismo do filme, deslizando do papel de aplicadora implacável da lei ao de conselheira e mãe autoritária. Sua centralidade se dá a ver, também, na forma como os elementos no quadro estão dispostos quando temos uma visão geral da sala de audiência, como pode ser observado na imagem a seguir.

Figura 8 – Plano geral de uma das audiências de *Juízo*



FONTE: JUÍZO, 2008.

Embora não esteja exatamente no centro da imagem, pendendo levemente à direita do quadro, é notório como todos os olhares e todos os elementos visuais convergem para a juíza durante sua arguição. O olhar, dessa forma, tende a vagar das rés à esquerda no campo, passando pela promotora Alexandra Carvalho Pires, até Luciana Fiala um pouco mais à direita, encontrando no limite do quadro, à direita, o defensor público Tadeu Valverde. A partir dessa configuração, a sala de audiência se torna o grande palco do teatro da Justiça, compondo junto com os corredores, as celas e os pátios do Instituto Padre Severino o espaço no qual se dão as relações entre os atores sociais do filme.

Nesse sentido, é possível inferir como a presença da câmera e da equipe de filmagem nesses espaços modifica a performance de alguns dos atores sociais presentes, sobretudo a da juíza. Pelas suas longas falas, seu tom agressivo e sua gesticulação para os demais presentes, Luciana Fiala deixa transparecer um excesso no desempenho de seu papel, característico de alguém que está apresentando para a plateia não só da sala de audiência, mas também da sala de cinema. Em flagrante contraste com a personagem estão os jovens réus, cujas performances apáticas e muito mais discretas podem indicar, ainda, uma certa intimidação diante da situação da audiência e seu registro cinematográfico. Ao mesmo tempo, é razoável supor que as audiências registradas obedecem a rituais existentes antes da presença da câmera e que independem dela, uma vez que correspondem a procedimentos muito anteriores ao filme e estabelecidos pelo sistema de Justiça, cujos efeitos são em alguma medida previsíveis e inalterados pela realização do filme. O teatro da Justiça dá a ver, portanto, tanto aquilo que

existe para além do documentário como performances realizadas em função deste, em um limite por vezes difuso.

O plano geral da sala de audiência também é revelador de uma certa *distância* que se estabelece entre o espectador, observador do ritual jurídico, e os sujeitos representados na tela. Aqui, é importante reforçar que *Juízo* constrói sua narrativa a partir, unicamente, de imagens observacionais, abrindo mão de recursos como entrevistas, dramatizações e mesmo a inclusão de trilha musical pela montagem. Assim como *Justiça* ou o posterior *Morro dos Prazeres*, o documentário se aproxima em parte daquilo que Nichols (2012) denomina de *modo observativo*: um conjunto de práticas cinematográficas que busca priorizar a observação dos acontecimentos do mundo histórico da maneira mais espontânea possível, sem a intervenção explícita do realizador. Um exemplo é a corrente que ficou conhecida na história do documentário como *cinema direto*.

Tendo como precursores cineastas norte-americanos como Robert Drew, D. A. Pennebaker, Richard Leacock e Frederick Wiseman, e filmes como *Primary* (Robert Drew, 1960), *Crisis* (Robert Drew, 1963), *Meet Marlon Brando* (David Maysles, Charlotte Zwerin e Albert Maysles, 1966) e *Salesman* (David Maysles, Charlotte Zwerin, Albert Maysles, 1969), o *cinema direto* teve como premissa abordar espaços, atores sociais e acontecimentos do mundo histórico com o mínimo de interferência possível por parte dos realizadores, procurando emprestar às imagens e aos sons um realismo e um estatuto de fidedignidade em relação aos acontecimentos retratados.

É frequentemente comparado ao *cinéma vérité*, um estilo de filmagem de documentários cujas origens também remontam ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, e cujo expoente mais conhecido é *Crônicas de um Verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin (1961), filme que buscou construir uma narrativa autorreflexiva sobre as vidas de um grupo heterogêneo de parisienses durante um verão. Há uma diferença aqui, entretanto, em termos da relação com os objetos e personagens representados, segundo Kuhn e Westwell (2020, p. 95): enquanto o “objetivo do *cinéma vérité* é induzir à autorrevelação de parte dos sujeitos do filme”⁶⁰, utilizando a câmera como espécie de catalizador, o *cinema direto* busca apenas observar os acontecimentos, de modo mais ou menos distante, “permitindo que os eventos se desenrolem e a vida se revele por ela mesma”⁶¹.

⁶⁰ Do original: “While *cinéma vérité*’s aim is to induce self-revelation on the part of a film’s subjects [...]”.

⁶¹ Do original: “[...] allowing events to develop and life to reveal itself.”

Apesar de diferentes, ambas as correntes foram viáveis tecnicamente uma vez que foi a partir de 1960 que surgiram vários modelos de câmera de 16 mm e gravadores de som portáteis, possibilitando a uma única pessoa carregá-los. A viabilidade de sincronização entre imagem e som sem o emprego de equipamentos volumosos e cabos de conexão entre câmera e gravador deram mais liberdade ao cineasta no tocante ao registro de eventos dos mais diversos, o que levou os realizadores do *cinema direto* a buscarem uma *verdade* para além das opções narrativas e estilísticas dos documentários feitos até o período, boa parte baseados em uma narração extradiegética⁶² onisciente e onipresente (chamada também de *voz de Deus*) e no encadeamento de imagens e sons que corroboravam a linha de argumentação defendida pelo narrador⁶³. O advento das tecnologias digitais de captação de imagens e sons, décadas depois, ampliou ainda mais a possibilidade de os cineastas estarem presentes em diferentes acontecimentos do mundo histórico.

De acordo com Bruzzi (2006), a estética que surgiu a partir disso e que caracterizou o *cinema direto* e os filmes influenciados por essa corrente priorizou os acontecimentos prosaicos em detrimento dos excepcionais; o acompanhamento da ação desempenhada por atores sociais sem uma direção prévia; os sujeitos em detrimento de temas mais abstratos; o emprego da montagem respeitando a ordem cronológica dos fatos; a utilização da trilha musical somente de maneira diegética; o aproveitamento de imagens menos seletivas em relação aos sujeitos e temas enquadrados, dando mais margem para a atuação e interpretação do próprio espectador.

Nichols também destaca como os filmes do *modo observativo* frequentemente buscam transmitir uma sensação temporal próxima daquela dos acontecimentos retratados, rompendo com o ritmo construído pela montagem dos filmes de ficção ou de documentários do *modo expositivo*. Além disso, e principalmente, os filmes do *modo observativo* têm como premissa a ideia de que o que dão a ver por meio de suas narrativas é o que teria acontecido sem a presença da câmera e do cineasta no espaço em que se dá a interação entre os atores sociais representada na tela.

Juízo segue em parte todos esses preceitos a respeito da não intervenção do realizador, na tentativa de dar ao espectador maior liberdade para tirar suas próprias conclusões a respeito

⁶² Por “extradieético” entende-se todos os sons cujas fontes sonoras se encontram fora do espaço-tempo criado pela narrativa fílmica. O oposto seria o som diegético, em que se ouve por exemplo a música que é emitida a partir de um alto-falante ou de um aparelho de rádio inseridos no espaço em que se desenrola a trama. Já uma trilha musical extra-diegética é aquela cuja fonte se encontra fora do espaço-tempo fílmico, caso mais recorrente em que a presença da música se dá de maneira arbitrária pela instância do narrador. Explorarei mais detidamente essas diferenças no capítulo 4 desta tese, quando for abordar os elementos da linguagem cinematográfica.

⁶³ Filmes que integram o que Nichols denomina de *modo expositivo*.

dos acontecimentos que aborda, como Maria Augusta Ramos declarou ser sua intenção em algumas ocasiões (RIZZO, 2008). Na realidade, como bem notam Ramos (2011) e Halperin (2018), o filme se aproxima sobretudo de outros filmes dirigidos por Frederick Wiseman, cineasta norte-americano conhecido por documentários que tematizam instituições públicas norte-americanas, como *High School* (1968), *Hospital* (1970), *Central Park* (1989) e *National Gallery* (2014). Em boa parte deles, o que se documenta são “situações de interação entre pessoas e ambientes institucionais, já que são elas que acrescentam complexidade a instituições que são muitas vezes planejadas de maneira pobre para os propósitos a que servem” (RAMOS, 2011, p.2).

Inserido nesse projeto, Wiseman dirigiu *Juvenile Court* (1973), documentário que tematiza diferentes processos judiciais que se passam no tribunal de menores da cidade de Memphis, Estados Unidos. Casos de abuso de drogas ilegais, roubo à mão armada, furto, assédio sexual e abuso sexual de crianças, entre outros, são explorados ao longo do filme. Abdicando da mesma forma do uso de trilha musical e de entrevistas, o filme se desloca dos corredores às salas de audiência, de escritórios ao gabinete do juiz, movendo-se, também, ao longo das diferentes etapas dos casos retratados. É nessa perspectiva que o documentário aborda desde entrevistas com assistentes sociais às sessões de julgamento com a presença dos familiares; de consultas com psicólogos e a aplicação subsequente de testes a conversas privadas do juiz com advogados, promotores e mães de vítimas. Nada parece escapar à câmera de William Brayne, o fotógrafo do filme, que registra de eventos públicos a privados, do dia a dia monótono das datilógrafas à reação desesperada de réus condenados.

Colocado no lugar de observador, cabe ao espectador o exercício do olhar e da escuta em um conjunto de situações peculiares, compondo um mosaico complexo do tribunal de menores de Memphis. Se em certos momentos os espectadores são colocados lado a lado com membros da plateia de um julgamento, em outros tem-se a sensação de se estar observando um acontecimento *secreto* e privado, como espécie de “mosquinha pousada na parede” (NICHOLS, 2012, p. 153) que a tudo vê e escuta. Todos esses elementos caracterizam justamente o que se entende por *fly-on-the-wall*, expressão que designa o ato de “ouvir o que vai ser dito ou ver o que vai acontecer enquanto se passa despercebido⁶⁴”, além de um gênero audiovisual no qual aqueles à frente das câmeras agem como se não estivessem sendo filmados. Esse resultado, o mais das vezes, é obtido a partir da presença exaustiva da câmera e da equipe de filmagem no

⁶⁴ Do original: “to hear what will be said or see what will happen while not being noticed” (FLY ON THE WALL, [s. d.]

local dos acontecimentos, de tal forma que os atores sociais se acostumam e passam a agir da maneira mais natural possível.

Por outro lado, se as imagens do filme cobrem situações e personagens os mais diversos, seus limites espaciais se encontram circunscritos nas dependências do tribunal de menores de Memphis: nenhum dos atores sociais filmados aparece para além de seus muros. Isso faz com que suas histórias interessem somente no tempo e espaço delimitados pelo tribunal e seus rituais jurídicos, tornando-se em alguma medida secundários, tão somente como peças em um sistema de interações. “A representação do sistema da Justiça” – escreve Ramos (2011, p. 2) – “se constrói a partir da forma como os atores sociais se relacionam com ela e, como contrapartida, os atores sociais interessam ao filme somente na medida desta interação”. A frase, que a autora utiliza em referência a *Juízo*, cabe perfeitamente para a análise de *Juvenile Court*, embora haja tensões nesse processo, uma vez que a posição da câmera de Brayne, e consequentemente a nossa enquanto espectadores, é frequentemente caracterizada por uma certa cumplicidade e proximidade em relação aos personagens. É recorrente, durante as cenas, o vaivém ativo da câmera, de um sujeito a outro dentro dos espaços demarcados pelo tribunal, inclusive com *zoom-ins*, enfatizando a expressão dos atores sociais, e *zoom-outs*, enfatizando a relação espacial entre eles, geralmente abdicando do tripé e da estabilidade da imagem.

Isso acontece de maneira que a presença da câmera não é negada, pelo contrário. A impressão que se tem é a de que ela é parte do cenário em que se passam os acontecimentos, tanto que são habituais os momentos em que os personagens olham para a mesma. Nesse sentido, *Juízo* se distancia do filme dirigido por Wiseman, na medida em que o que mais caracteriza suas imagens é a estabilidade: são ausentes os movimentos de câmera, em planos fixos e frequentemente distantes dos sujeitos retratados. Tudo isso acontece na tentativa que o filme faz de apagar as marcas autorais, como se os fatos ali representados acontecessem independentemente ou não da presença da diretora e sua equipe nas dependências da 2ª Vara de Infância do Rio de Janeiro e no Instituto Padre Severino.

As semelhanças de *Juízo* com *Juvenile Court* seriam suficientes para descrever o filme dirigido por Maria Augusta Ramos, não fosse a presença de atores encenando os papéis de réus diante da câmera. Se no filme dirigido por Wiseman a tensão entre distância e proximidade em relação aos sujeitos se dá na cumplicidade exercida pela movimentação da câmera no espaço confinado do tribunal, em *Juízo* essa tensão se manifesta no *rosto que se dá a ver*, a maior parte do tempo, em um plano próximo, em oposição aos momentos de flagrante distância da câmera.

1.6.1 A desconstrução do estigma em *Juízo*

Seguindo essas considerações, a leitura que proponho do filme de Maria Augusta Ramos é diametralmente oposta à de Ramos, que considera que *Juízo* não é capaz de humanizar os jovens réus uma vez que os circunscreve aos limites do tribunal e seus rituais de poder. Embora a moldura institucional seja, sem dúvidas, um componente fundamental para a relação que o filme estabelece com os atores sociais, o aproveitamento das imagens dos jovens e suas faces causa uma fricção nessa distância enunciativa. Esse é um dos recursos que o filme utiliza para desconstruir o estigma dos jovens autores de atos infracionais.

Nesse contexto, é importante reforçar como, pela perspectiva do estigma, jovens autores de atos infracionais seriam resumidos ao ato que praticaram, sem contradições, medos, desejos, sonhos e frustrações. Um filme que busca desconstruir um estigma é aquele que propõe outras formas de representar os sujeitos estigmatizados, dando-lhes profundidade, complexificando-os para além do atributo depreciativo que os conformam no imaginário social. Jovens autores de atos infracionais são também amigos e filhos; criativos e sonhadores; integrantes de culturas e modos coletivos de ser e estar no mundo. No entanto, é importante ressaltar que não é somente no plano da história que os estigmas podem ser desconstruídos ou tensionados, por meio da revelação de facetas outras dos personagens estigmatizados. É no plano da narrativa ou, mais precisamente, da forma fílmica, que encontramos também outras maneiras, por vezes mais sutis, de problematizar as representações depreciativas de sujeitos inferiorizados socialmente. *Juízo* faz esse movimento, na medida em que a face dos jovens réus é revelada integralmente a seus espectadores.

Nessa perspectiva, revelar o rosto antes oculto dos jovens réus não se trata de um ato corriqueiro, ainda que feito a partir de um jogo de espelhos, com atores interpretando os papéis dos atores sociais sob julgamento. Diante da proibição do ECA de se revelar a identidade dos verdadeiros réus, o filme poderia muito bem ter adotado a aplicação de filtros ocultando suas faces, como o fizeram documentários brasileiros de temáticas correlatas como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e *Falcão, Meninos do Tráfico* (2006), ou, ainda, de maneira similar a grande parte das reportagens televisivas que já tematizaram esse assunto. O grau de distorção da imagem por vezes é acompanhado da manipulação da voz, aprofundando o deslocamento, no nível do registro fílmico e audiovisual, dos personagens estigmatizados em comparação a outros personagens apresentados ao longo da narrativa.

Em vez de seguir por esse caminho, Maria Augusta Ramos e sua equipe *optaram* por substituir os réus por atores não profissionais, que viviam em condições sociais análogas às dos personagens reais à época das filmagens. Evidentemente, há uma diferença fundamental e subentendida entre atores reais e ficcionais: os últimos não apresentavam problemas com a Justiça à época das filmagens, caso contrário não teriam se disponibilizado a ocupar os papéis a eles designados. Poder-se-ia especular que a intenção primeira de se adotar tal procedimento seria o de não criar distorções que, do ponto de vista estético, divergiriam em demasia da proposta de um filme que segue em parte os parâmetros de não intervenção do *cinema direto* norte-americano e do modo observativo. No entanto, dar a ver esses rostos inevitavelmente vai para além dessa mera coerência estética, na medida em que o rosto é a superfície mais importante para não só expressar os sentimentos dos atores, mas também facilitar a solidariedade e empatia entre público e personagem.

Esse é o argumento de David MacDougall (1998, p. 51), que entende o rosto como o *teatro do corpo*, por meio do qual se expressa a vida interior de seu portador. Trata-se do lugar por excelência da individualidade do sujeito, formado a partir de certos traços ou características únicas e reconhecíveis. “Comparada à face, outras partes do corpo são relativamente intercambiáveis”⁶⁵, fazendo com que o espaço delimitado por sua moldura seja o primeiro a ser oculto quando a identidade de alguém pretende ser encoberta. Nossa relação com outros rostos começa já nos primeiros momentos da infância, antes mesmo do aprendizado que fazemos de uma língua. É desde essa fase da vida que identificamos outros seres humanos e a nós mesmos a partir da visualização de faces, seus sinais distintivos e expressivos de diferentes estados emocionais.

No cinema, é o *close up* que vai ser o recurso privilegiado da exposição do rosto dos personagens, com especial ênfase aos olhos, “a parte mais viva e sensível do corpo” (MACDOUGALL, 1998, p. 52). Neste sentido, o icônico cineasta Ingmar Bergman declarou: “Nosso trabalho [...] começa com a face humana... a possibilidade de aproximação do rosto humano é a originalidade primária e a qualidade distintiva do cinema”⁶⁶ (MACDOUGALL, 1998, p. 51). É a partir do *close up* que o filme frequentemente nos introduz a sensação de

⁶⁵ Traduzido livremente do original: “Compared to the face, other parts of the body are relatively interchangeable” (MACDOUGALL, 1998)

⁶⁶ Traduzido livremente do original: “Our work [...] begins with the human face... The possibility of drawing near to the human face is the primary originality and the distinctive quality of the cinema.”

intimidade física em relação ao personagem na tela, produto da propriedade que o cinema tem de retalhar o corpo humano e manipulá-lo a partir dos desígnios narrativos a que se propõe.

Essa relação de proximidade ganha contornos mais nítidos no caso do cinema e, em especial, do cinema documentário, na medida que é a partir da tensão entre a capacidade de *registro* da realidade e de sua *representação* que esse gênero se estrutura, segundo Bruzzi (2006). Por um lado, é inegável que todo documentário é uma representação de determinados assuntos a partir de personagens, espaços e acontecimentos do mundo histórico, de acordo com certa perspectiva adotada pelo diretor e pela equipe criativa do filme. De outro, a característica indicial⁶⁷ da imagem cinematográfica (e também da fotográfica) a aproxima dos sujeitos e objetos do mundo real enquadrados pela câmera, tornando-se ela mesma uma evidência de que esses mesmos sujeitos e objetos existem no mundo histórico a partir de certa configuração.

Para defender seu argumento, Bruzzi cita o caso das imagens amadoras de autoria de Abraham Zapruder, proprietário de uma loja de confecção de roupas femininas que, por acaso, filmou o assassinato do presidente estadunidense John F. Kennedy em 1963, durante um evento comemorativo em Dallas. As imagens de Zapruder testemunham a morte do presidente, servindo como prova documental de que o evento efetivamente aconteceu, mas, ao mesmo tempo, não revelam a origem do disparo e carecem de contextualização. A capacidade de registro da imagem existe, mas é insuficiente para a compreensão mais ampla dos fenômenos retratados: para tanto, faz-se necessário o uso de diferentes recursos oferecidos pela linguagem cinematográfica, como a montagem e a narração em voz *over*, mais abertamente pertencentes ao campo da representação.

Se a imagem cinematográfica carrega essa proximidade com seu referente, ela apresenta também duas propriedades aparentemente incompatíveis, segundo MacDougall (1998, p. 40): “ela evoca o corpo humano, mas, em sua ausência, abre-o para um escrutínio (e violência) mais intensos do que se ele estivesse fisicamente presente”⁶⁸. Presentes e ao mesmo tempo ausentes, os corpos e rostos retratados nos filmes se abrem ora a distanciamentos, ora a aproximações, e é nesse jogo que se inscreve a solidariedade e empatia do espectador em relação a certos personagens.

⁶⁷ Pelo termo entende-se o fato de as imagens cinematográficas serem o resultado da reflexão dos raios de luz pelos objetos à frente da câmera, ligando imagem e objetos e dotando a primeira de um elemento realista. O assunto será discorrido em maiores detalhes no capítulo 4 da tese, quando da abordagem da linguagem cinematográfica.

⁶⁸ Do original: “[...] it evokes the absent human body but then, in its absence, opens it up to more intense scrutiny (and violence) than if it were physically present.”

Inspirado na filosofia de Merleau-Ponty, MacDougall entende que a espécie de sincronia entre observador e observado, também presente na relação espectador-personagem, dá-se a partir do momento em que o espectador tem seu próprio corpo como parâmetro de envolvimento e ação em relação ao mundo que o rodeia. A identificação acontece quando o observador percebe que o observado também tem um corpo, assim como o seu, e que a relação que estabelece a partir dele com o mundo aparenta ser um prolongamento dos mesmos modos de ser e habitar do espectador. Esse processo, em toda sua complexidade, remete a formas pré-linguísticas de lidar com o mundo, e que ainda permanecem acessíveis mesmo ao longo do processo do envelhecimento. Daí sua força, e a capacidade que tem de nos envolver enquanto assistimos a um filme.

Ora, quando Maria Augusta Ramos e sua equipe dão a ver o rosto dos jovens réus em *Juízo*, abre-se a possibilidade justamente de o espectador estabelecer uma relação de empatia e cumplicidade com os personagens, ou minimamente um reconhecimento de suas humanidades a partir dos sinais distintivos de suas faces. E esse reconhecimento, por si só, já é um sinal de que o estigma e suas rígidas escalas sociais que conformam esses sujeitos foram de alguma forma suspensos, ainda que temporariamente.

Esse movimento apresenta ainda outro grau de complexidade, na medida em que estamos lidando com um estigma de fortes raízes sociais e históricas na sociedade brasileira, como vimos ao longo desse primeiro capítulo. Por conta de toda sua historicidade, o estigma do jovem autor de ato infracional encontra-se reverberado em diferentes mídias e meios de expressão. Se o cinema e a televisão irão por vezes tematizá-lo a partir de certos ângulos e enquadramentos, é na imprensa, sobretudo naquela de teor mais sensacionalista, que o estigma e todas as suas ramificações perniciosas serão representados de maneira mais explícita, como as vísceras expostas de um doente.

Ao tematizar um assunto de tamanha envergadura, *Juízo* inevitavelmente dialoga, ainda que por contraste, com esse universo de imagens e sons que inclui, mas vai para além das narrativas cinematográficas. Pode-se pensar que tais imagens e sons são parte daquilo que se convencionou chamar de *cultura das mídias* (SANTAELLA, 1996): uma cultura do efêmero e do transitório, que abrange do cinema às mídias digitais, apresentando grande grau de complexidade na natureza diversa dos códigos e convenções apresentadas ao público. Maria Augusta Ramos declarou que “queria muito, com ‘Juízo’, humanizar a figura dos menores infratores, que é demonizada pela mídia” (RIZZO, 2008). Faltou apenas dizer que o cinema

também faz parte desse circuito das mídias, dando a ver e a ouvir imagens e sons de diferentes procedências sobre assuntos os mais diversos, incluindo, entre eles, os estigmas sociais que permeiam a realidade brasileira. Essa relação de contraste com as imagens da imprensa pode ser percebida mais explicitamente no cartaz de divulgação do filme, em que vemos a imagem do jovem que abre esta análise sob o tratamento que seria dado no caso da ocultação de sua identidade.

Figura 9 – Cartaz de divulgação de *Juízo*



FONTE: JUÍZO, 2008.

Essa relação com imagens de diferentes procedências não quer dizer que o cinema e sua vertente documental não apresentem especificidades. Apenas que, ao representar dessa forma os jovens réus sob julgamento nas audiências da 2ª Vara de Infância do Rio de Janeiro, *Juízo* dialoga com o campo do cinema documentário e, para além dele, com outras imagens e sons que representam esses jovens, sobretudo aqueles veiculados pela imprensa em suas mais diferentes ramificações. E ao pensarmos nesse sentido amplo é que a *opção* de revelar os rostos dos jovens sob julgamento ganha especial contorno político. Pois não só *Juízo* oferece a possibilidade de empatia dos espectadores com os réus, rompendo com a homogeneização da máscara de *pixels*; mas o faz a partir de uma narrativa calcada no cinema documentário, em que pese todo o caráter indicial e todo o coeficiente de *verdade* e de *registro* que as imagens desse gênero apresentam. E faz todo esse movimento, ainda, em *contraposição* às imagens e sons que

são veiculadas em outros documentários e pela imprensa, que representam os jovens autores de atos infracionais ocultando suas identidades.

Poder-se-ia argumentar que o espectador, ao saber que as imagens dos réus são ficcionais – informação que já é revelada nos letreiros iniciais do filme – não utilizaria o parâmetro do documentário para a leitura dos jovens presentes no longa-metragem, e sim o da ficção. Acontece que *Juízo* se apropria de seu caráter híbrido de maneira bastante particular: a participação dos atores que interpretam os verdadeiros réus está tão bem amalgamada com as imagens e os sons documentais que são constantes os relatos daqueles que dizem por diversas vezes terem se esquecido de que os jovens ali presentes não eram aqueles que de fato estavam sob o crivo do poder judiciário (HARAZIM, 2007; WEISSBERG, 2007).

Para explicar esse fenômeno, há que se considerar, primeiramente, a habilidosa edição de som e mixagem de Denílson Campos, que inseriu a voz dos réus na narrativa, integrando-a espacialmente de maneira perfeita às demais vozes dos atores sociais envolvidos na situação das audiências. Em segundo lugar, há uma grande semelhança física entre atores ficcionais e réus, segundo Maria Augusta Ramos (RIZZO, 2008), na medida em que ambos, em sua maioria, correspondem ao perfil indicado pelos gráficos e dados apresentados ao longo deste capítulo: são jovens negros, pobres, de baixa escolaridade e de identidade de gênero masculina. Ainda que alguns dos personagens do filme sejam mulheres, ainda há presente o mesmo perfil de raça, classe e escolaridade. E para além da semelhança física, a atuação por vezes apática dos atores e atrizes parece perfeitamente factível ao universo das verdadeiras pessoas sob julgamento.

Maria Augusta Ramos afirmou à época do lançamento, a respeito da escolha do elenco: “Buscava quem se parecesse com eles de costas e que tivesse passado por experiências semelhantes, como a maternidade precoce” (RIZZO, 2008). Ao falar sobre a apatia dos atores em cena, declarou: “em comunidades carentes, é fácil encontrá-los. Eles são assim porque têm enorme consciência da miséria em que vivem e da falta de perspectivas” (RIZZO, 2008). Ela chega a aprofundar esse argumento em outra declaração:

Esses meninos (os atores) são talentosos, mas eu acho que não foi difícil e não seria difícil achar meninos que vivem a mesma realidade (que os infratores) porque todos eles vivem (a mesma realidade). Setenta e cinco por cento das meninas adolescentes (das comunidades onde ela conseguiu os atores) estão grávidas ou são mães, isso é muito assustador. Porque é uma realidade muito próxima (PELLI, 2008).

A diretora fala a respeito da situação da maternidade, referência direta a duas das réis do filme, que são mães, mas seus comentários certamente podem ser estendidos a todo o elenco

adolescente. São pessoas que vivem em situações sociais muito próximas a dos réus, e que têm na apatia uma forma de expressão da absoluta falta de perspectiva com a qual lidam ao longo de suas vidas. Nessa perspectiva, não é sem motivo que suas interpretações são convincentes: como em um jogo de espelhos, pode-se afirmar que, se suas performances pertencem, por um lado, ao terreno da representação, por outro, não deixam de ser um *registro*, ou *documento*, de um dos modos de expressão de jovens que habitam as periferias do Rio de Janeiro. Esse caráter de documento confere à performance dos atores um grau de veracidade a ponto de confundir os espectadores, ainda que a substituição dos réus esteja anunciada desde os primeiros momentos da película. Tem-se, a partir disso, um movimento que vai do particular – o rosto e suas marcas únicas e distinguíveis – ao social – um modo de expressão calcado na apatia que se expande para além do ator.

Sob outra perspectiva, ainda é possível interpretar a apatia e o constante componente lacônico nas respostas dos atores sociais e ficcionais aos operadores da justiça como uma consequência do fato de se sentirem intimidados diante dos rituais a que estão submetidos nesse teatro da justiça. Rituais que, como comentado anteriormente, estipulam uma hierarquia rígida de poder, com o juiz ocupando seu topo, e os réus submetidos a sentenças por vezes estipuladas antes de seu direito à fala. Essas diferentes possibilidades de interpretação são abertas uma vez que existe certo grau de opacidade na atuação dos jovens. Como não são realizadas entrevistas, aos espectadores cabe interpretar a performance dos réus a partir das imagens documentais de teor observacional e das imagens ficcionais com os atores do elenco adolescente. E em nenhum desses momentos esses jovens expõem abertamente seus pontos de vista sobre o processo a que estão submetidos. Dessa forma, *Juízo* realiza um movimento duplo em relação a seus personagens: por um lado, abre-se a possibilidade de reconhecimento da humanidade dos réus pelo fato de seus rostos serem revelados por meio do recurso da ficcionalização; por outro, a aproximação entre espectador e jovens se dá até certo ponto, por conta da opacidade que caracteriza suas performances e da maneira como o filme as aborda.

Por fim, gostaria de observar um outro modo a partir do qual o filme atravessa o estigma, propondo outras formas de representação dos jovens autores de atos infracionais. Trata-se da ênfase que se dá à presença e à atuação das mães dos réus durante as audiências judiciais e os momentos de visita no Instituto Padre Severino. Em *Juízo*, a presença ativa das mães é um dos elementos que concorre para complexificar a figura dos réus. Três são os momentos em que isso fica mais evidente.

Um deles acontece durante as imagens observacionais do cotidiano do Instituto Padre Severino. Em contraposição às cenas das audiências judiciais, as imagens filmadas nessa instituição reverberam mais diretamente em relação a outras, presentes na imprensa e no cinema documentário, no qual não vemos os rostos dos jovens internos. Para isso, são adotados ângulos estratégicos de filmagem, em que a câmera aponta para as costas dos jovens ou para detalhes da cena que não permitem atestar a identidade do sujeito observado. Embora esses trechos sejam intercalados com outros em que vemos os personagens que estarão nas audiências, na maior parte das vezes a sensação que se tem é a de uma certa homogeneização dos jovens, facilitada pela distância em que a câmera deliberadamente opera.

Dessa forma, os planos abertos e fixos são a tônica desses momentos do filme, em que vemos da chegada de novos jovens internos aos corredores ocupados pelos familiares dos réus; do almoço coletivo à performance de inspiração militar em um dos pátios da instituição. Nesses momentos, percebe-se a relação de hostilidade entre os agentes e os jovens, na medida em que são as palavras de ordem em tom agressivo que marcam a comunicação entre ambos. Os internos almoçam em um grande refeitório, prestam continência em um grande pátio, vestem o uniforme da instituição. Tudo acontece de maneira coletiva, todos os internos fazendo as ações simultaneamente, de maneira que parecem ter a identidade diluída no conjunto. O tempo das ações também é controlado, e ouve-se, em alguns momentos, os agentes pressionando para que um ou outro interno seja mais rápido enquanto troca de roupa ou almoça.

Nesse contexto, há uma sensação flagrante de um sistema duro e opressivo, cuja feição mais explícita se encontra no interior das celas degradantes e imundas em que ficam presos os jovens. Mesmo a voz de uma agente do poder judiciário cujo papel é avaliar as condições materiais das celas e da instituição mistura-se ao som ambiente de um corredor abafado e azulejado que dá para as celas, em uma instituição explicitamente não projetada para o diálogo e a comunicação. A arquitetura confere o tom final desse ambiente opressivo, com o predomínio de formas retangulares ou quadradas, de grades e de espaços que, apesar de amplos, tornam-se pequenos diante da quantidade de pessoas que ao mesmo tempo os ocupa, transmitindo uma sensação de confinamento.

Em meio a essa parte do filme, em determinado momento passamos a acompanhar a entrada dos familiares dos internos em um dia de visitas. Somos conduzidos da fila que se estende do lado de fora para a vistoria dos objetos trazidos pelas mães. Logo em seguida, a imagem de costas de uma agente do Instituto bloqueia a visão de um procedimento vexatório

ao qual uma mãe é submetida: levantar as roupas, abaixar o corpo e levantar algumas vezes, tudo para mostrar que não carrega nenhum outro objeto oculto para seu filho. Esses planos revelam como as mães também são submetidas a rituais da instituição. Isso acontece até o momento em que, mais alguns planos à frente, somos levados a um grande pátio onde se aglomeram familiares e internos.

Ainda que não revelem os rostos dos jovens, reitero a posição de Ramos (2011) de que este é um dos momentos mais tocantes do filme, ou ao menos da parte concernente ao Instituto Padre Severino. De uma mãe que olha para os lados, à procura do filho que não chega, passamos a observar mais atentamente ao encontro de outras mães e seus filhos. A emoção dos encontros se deixa transparecer pelos abraços apertados, pelo ouvido atento e pelas palavras de consolo. Palavras essas que não chegamos a escutar: somos posicionados a uma distância considerável dos personagens, observando-os, mas ao mesmo tempo não os ouvindo.

Como destacam Nash (2012) e Pryluck (2005), ética e estética estão diretamente interligadas no cinema documentário, em especial nos filmes de teor majoritariamente observativo. Ocultar as falas das mães e dos internos enquanto revela suas imagens faz com que o filme nos ofereça a possibilidade de vê-los à distância, ao mesmo tempo que preserva parte da intimidade concernente aos personagens. No embate entre o direito à privacidade e o interesse público dos temas retratados, o poder de registrar os acontecimentos de Maria Augusta Ramos e sua equipe encontra barreiras não somente no Estatuto da Criança e do Adolescente, mas também nos limites éticos que norteiam a realização do filme. Podemos, desse modo, vê-los, mas até o ponto em que o teor de suas conversas não nos seja revelado, preservando minimamente a intimidade de um momento tão delicado e particular.

Figuras 10 e 11 – Imagens do encontro entre mães e filhos nas dependências do Instituto Padre Severino



FONTE: JUÍZO, 2008.

Um outro momento em que vemos a participação de uma mãe favorecer a desconstrução do estigma do jovem autor de ato infracional acontece quando da audiência de Alexandre, o réu cujo caso é o mais grave de todos os abordados em *Juíza*: diante dos diários atos de violência física praticados por seu pai contra ele e sua mãe, o adolescente assassinou-o a facadas enquanto dormia. A gravidade do ato contrasta com o semblante de Alexandre e sua postura apática e até mesmo tranquila, respondendo maquinalmente às perguntas feitas pela juíza. Diferente dos outros casos retratados pelo longa-metragem, Luciana Fiala dessa vez assume um tom mais moderado, com perguntas mais amenas, sem dar conselhos prontos ou assumir uma postura mais agressiva. Diante das respostas dadas, que parecem atestar a falta de atitudes reprováveis anteriores ao ato ilícito por parte do réu de acordo com a perspectiva dos operadores do direito presentes, chama-se a mãe de Alexandre.

É importante reforçar que mães e pais são parte recorrente das audiências que integram o filme, na maior parte das vezes, pouco interferindo no andamento da arguição da juíza, do procurador e do defensor. Nesse caso, entretanto, a mãe do jovem entra no tribunal na condição de testemunha. Diante das perguntas da juíza, relata os constantes ferimentos proferidos pelo pai ao filho, a ponto de deixá-lo desmaiar duas vezes; a impossibilidade que tinha de levá-lo a um hospital, por conta de eventuais perguntas de funcionários sobre o motivo das lesões apresentadas; a falta de ajuda que teve de outras pessoas, em parte por conta do jeito que o marido batia nela, de maneira a evitar marcas no corpo. Ouvimos, então, o seguinte diálogo:

Juíza: A senhora sente falta do seu marido?

Mãe: Não, eu sinto...eu não me conformo com a situação que ele me deixou. Que eu acho que eu não merecia passar por tudo isso.

Juíza: A senhora não se conforma do seu filho ter matado o pai?

Mãe: Eu não me conformo porque eu acho que foi ele que causou tudo isso. Porque ele não deu amor.

Juíza: E agora?

Mãe: Agora não sei, está na mão do Senhor.

Ouvimos então o defensor Tadeu Valverde, dirigindo-se à juíza: “excelência, apesar de todo o ocorrido, a testemunha ainda ama ele como filho?” Visivelmente emocionada, a mãe responde: “amo, ele é meu filho...” no que tem a resposta interrompida pela juíza.

Figuras 12 e 13 – Imagem de Alexandre, interpretado por um dos atores do elenco adolescente, e de sua mãe no tribunal



FONTE: JUÍZO, 2008.

O ponto que gostaria de destacar no trecho acima é o de que a mãe de Alexandre não atuou na situação somente como testemunha das condições que antecederam a prática da infração. Ela demonstra claramente em sua fala uma preocupação com o destino de seu filho diante de tamanho ato violento, lamentando a atitude do marido e responsabilizando-o pelo ocorrido. Ao dizer que o marido “não deu amor” e ao se posicionar como alguém que o ama e quer seu bem, a mãe de Alexandre dá sinais claros de que o jovem não é somente alguém que praticou o trágico ato do parricídio, mas também um filho querido cujo destino “está na mão do Senhor”.

Um último exemplo marcante que faz parte de *Juízo* e vai nessa direção é o de Simone, ré acusada de furto que, devido ao fato de ter praticado uma infração considerada menos grave e, além disso, não ter passagens anteriores pela Justiça, recebeu um perdão do Ministério Público denominado de *remissão*. Esse perdão só seria concretizado se a própria adolescente aceitasse que o processo fosse interrompido para que sua mãe fosse buscá-la no Instituto Padre Severino no dia seguinte. Para a surpresa do defensor Tadeu Valverde e da promotora Alexandra Carvalho Pires, Simone não aceita a proposta, por considerar melhor a estadia na instituição do que em sua própria casa. A mãe se pronuncia, visivelmente abalada:

Mãe: Não filhinha, não, a gente vai sair de lá filhinha, mamãe vai vender tudo...

Promotora: Qual é o problema da sua mãe? A gente quer te ouvir.

Simone: Problema nenhum. Não tem problema nenhum. Minha mãe não fez nada não. Eu que faço com ela. Eu humilho muito minha mãe.

Promotora: Vocês brigam muito?

Simone: A gente briga muito, por causa da minha vida, do meu jeito de ser. Ela não gosta não.

Diante da perplexidade da promotora e de questionamentos feitos pelo defensor, a mãe toma novamente a palavra:

Mãe: Sabe o que que é, eu não tenho só ela, eu tenho duas, eu sou mãe e sou pai ao mesmo tempo, e tenho um neto também. Só que a gente briga muito... por eu trabalhar, botar a comida dentro de casa, responsabilidade dela e da outra, então é muita função dentro de mim, sozinha. Então eu tento fazer o papel da mãe, e do pai. Dar carinho, dar amor, e ainda corrigir. Então a gente não se dá muito assim, a gente briga. Briga assim... debater...

Promotora: Isso não é... quem não briga com mãe?

Defensor: Tem que respeitar, você tem que respeitar sua mãe...acatar as determinações dela...

Promotora: Estudar...

Defensor: Porque aqui, chegam adolescentes todos os dias, sem mãe, sem pai, sem ninguém...

Diante de todas essas intervenções, Simone acaba aceitando arquivar o processo, no que ré e mãe se retiram do tribunal. As falas transcritas atestam que ambas se preocupam uma com a outra: mesmo Simone, que contrasta em sua postura apática com o desespero da mãe, não a acusa de nada, mas a si mesma. Por sua vez, a mãe dá um testemunho marcante ao tribunal, demonstrando em sua fala o estresse contínuo que tem passado diante do acúmulo de responsabilidades, transparecendo que, apesar das brigas, importa-se muito com sua filha. O afeto recíproco entre as duas, nesse sentido, fura a barreira do estigma: Simone não é só uma adolescente que praticou furto, é também uma filha amada e que, apesar dos pesares, preocupa-se com a mãe.

Figuras 14 e 15 – A jovem Simone e sua mãe durante a audiência judicial que decidiu pela liberdade da primeira



FONTE: JUÍZO, 2008.

Isso é, evidentemente, o que transparece na atitude das duas personagens em meio à situação representada pelo filme. Como foi mencionado anteriormente, a presença da câmera no cinema documentário sempre interfere, em menor ou maior grau, na performance dos atores

sociais. Assim como a atuação de Luciana Fiala pode ser entendida como excessiva, uma vez que a juíza sabe que está sendo filmada, o mesmo pode ser dito a respeito da atuação de Simone e sua mãe. O limite entre o que há de excesso ou não no desempenho das duas, portanto, não fica claro. Entretanto, assim como a atuação da juíza, apesar do excesso, atende a rituais que estão para além do filme – portanto, aconteceria de modo mais ou menos aproximado ao que aparece na tela – pode-se supor igualmente que as demonstrações de afeto da cena, sobretudo por parte da mãe de Simone, apresentam um componente que vai para além daquilo que é motivado pela presença da câmera na sala de audiência.

Tanto os casos das mães em dia de visita no Instituto Padre Severino como o da mãe de Alexandre e o da mãe de Simone ajudam na desconstrução do estigma do jovem autor de ato infracional, complexificando a figura dos adolescentes ao atribuir-lhes um papel social alheio às precondições que os caracterizariam como infratores. A relação afetiva entre mãe e filho, tal como construídas pela narrativa fílmica, atravessa o estigma que, em sua rígida hierarquização do mundo social, não admite outra ação que não a de uma violência descontextualizada por parte dos jovens.

Por todos os elementos apontados ao longo desta análise, *Juízo* configura-se como um marco da cinematografia brasileira a respeito do fenômeno da criminalização juvenil. Dialogando com a obra de Frederick Wiseman, por um lado, mas também em contraste com outros documentários brasileiros e com a abordagem da imprensa, por outro, o documentário híbrido dirigido por Maria Augusta Ramos assume uma posição no debate público alheia às respostas rápidas e fáceis. Ao dar rosto e voz aos réus, possibilitando a identificação do público, e ao abordar em sua narrativa a participação das mães dos jovens, o longa-metragem amplia a perspectiva midiática sobre a infração e inclui os adultos nessa complexa temática social. Como diz o cartaz de divulgação, “Juízo: o maior exige do menor”, dando a entender que carecem de juízo não somente os menores em conflito com a lei, mas também os maiores que constituem e perpetuam uma sociedade injusta e marcada pela desigualdade social.

Capítulo 2 – Discursos, estigmas e as marcas do debate

De Guaianases ao extremo sul de Santo Amaro
Ser um preto tipo A custa caro
É foda, foda é assistir à propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você [...]
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real
Minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada sem roupa, você e sua mina
Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
Mas não, permaneço vivo, prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística ⁶⁹
(RACIONAIS MC'S, 2018)

Figura 16 – Pintura integrante da série *Vendeta* (2012), de Fábio Baroli



Fonte: CASSUNDÉ, 2018.

⁶⁹ Parte da letra da música *Capítulo 4, Versículo 3*, do grupo de rap Racionais MC's (RACIONAIS MC'S, 2018).

Logo quando olhamos para a imagem, vemos em seu centro duas pistolas, seguradas firmemente e apontadas em nossa direção. Atrás do par de armas imponente, um rosto parcialmente oculto e negro nos encara, de forma ameaçadora e hostil. Não demora muito para percebermos que se trata de um menino, e que as armas em punho são de brinquedo. A violência do gesto, entretanto, permanece: somos continuamente colocados sob suspeita pelo olhar da criança e sua expressão franzida, bem como pelos orifícios das armas direcionadas a nós. Contribuem para essa impressão as pinceladas demarcadas, evidentes tanto no fundo da imagem quanto na composição da própria criança, dando ao quadro uma certa sensação de imagem bruta e inacabada, reforçada pelo boné amassado e pelas dobras da camiseta. A imagem nos lança uma pergunta: *qual é a nossa posição frente ao que vemos?*

Há um evidente paradoxo, que tensiona a imagem do início ao fim: não é possível visualizar o rosto do sujeito por inteiro, pois a quem observa é imposta a instância intermediária das armas e das mãos que as empunham, na altura dos olhos. É tão somente a partir dela que se pode traçar considerações sobre quem é aquele que ameaça. As armas estabelecem uma distância entre nós e ele, provocando, na composição geral do quadro, um estranhamento, resultado do deslocamento que se opera na imagem idílica da criança inocente e frágil.

A partir da análise dessa imagem, pretendo neste capítulo, em um primeiro momento, definir as noções de *representação*, *discurso* e os conceitos de *estigma* e *estereótipo*, fundamentais para a formulação do problema, da hipótese, dos objetivos e das análises fílmicas da tese. Em seguida, abordarei algumas das nomenclaturas criadas ao longo dos anos em referência aos jovens que praticaram e praticam infrações, como uma consequência de processos discursivos, dos estereótipos e do estigma que atravessam esse segmento social. Na parte final, analisarei *Bróder*, de Jefferson De (2011), longa-metragem que tensiona alguns dos processos de inferiorização social aos quais esses jovens estão submetidos, complexificando a figura dos jovens autores de ato infracional.

2.1 Políticas de representação

Retornando à imagem, para além do que é imediatamente visível e evidente nela, há também outras porções de espaço pressupostas e sugeridas para além das bordas do quadro. O corpo do menino continua para além da linha inferior da superfície pictórica plana, assim como a parede se expande para os lados e para cima. Se há, portanto, parte do espaço que nos é visível

– denominado como *campo*, por teóricos como Jacques Aumont (1995) – há também aquelas partes correspondentes em que não nos é dada a possibilidade de ver – entendidas como *fora de campo*⁷⁰.

Mas a imagem aqui analisada não se expande somente para baixo, para cima e para os lados. Há uma outra porção de espaço, situada logo à frente do quadro, que ocupamos a partir do momento em que nos colocamos a vê-lo. Pode-se pensar esse *lugar* em seu duplo sentido: não só espacial, mas também social. Ocupamos, então, não somente um certo espaço imaginário, mas também uma certa função pressuposta, qual seja, a daquele que olha o quadro, ameaçado, neste caso, pelas armas.

Colocados no lugar do espectador, é esperado de nós o exercício de uma certa leitura da imagem, feita a partir de parâmetros específicos: a observação de suas diferentes camadas, a atenção imediata à arma, o vaguear do olhar entre diferentes focos de interesse, de maneira circular e não linear⁷¹. O espectador é colocado, assim, a uma certa distância do sujeito retratado. Tal distância se materializa também nas palavras usadas para falar sobre a imagem e seu interior: está sempre imposta uma instância a ser vista, e sobre a qual se pode falar; e uma instância que vê, a partir de certas operações e modos de leitura já anteriormente delimitados.

Há ainda, por fim, um outro lugar pressuposto à pintura, dessa vez em seu aspecto puramente social. Trata-se do lugar do autor, instância da enunciação que materializa, a partir de técnicas, convenções e ideias, uma representação que mobiliza discursos a respeito da infância, da violência e da infração, atualizados no contato entre público e obra. Representação, aqui, é entendida a partir da concepção defendida por Aumont e Marie (2012, p. 255-256):

Utilizada em numerosos e variados contextos, a palavra designa sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz as vezes dela. Esse substituto pode ser de natureza variável: uma imagem (representação pictórica, fotográfica, cinematográfica), uma *performance* em um palco (representação teatral) etc. [...] do lado dos convencionalistas, considera-se, por exemplo, que todas as espécies de imagens (uma foto muito realista ou um desenho de uma criança) representam igualmente, porque sua relação com o que representam é, de todo modo, arbitrária [...].

70 Em seus trabalhos, Aumont (1995) e demais autores fazem referência em seu conceito de *campo* à porção de um espaço imaginário que está disponível ao nosso olhar em filmes narrativos. Empréstimo esse conceito à imagem aqui analisada partindo da ideia defendida pelos próprios autores da similaridade que a imagem cinematográfica guarda com relação à pictórica, sobretudo se consideradas as bordas do quadro e a construção da perspectiva. Há diferenças, contudo, pelo fato de a imagem cinematográfica (e, por extensão, daquelas oriundas de outras mídias audiovisuais) estar inserida em uma narrativa ancorada em certa duração temporal.

71 Vilém Flusser defende a ideia de que o processo de leitura de uma imagem estática é feito de maneira circular e não linear, em que nossos olhos vagueiam de um ponto a outro de atenção. Opõe-se dessa forma à leitura do texto escrito, em que a linearidade se impõe como regra. Ver: FLUSSER, 1985.

Martine Joly, ao definir diferentes tipos de imagem e suas características em comum, argumenta que todas elas guardam entre si o princípio da semelhança com qualquer outra coisa, e pontua:

A primeira consequência desta observação é verificarmos que este denominador comum da analogia ou da semelhança coloca desde logo a imagem na categoria das representações. Se ela se assemelha é porque ela não é a própria coisa; a sua função é pois a de evocar, a de significar outra coisa que não ela própria utilizando o processo da semelhança (JOLY, 2012, p. 42-43).

Quando consideram a especificidade do cinema no processo de representação, Aumont e Marie (2012, p. 256) pontuam a existência de dois momentos distintos: primeiramente, a “passagem de um texto, escrito ou não, à sua materialização por ações em lugares agenciados em cenografia”, durante a etapa das filmagens; em segundo lugar, “a passagem dessa representação, análoga à do teatro, a uma imagem em movimento, pela escolha de enquadramentos e pela construção de uma sequência de imagens”, durante a etapa da montagem. A partir de diferentes materialidades e procedimentos, em diferentes mídias e meios de expressão, a representação dá a ver, a ouvir ou a ler algo que não está presente no ato mesmo da enunciação. Constitui-se, para tanto, um processo de todo arbitrário, em que se seleciona necessariamente elementos a serem incluídos, em detrimento de outros a serem excluídos.

Nessa operação, a imagem irradia-se para fora, apresentando algumas funções sociais segundo Charaudeau (2014, p.116-117): de um lado, auxiliando na “organização coletiva dos sistemas de valores”, espécie de “esquemas de pensamento normatizados” que orientam e constituem diferentes grupos sociais; de outro, exibindo esses mesmos valores e características comportamentais, auxiliando em um processo de visibilidade e de oposição àqueles que não pertencem a essa mesma coletividade; por fim, encarnando esses mesmos valores em um sujeito ou objeto simbólico em específico, espécie de representantes de identidades coletivas. Assim, as representações são balizas que orientam o estabelecimento de limites que, por sua vez, demarcam os agrupamentos sociais, bem como o sistema de classificação dos objetos, sujeitos e acontecimentos que os regem.

Tal processo de constituição de um visível e de um invisível, de algo revelado e algo oculto, de consequências nitidamente sociais, delimita tanto o que pode ser dito a respeito do que é visto quanto quem pode fazê-lo. Na circulação das representações em determinada

conjuntura política e social, estabelece-se o que Jacques Rancière (2009) denomina *partilha do sensível*, implicando em uma relação intrínseca entre arte e política:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p.15).

Há, pressuposto na circulação das representações, um *comum*, e com ele, uma certa imagem de coletividade, que inclui alguns e exclui outros. Assim, Rancière cita Aristóteles, para quem todo animal falante é político, com exceção dos escravizados, que pela natureza de sua ocupação não poderiam possuir a linguagem, mesmo compreendendo-a. Caso semelhante é o de Platão, que entende que os artesãos não poderiam participar de outra coisa que não do seu trabalho, uma vez que o tempo que possuem é restrito. Rancière considera que, na própria base das expressões artísticas e de sua circulação, encontra-se a política como forma de experiência: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 16-17).

Nessa estetização da política proposta pelo autor, pouco importa se determinada imagem apresenta em sua composição o emprego da perspectiva e outra não. Antes, deve-se atentar para os cruzamentos entre tipografia e ilustração, teatro e decoradores, objetos decorativos e poemas, que deslocam o lugar do espectador, e a separação entre o mundo da arte e o mundo político-social. Ou deve-se atentar para a palavra escrita, que em seu surgimento teria democratizado o acesso a certos temas e proposto, com isso, a formação de uma comunidade imaginária de leitores.

As obras que causam rupturas profundas em certo regime estético das expressões artísticas são aquelas que justamente tensionam o que pode ou não ser visto, a que tipo de hierarquização esse visível está submetido, o que se pode dizer a respeito dele e quem pode fazê-lo. Tais configurações de partilha trariam, já de partida, consequências políticas e sociais, independentemente das intenções do artista ou de sua inserção social. Ou, nas palavras do autor:

Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos

sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Se estendermos essa concepção dentro do campo das mídias, igualmente encontraremos hierarquias dos temas retratados, dos modos de fazê-lo e da circulação que está implicada no ato de representar. Hamburger (2003) aponta que certas convenções determinam assuntos e pessoas que gozam de visibilidade midiática, em detrimento de outras que não estão incluídas nesse processo. A imprensa escrita, a televisão, o cinema, o rádio e a internet têm uma posição privilegiada na determinação do visível e do invisível na sociedade contemporânea, estabelecendo *políticas de representação* dos assuntos e sujeitos envolvidos. Desse modo, um “jogo entre o visível e o invisível vai definindo e redefinindo os contornos dos assuntos públicos e privados em uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade” (HAMBURGER, 2003, p. 51).

Esse foi um dos pontos de deslocamento da cinematografia brasileira que se debruçou sobre as favelas e as periferias dos grandes centros urbanos nos anos 2000, a partir do lançamento de *Notícias de uma guerra particular* (1999), tal como foi abordado no capítulo anterior: retratar a pobreza e o crime organizado de uma perspectiva até então não abordada por uma televisão asséptica e distante do problema da violência urbana no país⁷². Com isso, o cinema fez circular, na brutalidade de suas imagens, outras formas de representação, embaralhando uma certa hierarquia dos personagens e situações, presentes já em *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957). Configurou-se, dessa forma, uma outra *política de representação* do problema da criminalidade urbana, que teria em seu cerne o próprio cinema e seu público.

2.2 Discursos, textos e formações discursivas

Se a imagem que abre este capítulo faz circular um tipo de representação de um garoto empunhando duas armas de brinquedo, ela é atravessada também por discursos a respeito da infância e da violência. Segundo Soares (2009):

⁷² É importante ressaltar como até então o único espaço das programações televisivas destinado a tratar desse tipo de questão era aquele dos telejornais sensacionalistas e policiais, como o programa *Aqui Agora* (1991-1997, 2008). A representação desse tipo de tema em programas desse teor revela como a exposição midiática das periferias e de sujeitos marginalizados não necessariamente gera bons resultados para aqueles que são representados.

O discurso refere-se ao ato mesmo da língua, exigindo, assim, que seja pensado o estatuto daquele que fala, ou seja, do sujeito. Na teoria linguística, o sujeito do discurso é concebido como um sujeito gramatical; no domínio da filosofia, como um sujeito ontológico. Assim, cada um dos conceitos de discurso já responde a um certo conceito do que seja o humano e a uma certa noção de realidade (SOARES, 2009, p. 40).

Essa diferença entre língua e discurso é destacada por Foucault (2000), que ao se debruçar sobre as especificidades da noção de discurso, sinaliza:

[...] uma língua, mesmo se desapareceu há muito tempo, mesmo se ninguém a fala mais e que se a restaure a partir de raros fragmentos, constitui sempre um sistema de enunciados possíveis; é um conjunto finito de regras que autoriza um número infinito de *performances*. O discurso, em contrapartida, é um conjunto sempre finito e atualmente limitado unicamente pelas sequências linguísticas que foram formuladas (FOUCAULT, 2000, p. 92).

Se a língua, portanto, estrutura-se a partir de um sistema de regras de construção de enunciados possíveis na combinação de determinados elementos, tendo como base uma abertura para diferentes possibilidades e resultados, o discurso expressa uma ideia, tendo como base uma materialidade delimitada a partir de certas regras, fechando-se em um *acontecimento* circunscrito e localizado espacial e temporalmente. O discurso deve ser pensado, dentro dessa concepção, como uma espécie de ato linguístico, manifestado por um sujeito que, por sua vez, encontra-se inserido em certo contexto político-social, bem como em relações de poder localizadas. Aumont e Marie também contribuem para a discussão. O discurso é, para os autores,

a colocação em forma, falada, escrita, gravada por imagem e som, do pensamento. Em gramática tradicional, é a expressão verbal do pensamento; as “partes do discurso” são suas categorias gramaticais. [...] No entanto, na retórica clássica, o discurso não é apenas expressão do pensamento; ele é, a princípio, a instância autônoma, ato que liga um locutor a um auditor, visando a um certo efeito (AUMONT; MARIE, 2012, p. 81-82).

Observa-se, de um lado, que os discursos não são constituídos exclusivamente pelas palavras. Eles podem também ser expressos por meio de imagens, sons e outras materialidades ou conjuntos de formas, nas mais diferentes mídias e meios de expressão. É nesse nível das materialidades que encontramos as narrativas, enunciados que buscam ligar uma série de acontecimentos a partir de determinadas convenções (AUMONT; MARIE, 2012). As narrativas são o conjunto de elementos formais, os suportes que dão a ver e ouvir certos discursos que

circulam em determinada cultura⁷³ ou sociedade a respeito das coisas, dos objetos e dos acontecimentos do mundo. De outro lado, todo discurso liga duas instâncias separadas: um locutor e um auditor, um emissor e um receptor, visando a alcançar um certo efeito⁷⁴. Como resultado de um cálculo, ele está inserido na dinâmica de relações de poder em determinada conjuntura histórica, em que sujeitos ocupam lugares e funções socialmente demarcadas. Apresenta sempre, dessa maneira, um atributo coletivo. E uma pergunta se coloca sempre que se analisa um discurso: *quem o manifesta?*

Como pode ser percebido, existe certa ambiguidade na noção de discurso, evidenciada por Maingueneau (2006, p. 169): ela pode designar “tanto o sistema que permite produzir um conjunto de textos quanto esse próprio conjunto.” Nessa linha, “o ‘discurso comunista’ é tanto o *conjunto de textos* produzidos pelos comunistas quanto o *sistema* que permite produzi-los, a esses e a outros textos qualificados como comunistas”. Por *texto*, configura-se aqui uma noção que vai para além de sua acepção original de conjunto de palavras ou frases que constituem uma obra escrita: trata-se de uma “sequência significativa (considerada coerente) de signos entre duas interrupções marcadas da comunicação” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU; 2006, p. 467), cuja unidade é semântica, ou seja, uma unidade de sentido localizada em determinada conjuntura. A partir daí, a concepção de texto é plurissemiótica: um *outdoor*, um artigo de jornal impresso, um discurso político são exemplos de textos, não só pelos signos verbais que os constituem, mas também pelo conjunto de entonações, imagens e outros tipos de signos presentes.

Kuhn e Westwell (2020, p. 213) entendem que, em sua derivação fílmica, a noção de texto faz referência à estrutura interna e à organização de um dado filme, considerando-o mais como um sistema de significados do que uma forma de imitação da realidade. Faz-se menção, dessa forma, a elementos de sua estrutura interna – imagens em movimento, imagens estáticas, trilha musical, efeitos sonoros, diálogos, entre outros componentes – que podem ser dissecados e apartados para fins de análise do significado de seu conjunto, na busca de regras e códigos que comandam a construção da narrativa e do estilo da obra sob escrutínio.

O estudo de um texto, portanto, contribui para o estudo de um dado discurso, seja em sua concepção de um conjunto de textos ou do sistema que possibilita produzi-los. É nessa

⁷³ Esclarecerei a definição de cultura adotada nesta pesquisa quando tratar do conceito de estigma, mais a frente, neste capítulo.

⁷⁴ Com a observação de que, na sociedade contemporânea, essas instâncias tendem a se inverter com bastante facilidade, especialmente no terreno da internet e das mídias sociais.

segunda acepção que o termo *discurso* faz referência às regras que possibilitam a produção de textos os mais variados, regras que, por sua vez, são a expressão de determinadas ideias sobre os objetos representados. Nessa perspectiva, analisar os discursos é tentar compreender as ideias que são expressas por meio da tecitura narrativa a respeito de determinado tema, e que atravessam tanto os textos como os sujeitos envolvidos no ato de comunicá-los.

Para Soares, seguindo a concepção proposta por Lacan, todo discurso se configura como um laço social entre sujeitos. Sujeitos que, entretanto, não são pensados como soberanos ou puramente racionais, como a tríade emissor-mensagem-receptor dá a entender: neste esquema, ao emissor caberia o poder ou o privilégio de comunicar algo a partir de uma vontade que lhe seria específica. A autora defende, entretanto, que emissor e receptor estão ambos imersos em uma mesma linguagem, entendida como um sistema, não podendo dela escapar. É nesse sentido que o discurso é o laço social, pois ele só se consolida a partir de certa manifestação que se faz no plano da linguagem. Os discursos, dessa maneira, são eles próprios a realidade social, uma vez que materializam o que se encontra disperso socialmente:

No deslocamento proposto, a realidade é entendida enquanto *realidade discursiva*, ou seja: o discurso é a própria realidade. Ao organizar a realidade por meio do discurso, dotando-a de sentido, as mídias interferem naquilo que de “mais real” pode existir – a realidade discursiva, o limite do “real possível”, já que, ao real [...] não se poderá nunca ter acesso, pois ele sempre *falta, falha*. Organizando-a de outro modo, as mídias modificam a realidade ao construí-la discursivamente (SOARES, 2009, p. 43).

Dentro dessa concepção, o discurso nunca é completo, fechado em si mesmo, mas sempre aberto a elementos que lhe são externos ou que estejam de alguma forma em falta. Isso acontece uma vez que as fronteiras dessa *realidade possível* delimitam não somente o que nele pode ser incluído, mas também o que dele é excluído, represando outros enfoques a respeito dos objetos e acontecimentos, ou, como afirma Gomes (2018), *enquadramentos* e recortes possíveis sobre o mundo. Configura-se a partir daí a instância de *realidade*, “que está fora e *insiste*, mas não consiste naquilo que se institui nessa *realidade discursiva*” (SOARES, 2009, p. 43), gerando a abertura e incompletude que caracterizam a própria constituição dos sujeitos e dos liames sociais. Nasce dessa insistência da *realidade* a possibilidade de mudança de determinada realidade discursiva:

Para que algo possa chegar ao discurso público e ser passível de criar laços sociais (ou seja, de possibilitar que uns se comuniquem com os outros), deve sair do anonimato e tornar-se narrativa, criando expectativas e, assim, possibilitando que *algo*

aconteça. O efeito de um discurso é, pois, o *deslocamento* do que está arranjado para organizá-lo de outra forma [...] (SOARES, 2009, p. 43).

Este é o poder que todo discurso possui, como defende Foucault (2000, 2014): pensado como uma espécie de recorte sobre o mundo, incluindo certos elementos em seu interior e excluindo outros, os discursos criam hierarquias, oposições, complementariedades, apoiando-se mutuamente ou negando-se uns aos outros, criando sentido em meio à descontinuidade dos fatos históricos. Todo discurso configura-se, portanto, como uma tentativa de controle da imprevisibilidade e do descontínuo, um ato de violência que impomos às coisas, pessoas e objetos do mundo, criando regularidades e oposições sobre a massa amorfa da *realidade*.

Tamanho é o poder dos discursos de criarem eles mesmos a realidade social que foram diversos os procedimentos na história do ocidente para controlá-los, no que Foucault (2014) denominou como a *ordem dos discursos*: diferentes sistemas de regras que estabelecem, entre discurso e poder, um jogo que produz os saberes de um tempo e lugar. Alguns desses procedimentos são considerados externos aos discursos, como a *interdição* e a *vontade de saber*; uns atuam em seu interior, como o *comentário* e a *função do autor*; outros ainda *sujeitam* o discurso e restringem aqueles que podem manifestá-lo, como pode ser visto nos *rituais* e no estabelecimento e perpetuação de doutrinas.

É assim, por exemplo, que não se pode falar sobre qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer tempo. Certos assuntos, desse modo, não devem ser mencionados em determinados contextos, sob o perigo de exclusão e da punição àquele que os pronuncia. Em outros casos, certos assuntos podem ser mencionados, porém, somente por certos sujeitos, privilegiados em dotar a palavra de autenticidade. Se a *interdição* estabelece objetos que são tabu, sobre os quais não se fala, os *rituais* determinam quais os gestos, convenções e regras que devem ser seguidas para dotar o sujeito que enuncia de legitimidade para tanto.

O *autor*, por outro lado, é entendido aqui não como aquele dotado de originalidade e livre expressão em relação aos meios que tem a seu dispor, mas como um articulador de diferentes elementos dados *a priori*. Trata-se de um ponto em uma rede: o que expressa ou não a respeito de determinado objeto está delimitado pelo domínio em que atua e por outros autores que o antecederam. Assim, o que pode ser expresso ou não por um autor literário é diferente do que pode ou não ser expresso por um autor na filosofia e nas ciências. O *comentário*, por sua vez, é o procedimento a partir do qual um discurso fundador é expresso, de tal maneira que parece renascer de modo absolutamente novo nos discursos cotidianos e prosaicos. Há, aqui,

um princípio de nivelamento e hierarquia, na medida em que certos enunciados sustentam a enunciação de muitos outros. Números, imagens, palavras procuram ocultar esse ciclo, dando ares de novidade ao antigo.

Existe, além disso, o que o autor denomina de *vontade de saber*: um sistema de regras cambiante ao longo do tempo, que procura a todo momento separar o verdadeiro do falso, com impactos diretos sobre o modo como certos saberes são valorizados e distribuídos em uma sociedade. Amparado por instituições, a vontade de saber exerce pressão e coerção sobre diferentes domínios e meios de expressão, da literatura ao direito penal. Podemos encontrá-la na formação das ciências, como explica o autor:

Voltemos um pouco atrás: por volta do século XVI e do século XVII (na Inglaterra sobretudo), apareceu uma vontade de saber que, antecipando-se a seus conteúdos atuais, desenhava planos de objetos possíveis, observáveis, mensuráveis, classificáveis; uma vontade de saber que impunha ao sujeito cognoscente (e de certa forma antes de qualquer experiência) certa posição, certo olhar e certa função (ver, ao invés de ler, verificar, ao invés de comentar); uma vontade de saber que prescrevia [...] o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis (FOUCAULT, 2014, p. 16).

Todos esses procedimentos evidenciam a necessidade de controle sobre o que pode ou não pode ser expressado a respeito de sujeitos, fatos e acontecimentos que marcam com seu acaso e aleatoriedade uma cultura, uma época e um lugar. Tal aleatoriedade persiste a ponto de não existirem objetos estáticos e definitivos, mas cambiantes de acordo com circunstâncias históricas e com discursos que atravessam os sujeitos e os grupos sociais. Dessa forma, o autor tece a seguinte consideração a respeito do que se denomina *doença mental*:

[...] a doença mental foi constituída pelo conjunto do que pôde ser dito no grupo de todos os enunciados que a nomeavam, a recortavam, a descreviam, a explicavam, relatavam seus desenvolvimentos, indicavam suas diversas correlações, a julgavam e, eventualmente, emprestavam-lhe a palavra, articulando em seu nome discursos que deviam passar por seus. Porém há mais: esse conjunto de enunciados relativos à loucura, e que de fato a constituem, está longe de se relacionar com um único objeto, de o ter formado de uma vez por todas e de conservá-lo perpetuamente como seu horizonte de idealidade inesgotável (FOUCAULT, 2000, p. 98).

Isso leva Foucault a não considerar a loucura como um referente ou objeto de diferentes enunciados, mas como um *referencial* “ou lei de dispersão de diferentes objetos ou referentes colocados em ação por um conjunto de enunciações” (FOUCAULT, 2000, p. 99). Há,

igualmente, uma *defasagem enunciativa*, na medida em que há uma regra de formação de certos enunciados em sua própria divergência e heterogeneidade.

A unidade dos discursos sobre a loucura não está fundamentada na existência do objeto “loucura” ou na constituição de um horizonte único de objetividade; é o conjunto das regras que tornam possíveis, durante uma determinada época, o aparecimento de descrições médicas (com seu objeto), o aparecimento de uma série de medidas discriminatórias e repressivas (com seu objeto próprio) (FOUCAULT, 2000, p. 99).

Tais regras excluem certos saberes e evidenciam outros, incluem certos sujeitos sociais em detrimento de outros, controlando o que pode ser dito e o que pode ser visto, configurando *o visível* e *o dizível* de um tempo. Coloca-se, dessa forma, a seguinte questão: “como ocorre que tal enunciado tenha surgido e nenhum outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2000, p. 92). Foucault delinea, assim, o tema geral de suas pesquisas⁷⁵:

Enfim, no horizonte de todas essas pesquisas, talvez se esboçasse um tema mais geral: o do modo de existência dos acontecimentos discursivos em uma cultura. O que se trata de fazer aparecer é o conjunto de condições que regem, em um momento dado e em uma sociedade determinada, o surgimento dos enunciados, sua conservação, os laços estabelecidos entre eles, a maneira pela qual os agrupamos em conjuntos estatutários, o papel que eles exercem, a série de valores ou de sacralizações pelos quais são afetados, a maneira pela qual são investidos nas práticas ou nas condutas, os princípios segundo os quais eles circulam, são recalcados, esquecidos, destruídos ou reativados (FOUCAULT, 2000, p. 95).

Delimita-se, assim, seu conceito de *arquivo*: não a acumulação de textos ou objetos preservados por uma civilização, mas “o jogo das regras que, em uma cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de *acontecimentos* e de *coisas*” (FOUCAULT, 2000, p. 95). Nega-se, dessa forma, toda uma corrente da História⁷⁶ que procurava abarcar longos períodos, categorizando-os a partir de procedimentos que deixariam em evidência as sucessões lineares, as tradições, as continuidades e as relações estáveis e difíceis de romper. Do mesmo modo, existe nessa corrente a concepção de um sujeito soberano: senhor de sua fala e guiado por sua consciência.

75 Neste texto específico Foucault faz referência às suas pesquisas inseridas no que foi classificado como sua fase arqueológica, em que o autor se debruçou sobre as formas de investigação que procuraram transformar o ser humano em objeto científico. Uma fase posterior foi aquela em que o autor se debruçou sobre a articulação entre o poder e o saber – a genealogia do poder – e, por fim, sobre as diferentes formas de subjetivação e do governo de si e dos outros – uma ética e uma estética de si.

76 Foucault denomina essa corrente como *história clássica*.

Para romper com essa noção, já então desconstruída por pesquisas de diferentes campos como a Psicanálise, a Linguística e a Etnologia, é que Foucault enfatiza a descontinuidade, as rupturas e as regras de formulação dos objetos, constituintes da *instância autônoma* dos discursos. Por mais que sejam pronunciados por sujeitos em determinadas condições históricas e sociais, os discursos articulam-se para além deles, atravessando-os e utilizando-os como ponto de apoio e fixação. Apresentam, dessa maneira, uma dinâmica que lhes é própria, a qual cabe a seu analista descrever e analisar. Nessa perspectiva, mesmo as unidades mais convencionais podem ser vistas de outra forma: apesar de unidos pela palavra *livro*, “a relação entre diferentes tratados de matemática não é a mesma existente entre diferentes textos filosóficos” (FOUCAULT, 2000, p. 89). Seus limites não são rígidos ou claros: “Ele está sempre em uma relação de apoio e de dependência em relação a outros; é um ponto em uma rede; comporta um sistema de indicações que remetem – explicitamente ou não – a outros livros, textos ou frases” (FOUCAULT, 2000, p. 89).

Foucault convida seus leitores, portanto, a pensar os discursos não só em sua configuração de acontecimento, mas também de *acontecimento em rede*. Partindo desse pressuposto, o que se destaca é o discurso *em relação* a outros, seja por meio de suas oposições, seja por suas complementariedades. Tais relações, por sua vez, podem constituir um agrupamento, que o autor denomina de *formação discursiva*:

E quando, em um grupo de enunciados, é possível observar e descrever um referencial, um tipo de defasagem enunciativa, uma rede teórica, um campo de possibilidades estratégicas, pode-se então estar seguro de que eles pertencem ao que se poderia chamar de uma *formação discursiva*. Essa formação agrupa toda uma população de acontecimentos enunciativos. [...] Ela evidencia, dentre os fenômenos da enunciação, as relações que até então permaneciam na sombra e não se encontravam imediatamente transcritas na superfície dos discursos (FOUCAULT, 2000, p. 106).

Trata-se de um conjunto de ideias preponderante em determinada cultura a respeito de um grupo de objetos que são, por definição, instáveis e movediços. Ou, ainda, podemos entendê-la como “leis de formação de todo um conjunto de objetos, de tipos de formulação, conceitos, opções teóricas que são investidas nas instituições, nas técnicas, nas condutas individuais ou coletivas, nas operações políticas [...]” (FOUCAULT, 2000, p. 110) e em outras instâncias e materialidades. São comuns, no interior de uma mesma formação discursiva, não somente discursos que se reafirmam ou se complementam a respeito de um mesmo referencial, mas também aqueles que se chocam, propondo perspectivas divergentes dos temas retratados.

Nessa perspectiva, formações discursivas apresentam resultados concretos na realidade social, tanto nos sujeitos enquanto elementos de uma rede como em instituições construídas para se alcançar determinado fim.

Sempre enquadrando o acaso dos discursos e dos objetos, procurando controlá-lo, as formações discursivas constroem referenciais à sua revelia, driblando a aleatoriedade e a diversidade dos acontecimentos. Por se tratar de um conjunto mais ou menos amplo de enunciados, as formações discursivas não coincidem necessariamente com as disciplinas ou as ciências, podendo atravessá-las. Assim, são pouco operatórias as noções e relações comumente empregadas em outros contextos, como a da oposição entre critério científico e não científico, ou entre a racionalidade e a irracionalidade de certos argumentos.

Foucault propõe alguns princípios para analisar formações discursivas. O primeiro que indica é o de *inversão*: reconhecer uma dinâmica de seleção e exclusão onde, em um primeiro momento, poderia ser encontrado exclusivamente um papel positivo e inclusivo, tal como pode ser encontrado na função do *autor* e na *vontade de saber*. Outro princípio a ser considerado é o da *descontinuidade* dos discursos, uma vez que não haveria um grande e ilimitado que imprimiria uma continuidade subterrânea e silenciosa aos diferentes acontecimentos discursivos. Estes devem ser analisados, portanto, nas diferentes relações que estabelecem uns aos outros, sejam elas de complementariedades e apoio mútuo ou de negação e exclusão.

Já o princípio da *especificidade* se atenta à visão de que não há realidade pré-discursiva: os discursos devem ser compreendidos como um ato de “violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade” (FOUCAULT, 2014, p. 50). Há que se atentar, por fim, ao princípio da *exterioridade*: o discurso é sempre um acontecimento, restrito temporal e espacialmente, integrante de uma rede. A partir de sua manifestação e de sua regularidade, pode-se passar não para um sentido que lhe seria oculto, mas a *condições de possibilidade* de sua própria manifestação. Todos esses princípios resultam em noções a serem utilizadas quando da análise: “A noção de acontecimento, a de série, a de regularidade, a de condição de possibilidade. Vemos que se opõem termo a termo: o acontecimento à criação, a série à unidade, a regularidade à originalidade e a condição de possibilidade à significação” (FOUCAULT, 2014, p. 51).

O acontecimento em rede que configura os discursos pode ser pensado também a partir da perspectiva dos *interdiscursos*, ou seja, dos cruzamentos existentes entre eles. Segundo

Maingueneau, “o discurso não adquire sentido a não ser no interior de um universo de outros discursos, através do qual ele deve abrir um caminho” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU; 2006, p. 172). A referência de um discurso particular a outros pode se dar de maneira explícita ou implícita, e cabe ao analista identificar essas relações mútuas. É fundamental analisar todo discurso em relação a outros que o comentam, citam, complementam ou lhe fazem oposição, de maneira a não deixar em segundo plano o elemento sistêmico que caracteriza sua constituição. Nesse processo, cada gênero discursivo “tem sua maneira de gerar as multiplicidades das relações interdiscursivas: um manual de filosofia não cita da mesma maneira nem se apoia nas mesmas autoridades que um animador de promoções de venda”. Quando se evoca determinado gênero, portanto, faz-se referência a um conjunto de propriedades que o delimitam, ao qual um discurso específico pode se relacionar de maneira mais ou menos explícita.

De maneira análoga, a *intertextualidade*, para Maingueneau, é “ao mesmo tempo uma *propriedade constitutiva de qualquer texto* e o conjunto das relações explícitas ou implícitas *que um texto ou um grupo de textos determinado* mantém com outros textos” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU; 2006, p. 288). Se por *intertexto* se faz referência a um “conjunto de fragmentos convocados (citações, alusões, paráfrase...) em um *corpus* dado”, por *intertextualidade* se entende “o sistema de regras implícitas que subjaz a esse *intertexto*, o modo de citação que é julgado legítimo pela formação discursiva, o tipo ou gênero de discurso do qual esse *corpus* provém” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU; 2006, p. 289). Logo, delimitar o intertexto de dado texto é fazer referência aos cruzamentos pontuais, mais ou menos explícitos, que o ligam a outros textos, do mesmo gênero e campo discursivo ou não. *Intertextualidade* e *interdiscursividade*, assim, se complementam: o primeiro em um nível mais específico, textual, e o segundo em um nível mais geral, dos discursos que atravessam determinada obra.

Uma última noção referente aos discursos que destaco na presente pesquisa é a de *discurso circulante*, tal como elaborada por Charaudeau (2013), que chega à sua formulação ao buscar as relações entre o ato de informação midiática e a formação do espaço público. Para ele,

o discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados. Esses enunciados tomam uma forma discursiva que, por vezes, se fixa em fragmentos textuais [...], por vezes varia em

maneiras de falar com fraseologia variável que se constituem em socioletos. É através desses enunciados que os membros de uma comunidade se reconhecem (CHARAUDEAU, 2013, p. 118).

Se as formações discursivas também apresentam “visadas definicionais” sobre “o que são os seres, as ações, os acontecimentos”, destaca-se que os discursos circulantes atuam mais diretamente no que Charaudeau denominou de *regulação do cotidiano social*: discursos corriqueiros de teor normativo, orientando condutas e ações.

Ao ritualizar os atos de linguagem do cotidiano, ao produzir discursos que justificam os hábitos comportamentais (alimentares, de transportes, de trabalho, de lazer etc.), ao dotar-se de códigos linguageiros (de polidez, de honra, de acolhimento), os grupos sociais constroem para si uma visibilidade através de discursos que normatizam as relações sociais [...] os quais se fundamentam em avaliações éticas, identificações ou recalques de emoções, determinando assim o que é ordem ou desordem, para fazer ou para não fazer, o bem ou o mal (CHARAUDEAU, 2013, p. 119).

Pode-se dizer, portanto, que se as formações discursivas igualmente criam hierarquias, divisões, oposições, complementariedades e enquadramentos sobre um conjunto de objetos, atuando em um nível mais geral, elas também o fazem em um nível mais cotidiano, capilarizado, definindo mais diretamente a identidade dos grupos sociais e os limites entre o público e privado em determinada cultura, sempre movediços e cambiantes. Constitui-se, desse modo, um espaço público na articulação promovida pelos discursos circulantes entre práticas sociais e representações, espaço esse heterogêneo e plural, com grande importância das mídias na delimitação de suas fronteiras.

Todas as definições acima apontadas buscam delimitar alguns elementos do horizonte teórico e epistemológico a partir do qual são analisados os filmes integrantes do *corpus* desta pesquisa. Todas as representações de jovens autores de atos infracionais, inseridas nas mais diferentes narrativas e pelos mais diferentes vieses, são manifestações de discursos de procedências diversas a respeito do fenômeno da criminalização juvenil. Alguns desses discursos buscam legitimar a atuação truculenta das forças policiais e do Estado, reforçando a distância entre esses sujeitos e o público. Outros buscam revelar outras de suas facetas mais diversas, propondo formas mais complexas e empáticas de pensá-las. Entre esses dois extremos, uma profusão de outros discursos buscam enquadrar esses jovens nas mais diferentes mídias e meios de expressão, propondo vieses e recortes específicos sobre eles, bem como sobre o modelo de sociedade e Estado que se entende por ideal a partir do tratamento estatal dado a esses sujeitos.

Entendo que, pela própria diversidade acima mencionada, a criminalização juvenil configura-se como o referencial de uma mesma formação discursiva, constituída por um complexo jogo de discursos que ora se apoiam, ora se rivalizam e, outras vezes, ainda, complementam-se, mantendo proximidades e distâncias que disputam os contornos do que vêm a ser esses jovens, bem como das instituições criadas com o fim de discipliná-los e ampará-los. Configuram-se, nesse contexto, determinadas práticas, capilarizadas em diferentes instâncias sociais e legitimadas (ou não) por discursos os mais diversos, dos mais extraordinários aos mais banais, desde aqueles de circulação mais restrita aos mais publicizados. Entre eles, alguns podem ser classificados como discursos circulantes, presentes nas pequenas opiniões do cotidiano de indivíduos dos mais diferentes estratos sociais até nas reportagens do jornalismo diário. Forma-se uma rede de sentidos, recortes e quadriculamentos, materializada nas mais diversas representações e narrativas em circulação ao longo do tempo, algumas delas analisadas no capítulo anterior deste trabalho.

Tais narrativas, por sua vez, são entendidas aqui como textos, cujos vieses, materialidades e codificações (incluindo suas intertextualidades) são objetos de atenção por parte de qualquer análise que busque descrevê-los e elucidá-los. Para alcançar tal postura interpretativa, no entanto, ainda é necessário definir dois conceitos de capital importância: os de *estigma* e *estereótipo*.

2.3 Estigmas e estereótipos

De acordo com Goffman (1978), o termo *estigma* foi criado pelos gregos para designar sinais corporais, e de um tipo bastante específico. Tais signos, cravados sobre a pele, feitos com cortes ou queimaduras, revelariam aos interlocutores do sujeito marcado sua verdadeira natureza: a de escravo, criminoso, traidor ou qualquer outra categoria de menor valor social. Dois elementos são centrais, já na gênese mesma da palavra: a existência de uma hierarquia social, na qual o estigmatizado estaria incluído em suas mais baixas posições; e a permanência do estigma ao longo do tempo, uma vez que o sinal na pele seria a princípio irremovível.

Apesar de algumas modificações ao longo do tempo⁷⁷, o termo é utilizado, em sua acepção moderna, em um sentido semelhante ao original, com a diferença de que sua

⁷⁷ Goffman destaca pelo menos duas modificações: o estigma entendido como manifestação da graça divina, por meio de “flores em erupção sob a pele” (GOFFMAN, 1978, p. 11); e o estigma entendido como “sinais corporais de distúrbio físico”, utilizado pela medicina.

centralidade não está mais na marca corporal em si mesma, mas na característica depreciativa que leva sujeitos de determinada categoria social a serem rebaixados. Há, nesse processo de depreciação, a redução desses indivíduos ao atributo que é a eles designado, com a retirada ou o ocultamento das demais características que os tornariam seres humanos completos. Nessa perspectiva, um jovem internado em uma instituição socioeducativa não é mais um ser humano com medos, desejos, anseios e frustrações, mas tão somente um ser violento e incontrolável, a quem caberia aplicar medidas disciplinares e de restrição de liberdade.

É importante observar que, segundo o autor, nem todos os atributos indesejáveis podem ser considerados estigmas: somente aqueles que provocam uma tensão negativa entre a *identidade social virtual* – expectativas que construímos de determinadas categorias sociais – e a *identidade social real* – atributos reais e comunicados da pessoa a que fazemos referência (GOFFMAN, 1978, p. 12). O estigma se materializa dentro dessa concepção no interior das interações sociais, em um processo contínuo que fazemos de categorização das coisas. Sempre que nos encontramos em determinado ambiente e somos introduzidos a alguém em particular, reconhecemos, a partir de alguns signos, a que categoria a pessoa em questão pertence e se age em sintonia com as expectativas daí derivadas.

Há, portanto, sempre uma referência aos limites mais amplos estabelecidos na *cultura*, que restringem as possibilidades de conduta dos sujeitos. Pelo termo, entende-se aqui a definição estendida de Clifford Geertz, citada por Chaves (2013, p. 113):

[...] a cultura é uma matriz de significados, um tecido produzido pelos próprios sujeitos e que ao mesmo tempo os sustenta. Imaginemo-nos como aranhas tecendo o mundo simbólico em que vamos viver – sujeitos produzindo cultura e a cultura produzindo os sujeitos –; e onde o papel do investigador, ou daquele que busca compreender e intervir, deve estar centrado na interpretação das significações dessas experiências compartilhadas.⁷⁸

Como matriz de significados socialmente compartilhados pelos sujeitos que a produzem e ao mesmo tempo são produzidos por ela, toda cultura, dessa maneira, delimita um quadro simbólico geral de representações de sujeitos, objetos e acontecimentos inseridos em hierarquias que separam os bons dos maus, os melhores dos piores. Em outras palavras, toda cultura é atravessada por discursos e formações discursivas sobre os mais diferentes assuntos.

⁷⁸ No original: “[...] la cultura es una matriz de significados, un tejido producido por los propios sujetos y que al mismo tiempo los sostiene. Imaginémonos como arañas tejiendo el mundo simbólico en el que vamos a vivir – sujetos produciendo cultura y la cultura produciendo los sujetos –; y donde el papel del investigador, o el que busca comprender e intervenir, debe estar en la interpretación de las significaciones de esas experiencias compartidas”.

Pelo próprio aspecto relacional de qualquer discurso, pode-se pensar toda cultura como um campo simbólico de lutas e negociação de sentido, em que figuram embates, complementariedades, aproximações e afastamentos em determinada conjuntura sócio-histórica. Nessa perspectiva, culturas específicas, como as juvenis e as negras, estão sempre inseridas em uma cultura mais ampla a que se faz referência, nem que por oposição.

Diferenças em termos de classe, raça e geração estão inseridas dentro das hierarquias que ajudam a compor esse quadro geral da cultura, e é a partir disso que se observa a redução dos sujeitos estigmatizados aos atributos pejorativos que os conformam, contradizendo expectativas delineadas por suas identidades sociais virtuais. Um jovem com deficiência física, nessa perspectiva, não apresentaria a mobilidade e a produtividade esperadas de uma pessoa da mesma idade e classe social; um obeso seria mais lento e igualmente improdutivo em relação ao que é esperado de um adulto; um ex-presidiário não seria confiável e honesto como as demais pessoas que não frequentaram uma instituição prisional.

Configuram-se, assim, certas expectativas de teor normativo, o que leva Goffman a chamar aqueles que não sofrem de um estigma de sujeitos *normais*. *Normais* e estigmatizados estão inseridos, via de regra, em uma mesma cultura, compartilhando, portanto, os mesmos valores: tanto para o obeso como para o sujeito considerado magro, o corpo ideal seria aquele que se apresenta saudável e produtivo; tanto para o ex-presidiário como para aquele que nunca frequentou uma instituição prisional, uma pessoa de sucesso seria aquela que tem uma carreira profissional estabelecida, um alto poder de consumo e em quem se pode confiar para realizar determinadas tarefas. Em outras palavras, segundo o autor:

O indivíduo estigmatizado tende a ter as mesmas crenças sobre identidade que nós temos; isso é um fato central. Seus sentimentos mais profundos sobre o que ele é podem confundir a sua sensação de ser uma “pessoa normal”, um ser humano como qualquer outro, uma criatura, portanto, que merece um destino agradável e uma oportunidade legítima (GOFFMAN, 1978, p. 16).

A assimilação de um estigma pelo estigmatizado ainda se daria em duas etapas:

Uma das fases desse processo de socialização é aquela na qual a pessoa estigmatizada aprende e incorpora o ponto de vista dos normais, adquirindo, portanto, as crenças da sociedade mais ampla em relação à identidade e uma ideia geral do que significa possuir um estigma particular. Uma outra fase é aquela na qual ela aprende que possui um estigma particular e, dessa vez detalhadamente, as consequências de possuí-lo (GOFFMAN, 1978, p. 41).

O estigma só se aplica, portanto, a sujeitos inseridos em uma mesma cultura, ou interpelados pelos mesmos discursos. Evidentemente, tais valores defendidos não são universais, o que leva a observar que o estigma apresenta necessariamente um forte elemento relacional: “o termo estigma será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos” – escreve Goffman (1978, p. 13). Ele continua: “um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso”. Daí deriva a ideia de que é essencial sempre localizar o estigma em determinada conjuntura sócio-histórica.

Um exemplo pode ser visto no trabalho de Gomes (2018) com relação aos obesos: se na contemporaneidade esses indivíduos são considerados doentes, impedidos de exercerem cargos públicos no estado de São Paulo, uma vez que considerados inaptos devido às suas limitações corporais, durante o mundo pré-cristão, por volta do século V a.C., esses mesmos sujeitos eram considerados símbolos da abundância e da fartura em comunidades indianas, representando a inteligência e o refinamento que faltaria a indivíduos de camadas mais pobres da população. Inseridas em contextos radicalmente diferentes, essas representações evocam imagens absolutamente diversas dessa categoria social, o que revela diferentes quadros gerais delimitados pelas culturas evocadas.

Chaves (2018, p. 115) também contribui para essa discussão, na medida em que comenta os perigos de se tentar delimitar culturas específicas referentes a certos grupos sociais, deslocando-as do quadro geral dos valores em vigor em determinada cultura. Citando o antropólogo Oscar Lewis, ela questiona sua concepção de *cultura da pobreza*, enfatizando, em primeiro lugar, como o entendimento de que sujeitos pobres apresentam sua própria cultura, apartada em alguma medida do quadro geral da sociedade a que pertencem, pode *culturalizar* a classe social, de maneira a defender que “os pobres se fazem a si mesmos como pobres; a pobreza, como cultura, se autoproduz e reproduz, sem outros”⁷⁹, uma vez separada do sistema de relações sociais que a produz. Além disso, tal definição pode contribuir para a estigmatização dessa camada da população, em um processo duplo: primeiramente, produzindo descrições exotizantes, que “desistoricizam e apresentam as práticas ‘dos pobres’ como coisas ‘raras’, incompreensíveis e inferiores”; em segundo lugar, reproduzindo nomeações e distinções que

⁷⁹ No original: “[...] los pobres se hacen solos a si mismos como pobres; la pobreza, como cultura, se autoproduce y reproduce, sin otros.”

reforçam o estigma, como “arte/artesanato, culto/popular/massivo, música/ruído, bom gosto/mau gosto”⁸⁰, e assim por diante.

Pode-se pensar, a partir daí, que um dos componentes que caracterizam o estigma é a tendência a apartar os sujeitos estigmatizados do contexto sócio-histórico mais geral em que vivem. No caso dos sujeitos pobres, a autora destaca como a noção de uma cultura que lhes seria própria frequentemente está associada também a um caráter de animalidade – mais próxima dos instintos do que da razão –, de perda de tempo – como se pobres não tivessem direito a se entreter – e de perigo constante. Os indivíduos pobres, portanto, estariam mais próximos de animais do que de outros seres humanos, separados de um contexto social mais geral e de sujeitos de outras classes. Há aí uma tendência do que pode ser denominado como uma *atomização* dos sujeitos sociais, ou seja, o isolamento mais ou menos drástico a que estão submetidos. Pessoas reduzidas ao estigma pertencem a uma cultura tornada exótica e excluída do quadro geral da sociedade ou, no limite, a nenhuma cultura: ao perder traços de sua humanidade, tornam-se seres inferiores, próximos de outros animais e de um sentido de natureza ameaçador ao convívio social.

Outro elemento do estigma que pode ser inferido a partir dessas considerações é a importância que adquire a nomeação e a categorização dos estigmatizados para a produção e reprodução do processo de inferiorização social. Existe, em torno de grupos estigmatizados, uma constante disputa discursiva, que não raro se manifesta nas palavras utilizadas para sua designação. Seja para a autoafirmação ou para legitimar processos de exclusão social, há sempre em jogo nesses casos um equilíbrio instável de poder, manifesto no uso da linguagem de maneira ampla. Elias (2000), ao delinear princípios teóricos para o estudo das relações sociais e da divisão entre os estabelecidos e os *outsiders* (marginalizados), aponta:

A peça central dessa figuração é um equilíbrio instável de poder, com as tensões que lhe são inerentes. Essa é também a condição decisiva de qualquer estigmatização eficaz de um grupo outsider por um grupo estabelecido. Um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído (ELIAS, 2000, p. 23).

É no processo de estabelecimento e manutenção dessas hierarquias e cisões que termos são cunhados para depreciar e estigmatizar grupos, tais como *crioulo*, *carcamano*, *sapatão*, *viado*, *otaku*, *nerd*. Não raro esses termos são reapropriados pelos próprios excluídos, em uma

⁸⁰ No original: “[...] arte/artesanía, culto/popular/masivo, música/ruído, buen gusto/mal gusto.”

estratégia inversa, como elementos de identificação. Tornam-se balizas no interior de um grupo, mas não da maneira estigmatizada imposta pelos estabelecidos.

No entanto, delinear os limites entre palavras mais ou menos estigmatizantes para certas categorias sociais nem sempre é tarefa fácil, como aponta Dyer (2002) a respeito das terminologias adotadas para se fazer menção a homens que se sentem atraídos afetivamente e sexualmente por outros homens: se o termo *gay* pode dar a entender que tal grupo social está em um estado perpétuo de felicidade, *homossexual* dá ênfase sobremaneira ao caráter sexual, excluindo outros elementos de igual ou maior importância no estabelecimento de relações afetivas. As nomeações, nessa perspectiva, representam *estereótipos* dessa categoria social. Goffman (1978, p. 13, grifo meu) observa que “um estigma é, então, na realidade, um tipo especial de relação entre atributo e *estereótipo*”. Entende-se, assim, que este último é fundamental para a conformação dos estigmas.

Uma definição preliminar do termo *estereótipo*, segundo Mazzara (1999), é antiga e está inserida na atividade tipográfica: desde o final do século XVI, teria sido utilizado para indicar a reprodução de imagens por meio de formas rígidas. Tal definição estaria presente já na raiz da palavra, retirada do grego: *stereòs*, cujo significado é rígido, e *týpos*, referente à impressão. Uma das primeiras utilizações fora do contexto tipográfico teria sido adotada pela psiquiatria, referindo-se a comportamentos considerados patológicos, caracterizados pela repetição constante de gestos e palavras.

Seria somente a partir de 1922 que o termo iria adquirir outros contornos, com a publicação de *Opinião pública*, livro de Lippmann que se tornou referência no campo da Comunicação e das Ciências Sociais. Partindo de algumas observações ligadas ao contexto do fim da Primeira Guerra Mundial, Lippmann identificou os estereótipos como parte fundante de nossa percepção. São os estereótipos que permitem estabelecer critérios de *distinção* e *estabilidade* em um mundo caótico e desafiador:

Na maior parte dos casos nós não vemos em primeiro lugar, para então definir, nós definimos primeiro e então vemos. Na confusão brilhante, ruidosa do mundo exterior, pegamos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber aquilo que captamos na forma estereotipada para nós por nossa cultura (LIPPMANN, 2017, p. 92).

Esse seria o motivo pelo qual, segundo o autor, pessoas comumente só se recordam de uma paisagem se esta for semelhante àquela presente na pintura pendurada em suas salas de estar. Ou o motivo pelo qual, em uma simples descrição de uma briga observada momentos

antes, os relatos sejam, em grande parte, imprecisos ou possuam elementos que não estavam presentes na ocasião. Um simples relato, que em teoria deveria apresentar dados e constatações, frequentemente transfigura os acontecimentos a partir de estereótipos fornecidos pela mídia, pela arte, por códigos morais e por discursos de diferentes procedências.

É possível observar, também, que Lippmann (2017) se refere a formas estereotipadas para nós por nossa cultura, o que dá a entender que a formação e permanência de estereótipos é feita sempre de maneira social e coletiva, ainda que possa gerar resultados de caráter individual e restrito. Mazzara chega a pontuar como certos estereótipos chegam a exercer uma função de tipo defensivo: de um lado, auxiliando na construção de uma imagem regular e constante dos grupos sociais; de outro, assegurando as posições individuais de seus membros em seu interior.

Os estereótipos encontram mais força, para Lippmann (2017), uma vez que todos nós temos a necessidade de economizar nossa limitada atenção sobre o mundo e as coisas. Diante de uma sociedade cada vez mais acelerada e fragmentada, não há tempo hábil para que fiquemos atentos a tudo e a todos. A reduzida percepção dos fatos, condicionada ao restrito espaço no qual navegamos, necessita de esquemas de pensamento e impressões rígidas das coisas para que o mundo em que vivemos se torne minimamente habitável. O estereótipo surge, dentro dessa perspectiva, como elemento ordenador do espaço e do tempo, submetendo a complexidade do mundo a imagens simplificadas e rígidas das pessoas, dos objetos e acontecimentos.

Se a influência dos estereótipos pode ser observada em momentos corriqueiros e usuais de nossas rotinas diárias, sua força é amplificada quando somos convidados a opinar sobre acontecimentos distantes no tempo e no espaço, para além do restrito campo direto com o qual podemos lidar. Diante desse contexto, os estereótipos são tão presentes que fundamentam não somente nossas pequenas observações cotidianas, mas também tomadas de decisão de grande impacto social por parte de agentes públicos:

Desta ou daquela forma, por razões frequente e necessariamente obscuras, como resultado da dominação ou compromisso ou cambalacho, emergem destes corpos políticos comandos, que põem exércitos em movimentos ou fazem a paz, demandam vida, impostos, exilam, aprisionam, protegem a propriedade ou a confiscam, encorajam um tipo de empreendimento e desencorajam outro, facilitam a imigração ou a obstruem, melhoram a comunicação ou a censuram, fundam escolas, constroem navios, anunciam “políticas” e “rumos”, eliminam barreiras econômicas, criam propriedades ou delas se desfazem, tornam uma pessoa subjugada à outra, ou

favorecem uma classe ao invés de outra. Para cada uma dessas decisões certa visão dos fatos é concebida como conclusiva [...] (LIPPMANN, 2017, p. 31).

Essas visões dos fatos mobilizam uma série de estereótipos, que por sua vez favorecem inferências, sobretudo em situações de interação social:

Vivemos de inferências. Suponhamos que eu seja, por exemplo, seu hóspede. O senhor não sabe, nem pode determinar cientificamente se vou roubar seu dinheiro ou seus talheres. Mas, por inferência, não farei tais coisas, e, por inferência, o senhor me receberá como hóspede (VOLKART apud GOFFMAN, 2007, p. 13).

Assim, a partir de diversas inferências, relacionamo-nos com outros sujeitos e com os fatos que acontecem ao nosso redor, sempre tomando como referência imagens oferecidas pela cultura da qual fazemos parte. Tais imagens têm o poder de tornar certas coisas visíveis e outras invisíveis, a ponto de frequentemente não sermos capazes de visualizar o que está diante de nós de maneira explícita, como demonstra o seguinte depoimento de um escritor negro:

Eu sou um homem invisível. [...] Eu sou um homem concreto, de carne e osso, fibra e líquidos – e de mim pode-se até dizer que tenho inteligência. Eu sou invisível, entenda-se, simplesmente porque as pessoas recusam ver-me. Como a cabeça sem corpo, que às vezes se vê em circos, acontece como se eu estivesse cercado de espelhos de vidro grosso e que distorcem a figura. Quando eles se aproximam de mim, eles veem apenas o que me cerca, veem-se eles mesmos, ou construções de sua imaginação – na realidade, tudo, exceto eu mesmo (ELLISON apud MOSCOVICI, 2000, p. 30-31).

Existe aí uma condição de visibilidade e invisibilidade não exclusivamente associada aos sentidos, no sentido biológico do termo. Mesmo que tenham a visão em pleno funcionamento, as pessoas não se atentam ao escritor negro, muito provavelmente pois este não corresponde ao estereótipo de um escritor ou pessoa adequada a ocupar um *lugar* social de relativo prestígio, em um espaço e tempo determinados. Como tipo específico de representação das coisas, os estereótipos frequentemente resultam em imagens rígidas e limitadas dos sujeitos e acontecimentos do mundo social.

Nesse sentido, Gomes (2018, p. 58) entende que toda imagem se caracteriza, por um lado, por seu aspecto material, perceptível no suporte em que se apresenta e na representação que dá a ver certos sujeitos e acontecimentos em detrimento de outros; por outro, por seu aspecto mental, espécie de “compartimento que propicia a visão” de sua materialidade. “[...] Ainda que induzida por estímulos materiais, enquanto imaginação que vai encontrar sua materialidade no mundo” (GOMES, 2018, p. 58), as imagens mentais são balizas que nos

orientam em um mundo caótico, resultado de nossa experiência prévia ou de esquemas fornecidos pela cultura em que estamos inseridos. Tais imagens mentais correspondem aos estereótipos: não vemos o escritor negro uma vez que ele não corresponde à nossa imagem mental de como deve ser um escritor, com uma cor de pele, traços fenotípicos e outros elementos raciais específicos.

Contribuindo com essa discussão, Dyer (2002) argumenta como os estereótipos são uma espécie de atalho para as coisas do mundo, que em sua aparente simplicidade ocultam e condensam uma grande quantidade de informações e pressupostos. Assim, quando falamos a expressão *loira burra*, há uma série de aspectos subentendidos: o fato de estarmos nos referindo a uma mulher (e, por um jogo de espelhos, valorizando o estereótipo do homem); o status social da pessoa retratada; sua incapacidade de se comportar ou pensar racionalmente; sua frivolidade e superficialidade; seu excesso de preocupação com a aparência; entre outros aspectos.

Para o autor, a efetividade social de um estereótipo está na possibilidade mesma que ele tem de evocação de consensos a respeito dos objetos aos quais faz referência. Se analisarmos novamente o exemplo anterior, há subentendido no ato mesmo de sua enunciação o pressuposto de que todos os grupos sociais compactuam com ela. Há a ideia de que existe um consenso espontâneo e unânime, anterior ao próprio estereótipo e sua conformação na linguagem, enquanto é o oposto que geralmente ocorre: primeiro as pessoas conhecem o estereótipo, para depois conformarem sua percepção no mundo a partir dele.

Dyer sinaliza, ainda, como os estereótipos são uma espécie de projeção não só sobre o mundo histórico, mas igualmente sobre mundos ficcionais. Nesse caso, os estereótipos são uma subcategoria dos tipos, um modo de caracterização dos personagens constituído de poucos traços, imediatamente reconhecíveis e definidores, que não se desenvolvem ou sofrem mudanças no decorrer da trama. Opostos aos personagens do romance, os tipos não apresentam um aprofundamento psicológico e emocional em suas ações, caracterizando-se muito mais por traços capazes de fazer referência a certas características encontradas em uma dada sociedade em determinada conjuntura histórica.

Dyer divide os tipos em algumas categorias que julga úteis para fins de análise. Há primeiramente os tipos que apresentam elementos considerados universais, dada a própria condição humana. Tais tipos remetem a arquétipos de questões que atravessam o tempo, como o nascimento e a morte. De outro lado, há os tipos que mobilizam elementos históricos e

conjunturais. Dyer subdivide essa vertente em outras duas: uma constituída pelos *tipos sociais*⁸¹, espécie de representação que, mesmo com poucos traços de personalidade, refere-se àqueles que estão inseridos em determinado contexto social; e outra constituída pelos estereótipos, representação que se refere exclusivamente a personagens marginalizados socialmente. Enquanto os tipos sociais podem ocupar diferentes papéis em uma mesma trama, de heróis a vilões, os estereótipos apresentam grande rigidez em sua escrita, ocupando só uma determinada função no desenvolvimento de todo o enredo.

Tal divisão proposta por Dyer apresenta relação com o que Mazzara denomina como duas concepções diversas de estereótipos. Em uma primeira, de teor mais geral, há todo o “conjunto das características que se associam a uma certa categoria de objetos”⁸² (MAZZARA, 1999, p. 16). Existe aí uma influência decisiva em nossa percepção cotidiana, como mencionado: tendemos a excluir de nossa percepção dados que de alguma forma contradigam essas concepções já estipuladas. Na segunda concepção de estereótipo proposta pelo autor, entretanto, tem-se uma definição mais específica, que diz respeito somente a representações negativas de determinado grupo social: “um conjunto coerente e bastante rígido de crenças negativas que um certo grupo compartilha a respeito de outro grupo ou categoria social”⁸³ (MAZZARA, 1999, p. 16). Essa última concepção, para o autor, é a mais relevante e operacionalizável para fins da pesquisa, sobretudo daquelas que têm como objeto segmentos sociais marginalizados.

Ainda que seja considerada a última definição apontada, Mazzara observa como há algumas variáveis que diferenciam os estereótipos entre si. A primeira diz respeito ao grau em que certos estereótipos são *compartilhados socialmente*: alguns são difundidos apenas em círculos sociais restritos, enquanto outros circulam de maneira mais abrangente. Há aqui a importância decisiva das mídias na circulação de tais representações entre um maior número de pessoas, dada a abrangência e penetrabilidade que as caracterizam, em diferentes escalas. A segunda variável apontada por Mazzara é seu grau de *generalização*: o estereótipo se refere a todos os sujeitos inseridos em um grupo social, de maneira homogênea, ou somente a alguns deles? Se não se refere a todos, é possível que sejam criadas divisões e hierarquias em seu interior, destacando alguns de seus membros como mais valiosos e superiores que outros.

81 *Social type* no original.

82 Do original: “el conjunto de las características que se asocian a una cierta categoría de objetos.”

83 Do original: “[...] un conjunto coherente y bastante rígido de creencias negativas que un cierto grupo comparte respecto a otro grupo o categoría social [...]”.

É importante observar que Mazzara defende a ideia de que geralmente os estereótipos apresentam alguma base de verdade: seus traços constituintes podem ser geralmente encontrados em alguns dos membros da categoria social a que fazem referência. Podemos dizer, por exemplo, que existem jovens negros e violentos que tenham praticado infrações e estejam cumprindo medidas socioeducativas. O problema, a partir daí, consiste no grau de generalização desse estereótipo, ao entender que *qualquer* jovem negro é propício a cometer tais atos, ou de que todos os jovens negros que estejam cumprindo medidas socioeducativas sejam propensos à violência.

Por fim, Mazzara destaca como os estereótipos podem apresentar diferentes graus de *rigidez* em determinada cultura: podem atravessar o tempo e o espaço, resistindo a mudanças em sua própria constituição, ou podem ser mais facilmente eliminados ou modificados, uma vez que estão menos enraizados em determinada organização social.

Sejam eles mais ou menos compartilhados socialmente, generalizados aos membros de um grupo social ou rígidos em certa cultura, todos os estereótipos materializam determinadas ideias a respeito da categoria social à qual fazem referência, orientando ações dirigidas contra eles. Longe de serem inócuos, os estereótipos orientam de forma concreta nossa ação no mundo. Atos de discriminação e exclusão, como também de acolhimento e inclusão, são baseados nas imagens que criamos a partir de ideias de objetos, sujeitos e acontecimentos. Mazzara chega a destacar a relação íntima que os estereótipos têm com os preconceitos. O estereótipo

na prática constitui o que poderíamos chamar de *núcleo cognitivo do preconceito*, ou seja, um conjunto de informações e crenças a respeito de uma certa categoria de objetos, reelaborada em uma imagem coerente e tendencialmente constante, em condição de sustentar e reproduzir o preconceito frente a eles.⁸⁴ (MAZZARA, 1999, p. 14)

Desse modo, o preconceito, entendido como “tendência a pensar (e atuar) de forma desfavorável frente a um grupo”⁸⁵ (MAZZARA, 1999, p. 16), embasa ações concretas de dominação e violência, aplicadas sobretudo contra segmentos estigmatizados da população, como o dos jovens autores de atos infracionais. Se os estereótipos apresentam tamanha força, se estão entranhados de tal forma que é muito difícil (se não impossível) nos libertarmos completamente deles, para quê então estudá-los? A resposta para essa pergunta parece residir,

84 Traduzido do original: “en la práctica constituye lo que podríamos llamar el *núcleo cognitivo del prejuicio*, es decir, el conjunto de las informaciones y creencias respecto a una cierta categoría de objetos, reelaborada en una imagen coerente y tendencialmente constante, en condición de sostener y reproducir el prejuicio frente a ellos.”

85 Traduzido do original: “tendencia a pensar (y actuar) de forma desfavorable frente a un grupo”.

especialmente para Lippmann, na possibilidade que se tem de diminuir a influência e força de alguns deles em uma dada sociedade. Isso é viável na medida em que se desconstruam determinadas representações, tornando-as menos incontestáveis ou, como define Goffman, *fossilizadas*.

É muito provável, portanto, que ao questionar estereótipos bastante difundidos socialmente, todo observador se depare com as representações presentes nas mídias. É nelas que frequentemente vemos circular imagens, sons e palavras que reforçam determinados estereótipos. Tal processo de fossilização é largamente favorecido por elas, pelo seu alcance e por sua capacidade de estabelecer balizas sociais, sobretudo de objetos, sujeitos e acontecimentos que nos sejam distantes no tempo e no espaço.

Tais estereótipos, entendidos como tipos específicos de representação sobre os grupos sociais marginalizados, presentes em diferentes narrativas, mobilizam discursos circulantes atuantes em determinada conjuntura histórica. Dão a ver certos sujeitos em detrimento de outros, revelam certos elementos e ocultam outros, em uma política de representação que atende a relações de poder específicas. Tal política faz parte, de maneira mais ampla, de formações discursivas de profundas raízes históricas, categoria da qual fazem parte os estigmas, pensados aqui como características extremamente depreciativas atribuídas a determinados grupos sociais, sempre pensadas em relação a outras categorias de melhor prestígio.

No processo de inferiorização de indivíduos de certas categorias sociais, os estigmas frequentemente se materializam em nomeações pejorativas e imagens mentais rígidas e generalizadas dos estigmatizados. Tendem, igualmente, a reduzir os sujeitos sob seu crivo ao atributo ou conjunto de atributos a eles designados: obesos são pouco saudáveis, lentos e improdutivos; uma pessoa com deficiência física não apresenta a mobilidade e a produtividade esperadas para uma pessoa da mesma idade e classe social; um ex-presidiário não é confiável e honesto como as demais pessoas que não frequentaram uma instituição prisional. Além disso, estigmas tendem a descontextualizar os sujeitos, isolando-os de outras categorias sociais e do quadro geral da cultura no qual eles estão inseridos, contribuindo, por vezes, para um processo de atomização que os atravessa no plano discursivo. Por fim, estigmas tendem a perdurar no tempo: se estereótipos podem ser mais ou menos cambiáveis, de acordo com seu grau de rigidez, os estigmas permeiam o tempo e os sujeitos, sendo de difícil modificação, tais como as marcas na pele dos escravos e dos prisioneiros na Grécia Antiga, quando de sua origem etimológica.

2.4 Disputas discursivas em torno das infâncias e juventudes periféricas

Todas as noções e os conceitos até aqui delineados, tanto as políticas de representação e os discursos como os estigmas e estereótipos, partem do pressuposto de que os discursos, ancorados nas mais diferentes materialidades e formas de representação, não são apenas um fator externo à realidade social: eles moldam e conformam essa realidade, são a sua própria tessitura e consistência. Se pensarmos novamente na imagem que abre este capítulo, os discursos estabelecem não só quais os elementos que se encontram no interior de suas bordas, mas também os lugares – físicos ou sociais – que se encontram para além dela.

Nesse jogo entre visível e invisível, dizível e não dizível, as representações estabelecem papel central na criação de hierarquias, fissuras e divisões, repartindo os objetos e acontecimentos e direcionando nossa percepção. Nessa perspectiva, as palavras não são, de forma alguma, neutras, impondo recortes sobre os objetos do mundo ou, como sugere Soares (2009), *margens*. Diante de um indistinguível amorfo e homogêneo, as palavras delineiam, por meio de suas margens semelhanças, diferenças e distinções. Assim como os outros exemplos de sujeitos estigmatizados citados anteriormente, foram diversos os discursos que se debruçaram e se debruçam sobre crianças, adolescentes e jovens⁸⁶ que tenham infringido leis e pertençam a segmentos marginalizados da sociedade brasileira. Os termos utilizados para designar tal grupo denunciam, já em sua gênese, perspectivas sobre o grave problema da criminalização infantil e juvenil no país.

Juristas, médicos, governantes, jornalistas, ativistas, psicólogos, acadêmicos, entre outros, disputam a partir de qual terminologia deve-se fazer referência a tais grupos sociais. Entre os termos mais empregados, certamente o mais longo é o *menor*, com sua variante *menor infrator*. De acordo com Adriana Simões de Marino (2013), sua primeira aparição na legislação nacional foi no Código Criminal do Império do Brasil, de 1830, em um contexto de aumento da criminalidade em uma precária e incipiente urbanização brasileira. Tal denominação nasceu por conta da necessidade de institucionalizar punições a crianças e adolescentes pobres que violassem a lei. Na ocasião, vigorou no meio jurídico a denominada *Teoria da Ação com Discernimento*: se o juiz considerasse que a criança, mesmo se fosse menor

⁸⁶ O conceito de juventudes (diferente daqueles de adolescência e de infância) será explorado com mais detalhes no próximo capítulo. Incluo os três nesta parte por entender que a eles foi designado o mesmo tipo de tratamento por parte do Estado, do ponto de vista discursivo.

de 14 anos, tivesse agido com discernimento, seria responsabilizada tal como um adulto e enviada para as chamadas *casas de correção*.

A arbitrariedade é evidente. Por *correção* é possível inferir que todos aqueles que adentravam nessas instituições eram sujeitos errados, incorretos, que precisariam ser corrigidos para alcançar o mesmo patamar de civilidade que os demais. E tal denominação era feita exclusivamente pelo juiz: sua palavra tinha o poder de restringir ou não a liberdade de crianças e adolescentes apreendidos pela polícia. Essa terminologia percorreu todo o século XIX e grande parte do XX, dando nome a diferentes instituições e legislações específicas: o *Serviço de Atendimento ao Menor* (SAM), criado em 1941, substituído no início dos anos 1960 pela *Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor* (FUNABEM) e, posteriormente, pelas *Fundações Estaduais do Bem-Estar do Menor* (FEBEMs); os dois *Códigos de Menores do Brasil*, que seriam promulgados em 1927 e 1979; o *Regulamento da Assistência e Proteção aos Menores Abandonados e Delinquentes*, criado em 1923, bem como o Juizado de Menores no Brasil, criado no mesmo ano; a *Política Nacional do Bem-Estar do Menor* (PNBEM), estabelecida a partir dos anos 1960; a *Doutrina da Situação Irregular do Menor*, base do segundo *Código de Menores*; entre outras instituições e códigos jurídicos.

Ao longo de todo esse período, a lei não cessou de reenquadrar essa categoria, acrescentando-lhe outras subcategorias ou aplicando-lhe outras formas de sanções. Foi assim, por exemplo, com a aprovação da *Lei do Ventre Livre* (ou *Lei Rio Branco*), em 1871, em que filhos de mães escravas teriam direito à liberdade. Nasce aí um outro tipo de menor: os *riobrancos*, que somados àqueles que praticaram alguma infração, aos órfãos e aos abandonados, demandariam novas instituições de assistência e tutela, pertencentes a associações civis, instituições da Coroa, famílias ricas ou à Igreja Católica. Guirado (1984) observa como a categoria do *menor* sempre apresentou diferentes significados, de acordo com o meio em que tem sido empregada. Assim, na linguagem jurídica, tal termo faria a princípio referência exclusiva ao indivíduo que não teria completado ainda 18 ou 21 anos, “considerado incapacitado para determinados atos sociais” (GUIRADO, 1984, p. 35). Já no senso comum, o emprego se tornaria mais específico:

Representa a criança que, proveniente de família de nível socioeconômico baixo, vive em situação de abandono, marginalidade e/ou sob cuidado dos serviços públicos. Uma faixa etária, uma condição econômica e social e uma conduta delinquente atribuem sentido a esta palavra. Não é qualquer criança que é referida como menor: é uma determinada criança que recebe este cognome, que veste esta identidade (GUIRADO, 1984, p. 35).

Observa-se que o *menor*, dentro dessa concepção, é sempre um ser ameaçador, mesmo que não esteja praticando qualquer delito. É a sua simples existência que ameaça a das outras crianças e jovens, com uma associação entre abandono, pobreza e periculosidade. Trata-se de um sujeito criminoso em potencial, que deve ser objeto de medidas de controle e disciplina para assegurar uma distância em relação aos demais. É curioso notar que, apesar de atribuir uma certa neutralidade ao emprego do termo no meio jurídico, Guirado destaca como o tratamento dado às crianças pobres pela Justiça e pela polícia é diferente daquele que é conferido às crianças oriundas de famílias mais abastadas. A partir do surgimento da sociedade moderna, a conservação das crianças passa a adquirir importância fundamental na administração das populações, com o emprego de diferentes estratégias de acordo com o estrato social da pessoa referida⁸⁷.

Assim, para as crianças e os jovens de famílias em melhores condições financeiras, tal conservação se deu no próprio seio da família, transformada em uma unidade intimista, privada, de funções claramente definidas e laços de afeto misturados a um contrato social bastante preciso. Caberia à mãe, nessa concepção, ser uma espécie de extensão do médico da família, auxiliando nas práticas pedagógicas e de higiene, com o objetivo final de, no que concerne à criança, liberar sua potencialidade permitida. Por outro lado, para as camadas populares adotou-se uma outra abordagem:

As famílias — aqui, de vida mais comunitária e promíscua aos olhos do Estado e da burguesia — são alvo de regramento e controle por parte dos órgãos administrativos. O esforço social em demonstrar a importância do casamento, da disciplina no trabalho, da vida caseira bem como o esforço em estabelecer padrões de higiene e organização do espaço no interior das habitações, verificaram-se por meio de recursos jurídicos e técnicos. Assim, além de leis como as de salário-família, criaram-se postos de atendimento de saúde, o que permitiu a profissionais de medicina, educação e psiquiatria, ao lado de homens de Estado e da Lei, administrarem recursos e com eles, a forma de vida das classes populares (GUIRADO, 1984, p. 37).

Nota-se, dessa forma, a permanente vigília instaurada contra a vida desse segmento da população, exercida pela figura do Estado, em seu papel de regular as condutas e práticas mais adequadas para sua própria manutenção. Tal interferência não se dá necessariamente pelo viés direto da lei, diferentemente do que acontece ao que a autora denomina *criança-infratora*: nesse

87 Segundo a autora, por muito tempo antes do surgimento das sociedades modernas, a infância e a adolescência não eram consideradas etapas da vida. Assim, quando um sujeito alcançava sete anos de idade, já era considerado adulto (GUIRADO, 1984, p. 37).

caso, há a criação de tribunais especializados e a preocupação da polícia, com a ingerência direta sobre o direito de ir e vir. Justiça e administração se cruzam, promovendo uma espécie de “assistência técnico-jurídico-policia” (GUIRADO, 1984, p. 37).

Se a categoria do *menor*, em um primeiro momento, estava diretamente relacionada à necessidade de punição à crescente quantidade de crianças e adolescentes que perambulava abandonada pelas ruas da cidade, em um segundo momento, a preocupação se tornou a manutenção da ordem e do progresso nacionais, entendidos sob a perspectiva de uma racionalidade científica que transformava em patologia tudo aquilo que estivesse fora de uma norma social considerada aceitável. Nascia, dentro dessa perspectiva, a concepção da criança enquanto *futuro da nação*. Em oposição a essa criança idealizada, disseminava-se, no início do século XX, aquelas denominadas de *pivetes*, “responsáveis pelos furtos e vadiagens que assolavam os centros urbanos” (MARINO, 2013, p. 66). A quantidade desses tipos de infração foi tamanha que, segundo Marino, o número de prisões entre menores e maiores de idade era praticamente equivalente entre 1900 e 1916.

Posteriormente, em 1923, foi aprovado o *Regulamento de Assistência e Proteção aos Menores Abandonados e Delinquentes*. Tal código jurídico, ao trazer já em seu nome o termo *delinquentes*, evocava um jovem que tem sua vida inteira caracterizada pelo delito, muito mais do que atos pontuais que tenha praticado. Tal denominação, altamente estigmatizante, foi adotada no primeiro *Código de Menores do Brasil*, de 1927, no qual se entendia que uma *família desestruturada* seria a grande causa das infrações juvenis, e que caberia ao Estado, de forma flagrantemente autoritária, buscar recuperar o estatuto de civilidade a crianças e adolescentes nessa situação.

Com o golpe militar de 1964, essas crianças e jovens seriam enquadrados dentro da concepção vigente na época pelo Estado: não mais sujeitos anormais, impeditivos da manutenção da *ordem e progresso* sociais; mas inimigos internos da nação, inseridos em uma concepção bélica dos conflitos sociais, aos quais caberiam todas as formas possíveis de correção, dessa vez, dentro dos muros das unidades da FUNABEM, e posteriormente, das FEBEMs. Tal preocupação de controle e disciplina estaria conjugada com o permanente receio do inimigo comunista, que poderia se aproveitar de qualquer desequilíbrio social para influenciar segmentos da população.

Passetti (1986) destaca como o nascimento das FEBEMs estava em sintonia com a criação, em dezembro de 1964, da Política Nacional do Bem-Estar do Menor (PNBEM),

doutrina que buscava explicar o chamado *problema do menor* a partir da *desagregação familiar* propiciada pela migração de grandes contingentes populacionais para os centros urbanos. Tais setores seriam, em sua maioria, desqualificados para o mercado de trabalho,

acabando expostos ao subemprego e à mendicância, participando da cultura da pobreza e da violência, assim como do abandono das crianças pelos pais, que desta maneira ficam à mercê dos "maus elementos". Estas crianças, entendidas como menores, tendem a entrar para o mundo do crime porque, abandonadas ou carentes, transformam-se rapidamente em infratores (PASSETTI, 1986, s.p.).

Tendo sempre como eixo norteador a ideia de marginalidade social, buscando a integração, nem que parcial, de tais *menores* à sociedade, foram instalados pelo Estado dispositivos que uniam a Biologia, a Psicologia e a Assistência Social, com o objetivo de identificar, classificar e distribuir os jovens a serem atendidos. O problema deixava de ser patológico para se tornar interdisciplinar, com a participação de psicólogos, assistentes sociais, médicos, administradores, sociólogos e outras categorias profissionais. Tal confluência de áreas do saber, entretanto, não teria evitado o enclausuramento do Conselho da Fundação, responsável pela administração das unidades, que se tornaria um órgão meramente burocrático, atendendo a interesses corporativos, sem a devida atenção aos direitos das crianças e dos adolescentes atendidos. As FEBEMs se tornariam, com o tempo, prisões, justificando-se tão somente pela suposta necessidade de segurança e repressão a esses jovens por parte da população.

Tanto o *Código de Menores do Brasil* de 1927 como sua segunda versão, promulgada em 1979, enquadrariam as crianças e os adolescentes como objetos de tutela por parte do Estado: carentes e abandonados, haveria ligada a eles unicamente uma *negatividade* a ser suprida. Tal concepção, entretanto, carrega contradições:

Constituída na rede assistencial, a Criança-Menor é, como procuramos fundamentar, pensada como quem recebe, porque não dispõe de recursos e, enquanto recebe, subordina-se e admite sua incapacidade para organizar satisfatoriamente os recursos disponíveis; seu lugar enquanto assistido é, portanto, negativo: significa falta, carência. Contudo, pela própria natureza controladora dessa assistência, pode-se depreender uma inversão de sentido: o lugar-menor possui, contraditoriamente, positividade; uma positividade garantida pela infração ou pela ameaça de infração que representa (GUIRADO, 1984, p. 37).

Nessa perspectiva, Guirado (1984, p. 38) destaca como “quando a criança incomoda, porque mendigando nas ruas, ‘perambulando’, assaltando ou ‘trombando’, ela adquire na

marginalidade, uma identidade, uma presença enquanto grupo social”. Alternando entre negatividade e positividade, os *menores* seriam considerados tão somente como *objetos* do discurso, fosse este crítico ou complacente às medidas de restrição de liberdade adotadas frequentemente pelos tribunais. Pouco se deu espaço, segundo Guirado, para que tais jovens fossem de fato ouvidos, entendidos como *sujeitos* do discurso.

Como pode ser notado ao longo dessa trajetória, são muitos os discursos que ligam pobreza e periculosidade, com o delineamento de uma oposição entre o menorismo, a infância, a adolescência e as juventudes. Somente determinadas pessoas poderiam ser denominadas crianças, adolescentes ou jovens⁸⁸, com todas as implicações sociais que isso possa acarretar. Se a elas é facultado o direito de usufruir de fases peculiares da vida, aos *menores* nada mais compete a não ser a correção e formas de disciplina que, no mais das vezes, convergiam para a prática de trabalhos domésticos ou forçados. O trabalho era frequentemente visto como uma prática pedagógica, via de acesso a uma cidadania nunca plena, pois incompatível com discursos estigmatizantes que atravessavam o corpo e a fala de sujeitos desprivilegiados.

Um outro conjunto de palavras, porém, surgiu na tentativa de desconstruir tal paradigma e propor um outro, que defendesse uma concepção mais plena de direitos. A infância ganha destaque internacional com a Declaração dos Direitos da Criança, de 1959, já sob influência da Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948. Com a promulgação da Constituição Federal de 1988, foi abandonado o termo *menor*, pelo emprego da chamada *Doutrina da Proteção Integral* e a *prioridade absoluta*, que deveria ser dada a crianças e adolescentes, dessa vez considerados sujeitos de direitos e deveres, independentemente de classe social, etnia, gênero ou credo.

Inspirado pela nova Constituição, foi promulgado o *Estatuto da Criança e do Adolescente* (ECA) em 1990, ratificando e ampliando alguns de seus princípios. Crianças, adolescentes e jovens, a partir de então, não poderiam sofrer qualquer forma de “negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão, tendo em vista sua condição peculiar de pessoa em desenvolvimento” (MARINO, 2013, p. 74). Budó (2013) considera o ECA um avanço sem precedentes no tratamento da criança e do adolescente, destacando pontos positivos com relação aos atos infracionais e às medidas socioeducativas:

1) A distinção entre crime e ato infracional;

⁸⁸ O conceito de juventudes (diferente daquele de adolescência e do de infância) será explorado em mais detalhes no próximo capítulo da tese.

- 2) A distinção entre pena e medida socioeducativa;
- 3) A possibilidade de composição dos conflitos;
- 4) A possibilidade de o juiz deixar de aplicar medida socioeducativa, mesmo que estejam presentes todos os elementos que caracterizem o ato infracional;
- 5) A possibilidade da remissão;
- 6) A possibilidade de o juiz aplicar medida protetiva ao adolescente (BUDÓ, 2013, p. 116)

A partir desse contexto, passaria a surgir a chamada *nova filantropia*, exercida por organizações não governamentais, e ocorreria a proliferação de outras terminologias para designar essas crianças, adolescentes e jovens. Assim, o *Manual Comunicação e Direitos Humanos: infância e juventude em pauta* (2019), formulado pelo Instituto Terre des Hommes Brasil, enfatiza como, em vez de adotar termos como *delinquente*, *criminoso* ou *marginal*, a imprensa deveria utilizar *adolescente em conflito com a lei*, *jovem em conflito com a lei* ou *acusado de ter cometido ato infracional*. Segundo o manual “‘delinquente’, ‘criminoso’ e ‘marginal’ trazem o problema para a pessoa, atribuindo seus atos a causas ‘biológicas’ - portanto, difíceis de serem superadas. ‘Em conflito com a lei’ estabelece uma condição temporal e superável. O adolescente não ‘é’. Ele ‘está’” (INSTITUTO TERRE DES HOMMES BRASIL, 2019, p. 64).

De forma semelhante, o manual reitera como o termo *menor* deve ser evitado, substituindo-o por *crianças* e *adolescentes*. Mesmo a palavra *crime* estaria equivocada – tratar-se-ia de *ato infracional*, *infração* ou *delito*, uma vez que tais palavras subentendem que as crianças, os adolescentes e jovens são sujeitos em desenvolvimento e, portanto, teriam a oportunidade de aprender com os próprios erros.

Tal terminologia, entretanto, não deixa de ser controversa. Isso porque é possível inferir, a partir de *jovem em conflito com a lei*, que algo permanece incontestável: a lei. Caberia ao jovem invariavelmente adaptar-se a ela, sem qualquer tipo de questionamento. Se entendermos que leis são discursos que, da mesma forma que outros, estão inseridos em relações de poder em determinadas conjunturas históricas, é inevitável presumir que cabe, sim, o seu questionamento, de acordo com outros parâmetros de ética e justiça que podem ser levantados e problematizados. Esse é o princípio, para Budó (2013, p. 110), do que a autora denomina de *postura abolicionista-pedagógica* na interpretação do ECA, em que autores como Mário Ramidoff e Edson Passetti buscam afastar essa lei da Justiça Penal e de um viés marcadamente punitivista.

Esse esforço seria necessário uma vez que, para a autora, há no ECA ainda questões a serem repensadas, como a própria terminologia da infração: embora haja uma diferenciação em relação ao termo *crime*, a infração parte igualmente de uma violação da lei penal, agrupando uma série de condutas sem conexão alguma entre si senão o fato de serem proibidas. Parte-se, igualmente, de uma concepção moralista e criminal-punitivista, na qual quem não comete infrações é diferenciado daquele que cometeu, conferindo à lei um status ontológico ao invés de historicizá-la. Na perspectiva adotada pela autora, não há “nada intrínseco que distinga os ‘atos infracionais’ de outras dificuldades ou situações desagradáveis” (BUDÓ, 2013, p. 117), uma vez que atos considerados desviantes são a regra, não a exceção:

Engastada nesse conceito também está a ideia da excepcionalidade da conduta contrária às normas penais. Sabe-se que a violação à lei não é uma exceção, antes é uma regra. Como nota Santos, a contestação das normas é até mesmo uma característica da adolescência, o que torna excepcionais aqueles que dela não participam. Significa dizer que, se o ato infracional é uma conduta como outra qualquer, a não ser pelo fato de ser proibida pela lei, e que a maior parte dos adolescentes o pratica com frequência, então a punição não faz mais sentido, nem, contudo, a ideia de ressocialização ou reeducação através de medidas impostas externamente (BUDÓ, 2013, p. 117).

Ao reconhecer a abrangência e capilaridade dos atos em conflito com a lei, Budó busca desconstruir noções consideradas como fatos naturais já de partida, como a de *crime*, *ato infracional*, *criminoso* e *adolescente infrator*. Tais noções não fazem, pois, sentido em um sistema dedicado a reprimir condutas de crianças e adolescentes (bem como de adultos) negros e pobres. O Estado criminaliza, assim, os jovens a partir de uma concepção arbitrária e excludente:

São muitos os dados que demonstram ser seletiva a atuação do sistema penal no controle dos adolescentes (assim como dos adultos). De maneira que, se a maior parte dos adolescentes em regra pratica essas condutas e prosseguem suas vidas normalmente, o que os diferencia dos rotulados “adolescentes infratores” senão o rótulo? Dessa forma, questiona-se: por que estes devem ser submetidos às atividades pedagógicas que buscam uma sua modificação a partir de fora se, na sua maior parte, o problema é muito mais de vulnerabilidade ao sistema penal pela correspondência ao estereótipo de “adolescente infrator”, bem como da conduta ao estereótipo de “ato infracional” do que de educação? (BUDÓ, 2013, p. 117-118).

Nesse processo arbitrário de seleção e punição somente daqueles que se adequam ao estereótipo do infrator, os jovens negros, pobres e de baixa escolaridade já saem de partida desfavorecidos e, por isso, são *criminalizados*. No primeiro capítulo, discutiu-se a noção de

juenicídio e como ela engloba não somente o assassinato sistemático e impune de jovens pobres e negros, mas também processos anteriores que buscam reforçar o estigma que atravessa essa camada da população. Antes que o gatilho do revólver seja disparado, instâncias do Estado e das mídias buscam criminalizar as juventudes oriundas das periferias, favorecendo a desacreditação identitária, que busca torná-los corpos descartáveis, localizados em territórios propícios ao exercício da necropolítica.

Nessa perspectiva, o termo *criminalizado* carrega uma imprecisão para esta pesquisa, uma vez que faz referência a todo o conjunto de jovens pobres, negros e moradores das periferias: tanto aqueles que estudam e trabalham em funções corriqueiras como aqueles que não fazem nem um e nem outro e, ainda, aqueles que praticam atos infracionais, trabalhando ou não para as facções e o tráfico de drogas. Como bem observa Budó (2013), todos estão sempre sob suspeita das forças policiais e do poder judiciário, ainda que muitos não tenham relação alguma com o crime organizado, apenas se encaixem no estereótipo do *jovem infrator*. O termo *criminalizado* ainda apresenta um outro risco: o de tornar esses jovens somente objetos passivos das instituições e dos discursos, enfatizando o processo arbitrário ao qual estão submetidos, mas, ao mesmo tempo, excluindo sua capacidade criativa, de contestação, de ação e de reinvenção.

A escolha da terminologia adotada, portanto, teria que ser realizada a partir de outras possibilidades. De partida, é importante observar que considero alguns dos pontos defendidos por Budó problemáticos, especialmente a ideia de nivelar todos os atos infracionais como comuns, não cabendo aos jovens que os praticam nenhum tipo de medida socioeducativa por parte do Estado. Ainda que a grande maioria desses atos seja análoga a crimes como o tráfico de drogas e o roubo qualificado, como foi visto no primeiro capítulo, persiste ainda a prática de outros análogos a crimes considerados mais graves e que resultam em óbitos ou na violação de suas vítimas, como homicídios e estupros. Infrações análogas a crimes de ódio contra a população LGBTQIA+ e outras minorias são também praticadas por jovens⁸⁹. Ser contra o juvenicídio não se traduz automaticamente no nivelamento irrestrito de todas as práticas infracionais e na descrença absoluta da responsabilidade do Estado e do Sistema de Justiça sobre o destino de jovens que as praticam, entendidos como sujeitos em desenvolvimento.

⁸⁹ Como pôde ser visto, por exemplo, em agressão praticada em 2010 por quatro jovens contra um casal homossexual que estava andando na Paulista (MACEDO, 2010).

Esse é o princípio por que opto, prioritariamente, pelas terminologias *jovens autores de atos infracionais* e *jovens em conflito com a lei*. Ambas têm a vantagem de serem direcionadas somente àqueles que praticaram infrações, excluindo toda a parcela das outras juventudes que também passam pelo processo de criminalização por parte do Estado e das mídias. São prioritariamente escritas no plural, sobretudo quando não é feita menção a um personagem em específico, uma vez que por *jovens* e *juventudes* entende-se *construções* sócio-históricas e discursivas que têm como uma de suas marcas distintivas a *pluralidade* e a *diversidade* de identidades, práticas sociais e modos de ser, seguindo concepção defendida por Vommaro (2015).

Na primeira expressão, fica em evidência a *autoria* da prática de infração, critério que assumo como distintivo para a escolha de personagens a serem analisados na filmografia selecionada. Isso acontece visto que considero a prática infracional como um divisor de águas: cruza-se uma linha quando um jovem a pratica, ainda que sob condições adversas. Discordo, dessa forma, da concepção de Budó de que utilizar infrações como critério é desistoricizá-las: é possível situá-las como construções discursivas e, ao mesmo tempo, entendê-las como balizas de importância, a partir das quais o Estado se responsabiliza na aplicação de medidas socioeducativas.

Como não estamos no ambiente de um tribunal ou de uma sala de audiência falando a respeito de um processo em julgamento, mas focados nas representações e nos discursos a respeito desse segmento populacional, não há necessidade de priorizar *jovens acusados de terem cometido ato infracional*, possibilidade que enfatizaria a chance de que o jovem em questão seja inocente. Essa é uma opção, no entanto, no caso em que a narrativa não nos dê a certeza da autoria, ou em filmes que evidenciam audiências judiciais, como o caso de *Juízo*, analisado no capítulo anterior. Tanto *jovens autores de atos infracionais* como *jovens em conflito com a lei* seguem a perspectiva defendida pelo manual do *Instituto Terre des Hommes Brasil* (2019) citada anteriormente, relacionando a prática infracional a processos em transição e temporários. Evita-se, com isso, a ideia de que a infração é a manifestação de uma natureza agressiva e periculosa inerente (e, portanto, imutável) aos sujeitos referenciados.

Discursos, formações discursivas, estigmas, políticas de representação, estereótipos e discursos circulantes: essas são as noções e os conceitos apresentados até aqui que fundamentam o presente estudo. A partir do cruzamento de autores de áreas tão distintas do saber, como a comunicação, as ciências sociais, a filosofia e o direito, procurei evidenciar a

importância da linguagem e das representações na construção de consensos, lugares e realidades sociais, finalizando com um breve histórico a respeito das terminologias adotadas para designar jovens autores de atos infracionais. Foi utilizada, portanto, uma abordagem interdisciplinar, própria do campo em que a tese está situada, a saber, o da comunicação e o das ciências da linguagem.

Ao longo de todo o histórico relatado, fica perceptível como o estigma que atravessa esses jovens se materializou de diferentes formas, perpetuando-se ao longo do tempo a partir de diferentes terminologias. Sua desconstrução, portanto, não se dá de maneira simples e imediata: a troca de terminologias, por exemplo, pouco interfere se não forem combatidos também os discursos que dão sustentação à concepção pejorativa que atravessa essas juventudes. O filme analisado a seguir busca, a partir de diferentes estratégias narrativas e discursivas, desconstruir esse estigma e complexificar a imagem do jovem autor de ato infracional. Trata-se de *Bróder*, ficção dirigida por Jefferson De e lançada no circuito comercial brasileiro no ano de 2011.

2.5 Análise de *Bróder*: laços de afeto, violência e rap no Capão Redondo

Figura 17 – Imagem de Macu, protagonista de *Bróder*



Fonte: BRÓDER, 2011.

O enquadramento dá a ver, desta vez, o rosto de um jovem compenetrado. Sua testa franzida e sua boca semiaberta, combinadas ao olhar direcionado à esquerda do quadro, evidenciam o grau de atenção do sujeito representado. O fundo desfocado, em tons que variam do branco ao preto, compõe, junto à camiseta regata cinza, uma combinação neutra, de baixa saturação e tendendo a tons pastéis. Há poucos elementos em cena, além de uma peça de roupa estendida em um varal, localizada à direita do plano, e um vulto situado à esquerda. Os contornos delicados da face contrastam com as sobrancelhas grossas e o cabelo raspado, que junto à sombra à direita garantem à expressão um certo peso. Há uma tensão no ar, uma pergunta.

A imagem acima é um *still* de *Bróder* (2011), primeiro longa-metragem de Jefferson De, icônica figura do cinema paulista, bem como do cinema negro brasileiro. O sujeito em destaque é Marco Aurélio (Caio Blat), conhecido pelo apelido Macu, jovem que completa 23 anos no decorrer da história. Esta análise pretende demonstrar como a complexidade desse personagem problematiza o estigma dos jovens autores de ato infracional, propondo uma forma de representação que localiza as violências juvenis em um contexto mais amplo, permeado por

laços de afeto e por elementos das culturas juvenis e periféricas. A trama do filme gira em torno da cumplicidade e dos conflitos entre ele, o tráfico de drogas, sua família e, sobretudo, seus amigos de infância, Jaiminho (Jonathan Haagensen) e Pibe (Sílvio Guindane). Os três amigos são oriundos do bairro Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, e se encontram separados no início do filme por razões distintas.

Jaiminho, jogador profissional de futebol, voltou recentemente da Espanha e aguarda ansioso pela coletiva de imprensa que pode anunciar sua convocação para a seleção brasileira. Antes de viajar para a Espanha, teve um relacionamento com Elaine (Cintia Rosa), irmã de Macu, engravidando-a. Pibe, por sua vez, virou corretor de imóveis e passou a morar com sua mulher Cláudia e o filho no centro da cidade. Já Macu foi o único que permaneceu no Capão Redondo, morando sozinho em uma casa próxima à de sua mãe, Dona Sônia (Cássia Kis).

Entre Macu, Jaiminho e Pibe, o primeiro é o que se encontra em situação mais delicada: com problemas financeiros, precisa trabalhar para o tráfico para sanar uma dívida. O filme começa com o jovem sendo acordado por um telefonema, alertando-o a respeito do planejamento de uma ação de sequestro de uma criança que seria realizada no dia seguinte. Macu foi incumbido, na ocasião, de manter a vítima sob cativo em sua casa. Ao visitar a casa de sua mãe para pegar alguns brinquedos de seu irmão caçula Jefinho (Victor Nascimento), a serem utilizados durante a prática do crime, Macu descobre que sua mãe havia planejado uma feijoada surpresa para comemorar seu aniversário de 23 anos naquele dia.

Convidados por Dona Sônia, Jaiminho e Pibe se encontram novamente com Macu. Após a feijoada, os traficantes Sérgio (Eduardo Acaiabe) e Napão (Du Bronks) informam o personagem de Caio Blat que o alvo da ação não seria mais a criança, mas o próprio Jaiminho. Horrorizado com a perspectiva de ter que manter o amigo sob cativo, Macu tenta dissuadi-los, sem sucesso. É incumbido, ainda, de levar uma quantidade substancial de drogas ilícitas para o centro da cidade. Jaiminho se oferece para dar uma carona ao amigo, sem saber que estaria colaborando com um ato ilegal. Pibe logo se prontifica a ir com os dois, e segue-se o deslocamento dos três para fora do bairro.

Após passarem a noite em um bordel, estão voltando para o Capão Redondo, quando são parados pela polícia. Uma vez que conseguem se livrar dos agentes, o ponto de tensão entre os três chega ao limite quando Jaiminho e Pibe descobrem uma arma e a foto da criança que seria sequestrada na mochila de Macu. Ao saber que o amigo está endividado com o tráfico, o personagem de Jonathan Haagensen se prontifica a ajudá-lo, oferecendo seu carro e uma

quantidade de dinheiro que consegue com seu agente, Paulo (Gustavo Machado). Enquanto todos voltam para suas casas, Macu retorna para Sérgio e Napão e, ao se recusar a entregar o amigo, é baleado. No mesmo momento em que Jaiminho é convocado para a seleção, e Pibe já se encontra em sua casa, com sua mulher e filho, Macu permanece na entrada da casa em que acabou de discutir com os traficantes, agonizando no chão. Não se sabe ao certo qual o destino do jovem ao final, muito embora fique sugerido que ele não sobreviverá.

Figura 18 – imagem de Macu no final do filme, depois de ter se negado a entregar Jaiminho para o tráfico



Fonte: BRÓDER, 2011.

Como pode ser observado ao longo dessa descrição do enredo, durante todo o tempo o personagem de Caio Blat vive no fio da navalha: pressionado pelos traficantes de um lado, pela família e pelos amigos de outro, Macu oscila entre o papel de amigo, filho e o de empregado do crime organizado.

Bróder teve uma boa circulação no circuito de festivais nacionais e internacionais. Foi o grande vencedor do Festival de Gramado de 2010, conquistando os Kikitos de Melhor Filme; Melhor Diretor para Jefferson De; Melhor Ator para Caio Blat; Melhor Montagem para Quito Ribeiro e Jeferson De; e Melhor Trilha Sonora para João Marcello Bôscoli e Jeferson De (“BRÓDER”..., 2010). No Festival de Paulínia do mesmo ano, conquistou os prêmios de Melhor Filme pela crítica; de Melhor Fotografia para Gustavo Hadba; de Melhor Som para Miriam Biderman e Ricardo Reis; além do prêmio de Melhor Direção de Arte para Alessandro Maestro. Há que se destacar, ainda, os prêmios de Melhor Edição de Som para Miriam

Biderman e Ricardo Reis, e o de Melhor Edição para Quito Ribeiro, ambos concedidos pelo Festival de Cinema Brasileiro de 2011, em Miami. Entre as nomeações, o filme foi indicado para a Seleção Oficial do Festival de Berlim de 2010.

Na crítica, a obra foi de maneira geral bem recebida, ainda que com algumas ressalvas. Para Inácio Araújo (2011), escrevendo para o jornal *Folha de S. Paulo*, o filme tem uma história fraca, que, no entanto, não impede que “os personagens e as situações cotidianas em que estão envolvidos” enriqueçam o filme e auxiliem o espectador a “entender um pouco o caos visual dos bairros pobres.” Pablo Villaça (2010), da mesma forma, enfatiza como o longa-metragem se preocupa mais em explorar a dinâmica entre os personagens do que em “construir uma trama propriamente dita”, o que se mostra uma boa decisão na medida em que colabora para a complexidade com que o universo da periferia e seus moradores são representados. No entanto, se o Capão Redondo se torna “um personagem importante da narrativa”, com um “forte sentimento de comunidade” atravessando as relações interpessoais de seus habitantes, o filme por outro lado desaponta, na opinião do crítico, quando retrata o universo para além dos limites geográficos do bairro. Nesse último caso, fica evidente o tom caricatural de certas situações, sobretudo aquelas que envolvem a atuação da polícia contra os três personagens principais, o que não chega a ofuscar as qualidades do drama pelo fato de essas cenas serem minoritárias.

Paulo Santos Lima (2010), escrevendo para o site *Cinética*, também destaca como o drama retrata de forma interessante a região do Capão Redondo, com uma narrativa “que privilegia o momento, e que se opõe à elucidação clara dos acontecimentos”. Trata-se, na opinião do crítico, de uma “derivação, mais impactante e atraente” que *De Passagem* (2003), filme dirigido por Ricardo Elias, que igualmente conta com Silvio Guindane no elenco, e cuja narrativa também acompanha a relação de amigos de infância moradores de um bairro periférico. O crítico ainda pontua que não se trata de um filme esteticamente radical, como poderia ser esperado de declarações dadas em outros momentos pelo diretor a respeito da formação de um cinema negro brasileiro, que abordarei em detalhes mais abaixo.

Já Robledo Milani (2010) traça comparações com *5 X Favela: Agora por nós mesmos* (Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos, 2010), filme em episódios que também retrata o universo dos moradores das periferias brasileiras. A diferença é que *Bróder* revelaria um cineasta mais amadurecido, cuja entrega ao espectador apresenta “um discurso forte e bem estruturado, que sabe o que quer dizer

e aonde chegar”. Estaríamos, na opinião do crítico, diante de um “cinema de qualidade, maduro e eficiente”.

Duas críticas ainda merecem destaque nesse breve panorama. Marcelo Hessel (2011), escrevendo para o portal *Omelete*, aponta como os momentos iniciais de *Bróder* sugerem, pelo linguajar e pelas gírias empregadas por Macu, que este é um personagem que se enquadra no “estereótipo do negro da periferia”. A cor de pele branca não impede que o personagem de Caio Blat se veja como um negro, em demonstrações situadas no plano da linguagem e da postural corporal.

Heitor Augusto (2011) também defende essa ambiguidade racial do personagem, comparando-o a Macunaíma, antológico personagem de livro do escritor Mário de Andrade, adaptado ao cinema pela direção de Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*, 1969). Assim como o personagem do livro cruza as fronteiras raciais passando de homem negro a branco, após tomar um banho em uma poça de “água encantada”, o protagonista de *Bróder* também cruzaria fronteiras semelhantes: “enquanto o Macunaíma de Mário de Andrade é ‘preto retinto filho do medo da noite’, o Macu de *Bróder* é um branco com gestual facilmente identificado como sendo do negro”. Na opinião do crítico, o filme, por um lado, “permite interpretações mais sofisticadas sobre o que é ser negro no Brasil”; por outro, “agarra o espectador com uma história de lealdade, amizade e ternura”, superando a caracterização do que poderia ser chamado de “um filme de favela”.

Ainda que filmes que tematizam o universo das favelas e das periferias, uma tradição do cinema brasileiro, já tenham abordado a lealdade, a amizade e a ternura, ao contrário do que diz o crítico, seu posicionamento guarda relação com a tentativa do diretor do filme de associar o protagonista ao icônico personagem de Mário de Andrade. Isso fica evidente no próprio apelido: *Macu*. Essa tentativa, no entanto, não parece ser frutífera, como devo explorar mais à frente.

2.5.1 Afeto longínquo, agressividade fraterna

O primeiro ponto a se observar a partir da recepção crítica é que a estrutura do filme, de fato, baseia-se muito mais em situações vivenciadas pelos personagens do que em um enredo que interliga cada um desses momentos. Os acontecimentos principais da trama podem ser resumidos em algumas poucas linhas: Macu planeja ação de sequestro ao mesmo tempo em que

encontra os amigos e a família para uma festa de aniversário marcada por sua mãe; recebe a incumbência de levar drogas ilícitas para o centro da cidade; vai para o local junto com Jaiminho e Pibe; quando retornam, são parados pela polícia, e os amigos descobrem a arma e a foto da criança na mochila de Macu; voltam para o Capão, dispersam-se, enquanto Macu retorna para Sérgio e Napão, e é baleado, simultaneamente à confirmação do nome de Jaiminho para a seleção brasileira.

A linha das ações é relativamente simples, e a recusa de Macu em entregar Jaiminho ao tráfico já é sugerida antes da cena final. Em nenhum momento, após receber a nova incumbência de Sérgio, Macu demonstra a intenção de capturar o amigo. Ao contrário: ambos e Pibe vivem uma série de acontecimentos ao longo do filme que vêm a expressar a solidez do laço de afeto que os une, bem como todas as contradições que o permeiam. Um afeto longínquo, resistente às distâncias geográficas, e que apresenta como uma de suas contradições a convivência de um componente competitivo, agressivo e mesmo violento junto à cumplicidade, ao companheirismo e à nostalgia que marcam a relação entre os três. Trata-se de uma relação complexa, cuja violência está para além da superficialidade daquela que constitui o estigma dos jovens autores de atos infracionais.

Sinais dessa configuração já ficam claros na cena em que os protagonistas estão bebendo cerveja no bar do Alécio, importante ponto de encontro da comunidade, após a calorosa recepção de Macu e Pibe a Jaiminho. No campo da imagem, a câmera se desloca da fachada do estabelecimento para um plano geral dos três. Após brindarem à saúde do aniversariante, Macu observa que Jaiminho não bebeu a cerveja em seu copo, e já o questiona:

Macu: Qual que foi jogador, vai ficar casado com o copo? Não vai tomar não? Não vai virar?

Jaiminho: O Paulo não me deixa beber, mano.

Pibe: Iiiiiiih... [...]

Macu: Iiiiiih... tá ruim hein, mano... seu chefe tá cortando teu pescoço?

Jaiminho: Faz parte...

Nesse momento, os três observam duas mulheres saindo do bar, e voltam a se provocar:

Macu: Iiiiih, olha isso irmão... mano...

Jaiminho: Olha o petisco... tá bonito hein...

Macu: Você gosta, Jaime? Você ainda gosta, mano? Tem disso aí na Espanha?

Jaiminho: E aí Pibão? Você tá catando a ex do Macu, mano?

Macu: Ô mano... não fala assim, irmão. Eles já juntaram os pano de bunda já, mano. É oficial a parada. Já deu até cria, irmão.

Jaiminho: É isso mesmo?

Macu: Ô, Bernardinho, mano... o cara é pai, mano...

Jaiminho: Parabéns, papai...

Pibe: A Cláudia ficou grávida né, mano...

Jaiminho: É isso mesmo...

Pibe: Daí que eu pelo menos assumo o que eu faço, né truta... (olhando para Macu)

Figuras 19 e 20 – Imagem em que Macu, Pibe e Jaiminho brindam à saúde do primeiro, seguida do momento em que os três se desentendem por conta de Cláudia



Fonte: BRÓDER, 2011.

Como o diálogo deixa claro, a atmosfera entre os três pode rapidamente migrar da descontração à tensão, com as provocações sendo constantes nas conversas. Não só Macu questiona Jaiminho se vai beber ou não, como ataca-o, perguntando se ele ainda se sente atraído por mulheres. Os dois passam, em seguida, a provocar Pibe, no que o personagem de Silvio Guindane retruca, afirmando-se um homem responsável pelos próprios atos, deixando subentendida a irresponsabilidade de Macu em relação a sua ex-companheira. Há uma espécie de performance no diálogo, cujo motivo subjacente orbita em torno da defesa da virilidade e da honra masculina heteronormativa. O fato de Pibe ter se casado com Cláudia é um ponto bastante sensível nesse aspecto, motivando um clima de rivalidade entre ele e Macu que volta a aparecer em outros momentos do filme.

Após o pequeno desentendimento entre os três, mais pessoas chegam ao bar, e o grupo de samba Doce Amizade começa a tocar *Feijoada*, composição do próprio grupo, de Jefferson De e de Max de Castro. Cilene (Didi Lisboa), uma moradora do Capão Redondo com quem Macu tem um caso, aparece no local. Enquanto conversa com Pibe, seu filho Abacate (Gabriel Augusto) é levado por Macu para mais próximo da roda de samba. Após alguns momentos de diálogos, o volume da música se sobrepõe e ganha evidência. Cilene se aproxima de Macu, e os dois, mais Abacate, dançam e interagem com os músicos. O personagem de Caio Blat chega a levantar e a pegar a criança no colo mais de uma vez. Quando a música se encerra, ouve a seguinte provocação dos amigos:

Pibe: Aê Macu, chega aí, mano. Nós tá aqui no conflito, querendo fazer uma pergunta pra você.

Jaiminho: Então, você tá treinando pra babá? Você quer ser pai, meu?

Macu: Ih, qual foi irmão? Deus só fez dois tipos de homem, irmão: os pai, e os fracassado.

Pibe: Ué, pai você não é, truta...

Jaiminho: Ó... tá vendo aí?

Macu: É, pior mesmo é ser os dois, né Pibão. Aí pesa, né mano?

Nota-se que o fato de Macu ter se demonstrado afetuoso com Abacate tensiona o estereótipo do homem viril, ao qual é negada a possibilidade da demonstração explícita do afeto. Isso é o suficiente para que os amigos o interpelem, elevando ainda mais a tensão entre os três. Nesse momento, no campo da imagem, nota-se como a câmera enquadra os protagonistas de outra perspectiva, com uma pilastra localizada exatamente entre Pibe e Jaiminho, de um lado, e Macu de outro. Trata-se da expressão visual da cisão que se coloca nesse exato momento entre os amigos.

Figura 21 – Momento em que Macu discute com Pibe e Jaiminho no bar do Alécio



Fonte: BRÓDER, 2011.

Macu, irritado, tira a camisa, e vai para o balcão do bar pedir mais cervejas para a mesa, no que se ouve:

Macu: Aí Alécio, tira uma loira aí pra nós, já desce o cavalo de aço irmão, faz favor...

Estranho: Ih, filho de peixe, hein...

Macu: Qual que foi, mano? Você tá me tirando? Repete isso aí...

É importante ressaltar, aqui, que o bar do Alécio costumava receber com frequência Seu Francisco (Ailton Graça), padrasto de Macu, que sofre de alcoolismo. Em uma cena anterior, o jovem chega a discutir com ele na cozinha de sua mãe, alegando que o padrasto “enchia o rabo

de pinga no Alécio”. Isso não impede, no entanto, que o personagem de Caio Blat se coloque em sua defesa diante da insinuação feita no balcão do bar, de que ele e seu padrasto seriam alcóolatrás. A reação, ainda assim, é exagerada, e a cena alcança seu maior pico de tensão até o momento: no campo da imagem vê-se em um plano conjunto Macu avançar sobre o desconhecido. *Jump cuts*⁹⁰ são introduzidos pela montagem de Quito Ribeiro e Jeferson De, reforçando a fricção causada no bar pela briga. Jaiminho, Pibe e Alécio logo aparecem para separar os dois. Macu surge de costas para a câmera, com um objeto na mão, prestes a arremessá-lo, não fosse a intervenção de Pibe, que pede para o amigo “segurar a onda”. Nesse instante, o dono do bar conduz o desconhecido para fora do estabelecimento, no que ouvimos o personagem de Caio Blat ameaçá-lo novamente:

Macu: Ele é meu padrasto, viu? Se ele fosse meu pai eu te arreventava, lixo! Lixo! Aê Alécio, fala que é pra vazar da quebrada, hein mano?
Jaiminho: Mano...
Macu: Tá me tirando, mano? Qual que foi?
Jaiminho: Quem não deve não teme, entendeu? Toma aí, ó... [oferece copo de cerveja]
Macu: Ele é meu padrasto, se fosse meu pai eu arreventava...
Jaiminho: Segura seu copo aí e já era. Hoje é seu dia moleque, entendeu? Vacilão... [olhando para o desconhecido].

Figuras 22, 23 e 24 – Momento em que Macu briga com um desconhecido no bar do Alécio



Fonte: BRÓDER, 2011.

⁹⁰ Também conhecido como *raccord* entre dois planos, o *jump cut* “consiste em montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois [...] tem-se a impressão de que a personagem ‘salta’ de repente, de maneira mais ou menos acentuada” (AUMONT, 2012, p. 265).

É importante, nesse momento, analisar a sequência inteira, uma vez que o trecho é bastante expressivo da complexa relação de amizade que une Macu, Jaiminho e Pibe. O clima de competição e de rivalidade, que predomina ao longo dos diálogos, culmina com frequência em respostas assertivas e agressivas, especialmente por parte de Macu. Isso não impede, no entanto, que durante a briga Jaiminho e Pibe intercedam em nome do amigo. A agressividade torna-se, paradoxalmente, fraterna, no sentido de ser parte das performances de masculinidade que integram o reencontro entre os três amigos. Tanto que, algumas cenas depois, todos vão para a casa de Dona Sônia comer a feijoada, como se nada demais tivesse acontecido.

Outro ponto a se observar, também, é a complexa personalidade do personagem de Caio Blat. Macu é um jovem que oscila do carinho à fúria em poucos instantes. Se por um lado demonstra-se em certos momentos um homem alegre e fraterno, como é possível ver quando brinda com os amigos, dança ao som da roda de samba ou pega Abacate no colo, de outro, reage de forma agressiva às provocações dos amigos, em uma tensão crescente que culmina na prática de um ato violento.

Fica evidente na construção da cena que a fala do desconhecido no balcão foi apenas uma pequena faísca, e que a briga toda aconteceu porque Macu já estava alterado por conta da discussão que teve com Jaiminho e, sobretudo, com Pibe. Subjacente a todo esse processo está a defesa da honra masculina e da virilidade, tanto nas respostas aos amigos como no ato de tirar a camiseta, mostrando-se pronto ao combate, como na prática de violência física. Como bem observa Villaça (2011) a respeito de Macu:

[...] surgindo com uma postura empinada e um caminhar cheio de gingado e arrogância, o protagonista exhibe o rosto sempre cerrado e com expressão raivosa, como se visse o mundo como uma ameaça constante – e assim, quando abre um sorriso diante das pessoas que ama, o sujeito permite que enxerguemos sua natureza doce e sufocada pela vida opressiva que leva [...]

Oscilando de um “rosto sempre cerrado e com expressão raivosa” à abertura de um “sorriso diante das pessoas que ama”; entre “sua natureza doce e sufocada pela vida opressiva que leva” e a prática de atos expressamente violentos, Macu apresenta ao longo do enredo comportamentos contraditórios e mesmo opostos. Essa caracterização, por si só, já causa uma fricção ao estigma do jovem autor de ato infracional, na medida em que rompe com representações simplistas e estereotipadas. Se o estigma reduz o sujeito estigmatizado ao conjunto de atributos pejorativos que o define, achatando e descontextualizando sua

representação – um jovem que briga em um bar é violento de maneira indistinta, sem apresentar outras facetas sociais – a complexidade de Macu desafia tal definição ao apontar para a diversidade de elementos que constituem sua personalidade.

Colabora também para isso o desempenho altamente convincente de Caio Blat, ator que na ocasião já possuía grande experiência no cinema, em filmes como *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Quanto Vale ou é por Quilo?* (Sergio Bianchi, 2005), *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (Cao Hamburger, 2006), *Batismo de Sangue* (Helvecio Ratton, 2006) e *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006), sem contar com seu extenso trabalho na teledramaturgia⁹¹. Seu grau de dedicação com o filme chegou a um ponto em que, ainda na fase de ensaios, resolveu por iniciativa própria alugar uma casa no Capão Redondo, como relata em entrevista:

A exclusão em São Paulo também é geográfica. O Capão fica longe do Centro, e levava duas horas na van para chegar até lá nos ensaios. Resolvi alugar uma casa e dormir no bairro. Isso facilitou muito minha aproximação com os moradores, pois, depois que a equipe ia embora, eu ficava, visitava suas casas, conhecia as famílias. Conheci o movimento noturno do bairro. Tomava café na casa das tias, que me contavam sobre seus filhos, os que estavam bem e os que já tinham morrido por se envolver com o crime. As crianças me chamavam pelo nome do personagem na rua. Com tudo isso, foi muito mais fácil me sentir pronto para representá-los (BLAT, 2011).

O ator inclusive relata como seu envolvimento com a vida do bairro o levou a situações desagradáveis, como quando foi expulso de um restaurante na esquina de sua casa, pelo fato de seu dono desconfiar que estaria no local para praticar algum tipo de atividade ilícita, segundo mencionado na coletiva de imprensa feita à época do lançamento do filme (FILME BRÓDER, 2011). Ainda que algumas das afirmações possam soar exageradas, o comprometimento do ator pode ser atestado por sua performance visivelmente engajada, que empresta a algumas das cenas do filme um forte efeito de realidade, como pode ser inferido na sequência analisada. Destaca-se, ainda, como contribui para a construção desse efeito o fato de os diálogos do filme serem bastante informais, cheios de gírias e expressões, resultado da parceria entre os roteiristas Jefferson De e Newton Cannito e o escritor Ferréz, oriundo da região do Capão Redondo.

É interessante observar que o componente da virilidade também é central em *Cidade de Deus*, filme que Jefferson De critica de forma incisiva, como será debatido mais adiante, mas que ainda assim serve como referência para *Bróder*. Como bem pontua Nagib (2006), no caso

⁹¹ Como nas telenovelas *Fascinação* (1998), *Um Anjo Caiu do Céu* (2001), *Da Cor do Pecado* (2004), *Caminho das Índias* (2009), entre muitas outras produções.

do drama dirigido por Fernando Meirelles, a masculinidade está presente tanto nas performances dos personagens como na profusão de objetos fálicos, encadeados pela rápida montagem do prólogo. A faca afiada, a cenoura, o bico da galinha e o cano do revólver introduzem o espectador a um universo altamente perigoso, comandado por *machos* de vida curta que se impõem uns sobre os outros na base da violência e da bala. Essa violência também está em *Bróder*, ainda que incluída em um quadro mais diverso e menos hostil.

Não sem motivo, um dos atores escolhido para integrar o elenco principal é Jonathan Haagensen, intérprete do personagem Cabeleira em *Cidade de Deus*. Cabeleira integra a primeira parte do filme, que se passa nos anos 1960 e é chamada por Nagib de *idade do ouro* por conta do elemento nostálgico a ela associado. Ele faz parte do trio ternura, composto ainda por Marreco (Renato de Souza) e Alicate (Jefechander Suplino) e, junto aos seus parceiros, costuma promover assaltos na própria comunidade e seus arredores. Morre baleado pela polícia enquanto tenta escapar da favela com sua namorada Berenice (Roberta Rodrigues). Após essa participação, o ator trabalhou em diferentes projetos para cinema e televisão antes de *Bróder*, como nos filmes *Noel: Poeta da Vila* (Ricardo van Steen, 2006) e *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007), e nas narrativas seriadas *Cidade dos Homens* (2002-2005), *A Diarista* (2004), *Da Cor do Pecado* (2004), entre outras.

O último ator do trio principal, Silvio Guindane, também já tinha participado à época de filmes importantes da retomada e pós-retomada do cinema brasileiro, tendo se destacado como um dos principais nomes desse período. Iniciou sua carreira como o menino Japa em *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), no qual ele e os personagens Branquinha (Priscila Assum) e Maguila (André Mattos) acabam fugindo da favela e entrando em uma mansão após Maguila ter acidentalmente matado o chefe do tráfico local. Pela performance, Guindane ganhou o Prêmio Especial do Júri do Festival de Gramado, e seguiu atuando em outros projetos como *De Passagem* (Ricardo Elias, 2003), *Quanto Vale ou É Por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), *O Maior Amor do Mundo* (Cacá Diegues, 2006), entre outros.

2.5.2 Violências complexas e performances do masculino

A cena analisada não é a única em que Macu, Jaiminho e Pibe celebram a amizade que os une e, instantes depois, deparam-se com ações agressivas ou violentas, geradoras de tensão. Como bem observa Rodrigues (2014), a tensão entre os personagens é um elemento bastante recorrente ao longo do filme, em parte pelos cruzamentos entre laços familiares e fraternos com

o crime organizado. O narcotráfico, tal como representado no filme, está presente também em ocasiões sociais, como festas de aniversário e conversas de bar, justamente porque seus trabalhadores ocupam diferentes papéis sociais: são também filhos, irmãos e amigos.

Na cena analisada, Macu ocupa tanto o papel de amigo, quando brinda e celebra a amizade com Jaiminho e Pibe, como o de enteado, quando se coloca para defender a honra do padrasto e dele próprio, partindo efetivamente para um ato de agressão física. Trata-se do mesmo personagem que, momentos antes, conversava com Napão a respeito do planejamento do sequestro de uma criança. A respeito da inserção da violência nesse quadro complexo de relações, Jefferson De pontua em entrevista:

Jefferson: Eu senti falta de chegar mais perto da família. Eu gostei muito de Cidade de Deus, mas eu senti falta de conhecer mais a família do Zé Pequeno, quem era essa pessoa? Porque às vezes pode passar a impressão de que na favela esses meninos negros e violentos nascem assim naturalmente. Você vai na favela, faz um buraco e sai um menino negro e violento dando tiro, e na verdade eles tem uma história. Zé Pequeno tem uma história de vida, tem uma família, tem um pai, uma mãe, um irmão, uma tia (DE, 2011a).

De fato, o diretor afirmou em outras oportunidades, como na coletiva de imprensa do filme (DE, 2011b) e em entrevista ao programa *Metrópolis* (DE, 2012), que sua preocupação em *Bróder* era que a violência não fosse a protagonista do filme, constituindo-se em apenas um dos elementos que compõem o universo do Capão Redondo. A violência do tráfico fica em segundo plano, por exemplo, quando Napão, ao ir à casa de Dona Sônia para convocar Macu ao planejamento da ação de sequestro, encontra Dona Meire (Zezé Motta), sua mãe, e acaba sendo convencido por ela a ficar para a feijoada. Ou, ainda, nos diferentes momentos em que Macu deixa as incumbências do tráfico de lado para estar com sua família ou com os amigos, no bar do Alécio, na casa de sua mãe, nas ruas do Capão Redondo ou em uma quadra de futebol localizada no bairro. Isso não acontece, evidentemente, sem conflito, e são diversas as situações em que Sérgio e Napão cobram o comprometimento de Macu na ação criminosa que planejam para o dia seguinte.

É preciso, no entanto, relativizar a fala de Jefferson De. O componente familiar está presente em *Cidade de Deus*, sobretudo na primeira parte, em que se vê as famílias chegando na comunidade, expulsas de outras regiões do Rio de Janeiro. Ou no momento em que o pai de Marreco lhe dá um tapa na cara e o obriga a trabalhar vendendo peixe, como forma de punição à sua participação no roubo de um motel nas proximidades. O próprio Buscapé (Alexandre

Rodrigues), um dos protagonistas e narrador do filme, é irmão de Marreco e relata a nós, espectadores, os inconvenientes de ser um *irmão de bandido*.

Jefferson De tem razão, no entanto, no caso específico de Zé Pequeno, o mais temido e violento traficante do filme, cuja família não é em nenhum momento revelada. De qualquer forma, o dado familiar acaba se tornando secundário no filme dirigido por Fernando Meirelles, sobretudo a partir do fim da primeira parte, em que o foco se concentra cada vez mais na consolidação do tráfico na comunidade e na violenta disputa entre os traficantes. É possível, ainda, ver o posicionamento do diretor de *Bróder* como um eco das queixas de moradores das periferias a respeito da negligência de algumas produções a outros aspectos da vida nas comunidades, para além da violência e do tráfico de drogas, como observado no primeiro capítulo.

A diversidade de papéis ocupados pelos personagens em *Bróder* pode ser vista, por exemplo, ainda no bar do Alécio, quando Macu joga sinuca com Jaiminho, em um momento posterior ao da briga analisada anteriormente. Olhando para fora do quadro, o personagem de Caio Blat diz ao amigo que precisaria sair do bar por alguns instantes para resolver um problema. Vemos em seguida ele ir em direção a Napão e a Sérgião, que o aguardam. Ouvimos o diálogo:

S Sérgião: E a casa lá, tá pronta?

Macu: Pela ordem, mano.

S Sérgião: Napão disse que você tá ramelando...

Macu: Que foi Napão? [empurra Napão] Só tava pensando só numa fita só, Sérgião...

Napão: Você não falou nada disso pra mim...

Macu: Falei pra você dessa fita que eu tava pensando... eu tava pensando numa fita só... se a casa cair...

S Sérgião: Peraí [segura no ombro de Macu]. Quer um conselho? Não pensa, age.

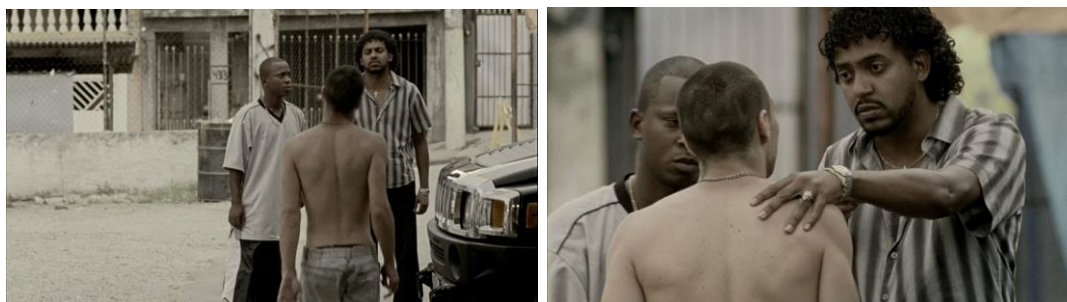
S Sérgio chama um menino, que traz uma mochila. Ele a entrega a Macu, e o questiona:

S Sérgião: Macu, leva isso aí para sua casa [dá a mochila]. Tem mais uma coisa: e essa festinha, mano? Na véspera da parada?

Macu: ...

S Sérgião: Tem que se ligar, hein? Vamos ficar espertos.

Figuras 25 e 26 – Imagens do momento em que Macu se encontra com Napão e Sérgio em frente ao bar do Alécio



Fonte: BRÓDER, 2011.

Na cena, fica evidente como há uma hierarquia clara entre os três: Sérgio no topo, Napão em uma posição intermediária, e Macu na base. Isso acontece de tal forma que é o personagem de Caio Blat quem sempre está sob suspeita, como se a qualquer momento pudesse abortar sua participação na operação, por isso, é constantemente vigiado por Napão. Isso não impede, no entanto, que Macu o convide logo depois desse último diálogo para ir ao bar do Alécio junto aos demais. Nesse instante, percebe-se a tentativa de Macu de estabelecer um vínculo de amizade com Napão, para além das relações com o tráfico.

A cena prossegue, e desta vez, no campo da imagem, vê-se um plano médio de Jaiminho e Pibe, ainda jogando sinuca. Enquanto discutem de quem era a bola que acabou de ser encaçapada, Napão entra no quadro da direita para a esquerda, e cumprimenta Pibe. Jaiminho pede para os dois se moverem mais à esquerda, pois vai fazer uma jogada e precisava de espaço. Napão se incomoda, e passa a questionar o personagem de Jonathan Haagensen, tanto por sua ausência da comunidade como pelo fato de ele não ter “pedido licença” a ele, em uma referência ambígua tanto à situação do jogo de sinuca como ao retorno do jogador ao território do Capão Redondo sem ter conversado antes com membros do tráfico.

A tentativa de intimidação de Napão avança, e o personagem tenta pegar o relógio no punho de Jaiminho, sem sucesso. Há um corte abrupto na imagem, e voltamos a ver os dois encarando um ao outro, dessa vez em um plano mais próximo. Tudo sinaliza para o crescimento da tensão e para um ato de agressão física entre os dois. Napão continua com as provocações, falando que Jaiminho é *nome de boiola*. Nesse instante, Macu se aproxima de Jaiminho por trás, abraçando-o de maneira a puxá-lo para fora do bar e evitar que uma briga viesse de fato a se concretizar. Pibe dá um copo de cerveja a Napão e pede para ele se acalmar.

Napão: Só problemático no seu bar, ô Alécio? Pelo amor de Deus, hein meu? Escorrega pro que gosta, hein? Mó simpatia, tudo pelo dinheiro mesmo? Vai lá, porra, linguíça!

Pibe: Toma aí, ó...

Napão: Não entendeu nada, hein Alécio? Esses caras colam na quebrada... por que não tem uma foto minha aqui? [aponta para uma foto de Jaiminho, de uniforme, colada na parede do bar] Por que que não tem?

Macu se aproxima e interpela Napão de maneira bem humorada:

Macu: Porque você é muito feio.

Napão: Feio?

Macu: Você é muito feio! [dá um tapa leve no rosto de Napão]

Pibe: Isso mesmo.

Napão: Ah, tá bom...

Pibe: Deixa o cara...

Napão: Ih, o cara mó vacilão...

Figuras 27 e 28 – Imagens de quando Napão e Jaiminho discutem no bar do Alécio



Fonte: BRÓDER, 2011.

Observa-se na cena como Napão entende que o fato de trabalhar para o tráfico o qualifica para questionar Jaiminho a respeito de sua ausência do Capão Redondo. A honra masculina de Jaiminho é colocada à prova, ao que o personagem reage, encarando o seu interlocutor. Inserido na performance de masculinidade praticada pelos dois, Napão utiliza termos claramente homofóbicos e pejorativos para tentar depreciar o oponente. Macu aparece, e na tentativa de separar a briga, puxa Jaiminho para fora do bar.

Nesse instante, o personagem de Caio Blat se encontra dividido entre seu papel de amigo (de Jaiminho e, em menor grau, de Napão) e de empregado do crime organizado, uma vez que cabe a ele evitar que algo de mais grave aconteça com Napão, a ponto de comprometer a ação de sequestro que estariam prestes a executar. Ao retornar de maneira bem-humorada ao bar, para além de buscar contornar a situação delicada em que se encontram, Macu tenta também reforçar a amizade que busca estabelecer com o personagem de Du Bronks. Pensada a partir da

abordagem da masculinidade heterossexual subjacente a toda a interação entre os personagens, a alegação de Macu de que Napão é *feito* cabe perfeitamente, uma espécie de brincadeira que tem subentendida o afastamento dos dois em relação ao estereótipo do homossexual, considerado inferior.

Como pode ser visto nas análises feitas até aqui, todas as manifestações agressivas e violentas do filme, inclusive aquelas que envolvem o tráfico de drogas, estão localizadas em um contexto mais amplo das relações sociais entre os personagens. A agressividade, a competitividade e a performance do masculino são elementos constitutivos dos laços de amizade entre Macu, Jaiminho e Pibe. Macu, por sua vez, exerce diferentes papéis sociais, especialmente pelo fato de ser um jovem bastante gregário: quer ser amigo de todos, dançando na roda de samba, brindando na mesa do bar, segurando Abacate no colo, jogando sinuca e convidando Napão para o bar do Alécio. Ao mesmo tempo, apresenta um componente agressivo e explosivo e responde ao tráfico em uma hierarquia cujo topo é ocupado por Sérgião. Pode-se observar, ainda, como a atitude hostil de Napão em relação a Jaiminho é influenciada por sua posição no tráfico de drogas, em que ele se coloca como um representante da comunidade e da *quebrada*.

Tudo isso contextualiza a agressividade e a violência, esta última oscilando entre o papel de protagonista e o de coadjuvante da narrativa, como quer Jefferson De. Como foi discutido anteriormente neste capítulo, contextualizar e trazer complexidade para personagens estigmatizados é um modo de confrontar o estigma, cuja manifestação no plano narrativo sempre se dá de maneira simplista e estereotipada, reduzindo aqueles considerados *inferiores* socialmente aos traços pejorativos que os constituem. Ao apresentar Macu em suas diversas facetas, *Bróder* tensiona esse modelo, convidando seus espectadores a enxergarem o protagonista sob diferentes perspectivas.

É importante observar, por fim, como a preocupação de Jefferson De em não tornar a violência o elemento central da narrativa gera também um problema: a superficialidade do tratamento que é dado ao tráfico de drogas. Diferentemente de *Cidade de Deus*, em que toda a hierarquia de poder no tráfico é explicitada, em *Bróder* nada se sabe dela a não ser na relação entre Macu, Napão e Sérgião. Mesmo a dívida do personagem de Caio Blat é referenciada de maneira bastante vaga, deixando lacunas a nós, espectadores. Nada se sabe a respeito do preparo das drogas, nem do processo de tomada de decisão que fez com que o sequestro planejado mudasse de alvo da criança para Jaiminho. Isso não impede, no entanto, que a maneira como

Macu é construído na narrativa tensionando o estigma dos jovens autores de ato infracional, a partir das nuances e da complexidade do personagem.

2.5.3 Jefferson De e as (in)diferenças raciais

Outro ponto ainda a ser observado é a particular abordagem de Jefferson De a respeito do racismo. Continuando sua fala a respeito de *Cidade de Deus* citada anteriormente, o diretor afirma: “Então no Bróder minha intenção era chegar mais perto do Zé Pequeno, que esse Zé Pequeno não fosse nem negro, fosse branco, por exemplo, como é o Caio Blat” (DE, 2011, s.p). Relacionar Zé Pequeno com Macu pode causar controvérsia, diante de suas diferenças raciais, e para entender essa abordagem é importante localizar minimamente a trajetória do cineasta.

Jefferson De ocupava, à época do lançamento de *Bróder*, certa posição peculiar no campo cinematográfico brasileiro. Sabe-se como ele incitou a polêmica quando, em um debate inserido em uma mostra de diretores negros da edição de 2000 do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, tornou público seu manifesto *Dogma Feijoadá*. Nele, sete preceitos foram colocados como indispensáveis para a consolidação do cinema negro no Brasil:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum [...] brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (DE, 2005, p. 96).

A divulgação de tais preceitos gerou certo incômodo, tanto na imprensa como no meio cinematográfico, como observa Noel dos Santos Carvalho (2005). Por um lado, havia a acusação de que Jefferson De havia deliberadamente copiado o *Dogma*⁹², procurando instituir leis que comprometiam a liberdade de criação; por outro lado, havia aqueles que consideravam o manifesto uma forma vazia de marketing, para promover o cineasta no contexto do cinema paulista e brasileiro. Para Carvalho (2005, p. 96-97), no entanto, o documento era, antes de tudo, uma provocação em tom “jocosos, chanchadesco e simpático”, uma espécie de canibalização do *Dogma* europeu, inspirando-se e, ao mesmo tempo, transformando os preceitos do movimento

⁹² Trata-se de um influente movimento cinematográfico dinamarquês dos anos 90, no qual seus realizadores se submeteram a uma série de regras como forma de resistência a práticas do cinema comercial. Entre as regras, destacava-se a filmagem em locações com acesso a luz natural; o uso de câmeras portáteis; gravação de som direto; localização da ação no tempo presente da produção; e afastamento dos gêneros da indústria cinematográfica. Para mais, ver Kuhn e Westwell (2020, p. 147).

dinamarquês. Abria-se, assim, a “discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros, sem o rancor e as queixas que caracterizam esses movimentos” (CARVALHO, 2005, p. 97).

Objetivamente, o manifesto “tentava criar uma agenda mínima para pensar um cinema negro brasileiro”, com proposições que fundamentassem a prática cinematográfica de maneira a combater o racismo na frente e atrás das câmeras. Procurava-se também, por meio dele, debater questões referentes à representação, sobretudo “quem detém o monopólio de construir representações de si, do seu grupo social, e dos outros” (DE, 2005, p. 98). Seguiu-se, à leitura do manifesto, a criação do grupo Cinema Feijoadá, composto por cineastas como Noel dos Santos Carvalho (*O Catedrático do Samba*, 1998); Billy Castilho (*Ordinária*, 1998); Celso Prudente (*Amor no Calhau*, 1992); Ari Cândido (*Martinho 77*, 1977); além do próprio Jefferson De, a maioria até então envolvida na realização de documentários e curtas-metragens. Além de manter uma página na internet, o grupo promoveu mostras e debates sobre a representação do negro no cinema, tornando-se, segundo Carvalho (DE, 2005, p. 97), “a primeira afirmação pública de diretores negros” no país.

Figura 29 – Imagem de Jefferson De, diretor de *Bróder*



Fonte: CASAL JR., 2015

Não é sem motivo, portanto, que Jefferson De se posiciona da seguinte maneira quando entrevistado no programa *Metrópolis*, da TV Cultura, a respeito de *Bróder*:

Eu acho que esse evento, do meu filme, do Bróder, que foi pra Berlim, ganhou prêmio em Paulínia, ganhou Gramado, não pode ser um evento sozinho, isolado. Isso também tem a ver com Lázaro Ramos protagonizar uma novela, tem a ver com uma candidata negra, Marina Silva, ser candidata a presidente... uma série de fatos, de momentos

desse país que demonstram que a gente está em um processo de mudança. Óbvio que a gente ainda não chegou a lugar nenhum, mas está acontecendo (DE, 2012).

Ao mesmo tempo em que se coloca como integrante de um contexto de algum avanço na pauta racial no país, o cineasta descreve, em entrevista para o programa *Cinejornal*, da TV Brasil (DE, 2017), como ecos das discussões do Cinema Feijoada são encontrados no “discurso de todos os realizadores brasileiros, não só negros [...] de que tem que ter a diversidade de vozes, de retratos do Brasil”. Esse duplo movimento de, por um lado, se reconhecer enquanto negro, e de outro abrir a questão para outros realizadores e outras identidades, culmina na resposta que o cineasta dá ao entrevistador Kiko Mollica, quando questionado a respeito da escalação de Caio Blat para fazer o papel de Macu:

Eu pensei comigo: se eu colocar um cara branco, dizendo que é negro, um cara da periferia, e que fala “eu sou negão, eu sou negão”, eu problematizaria melhor essas questões da identidade. [...] E como que eu faço isso, dentro do filme *Bróder*: enquanto a rapaziada está toda ali, os meninos e meninas estão todos na periferia, realmente, todo mundo é negro. “Miséria é miséria em qualquer canto”, diriam os Titãs. “Riquezas são diferentes”. Então um menino, na quebrada, na favela, no subúrbio, ele realmente não tem cor (DE, 2017).

Ecos dessa fala são encontrados em *Bróder* e ao tratamento racial dado pela película. Como bem observa Rodrigues (2014, p. 48), há uma cena em particular que sugere como Macu se enxerga como negro: momentos antes de comer a feijoada em comemoração a seu aniversário, o jovem está junto com Jefinho, seu irmão caçula, na sala da casa de sua mãe, jogando um game que Jaiminho lhe deu de presente. Na hora em que vão escolher os personagens que vão controlar, Macu aponta para a tela da TV e diz:

Macu: Aí, eu sou o negão. Eu sou o negão.

Essa cena, no entanto, é a única que sugere como Macu se vê como um jovem negro, deslocando a questão racial para a identidade do personagem. Na parte em que foi descrito um recorte da recepção crítica do filme, viu-se que para os críticos Marcelo Hessel (2011) e Heitor Augusto (2011) os gestos, o linguajar e as gírias de Macu aproximariam o protagonista do estereótipo do negro da periferia. O último crítico, inclusive, chega a relacionar o personagem de Caio Blat a Macunaíma, pelo fato de ambos transitarem por diversas raças, sendo ora brancos, e ora negros.

Figuras 30 – Imagem de quando Macu está jogando videogame junto com Jefinho.



Fonte: BRÓDER, 2011.

No entanto, essa analogia entre os dois personagens, sugerida até mesmo pelo nome *Macu* (em referência a Marco Aurélio), não me parece um traço suficientemente explorado no filme a ponto de caracterizar seu protagonista. Mesmo a associação de Macu ao estereótipo do negro, como quer Hessel, parece diluída no universo do Capão Redondo tal como representado na tela. O que mais fica em evidência no filme é a grande diferença, sugerida por Jefferson De, entre o tratamento racial dentro e fora da comunidade: se entre os moradores do Capão Redondo as diferenças raciais são minimizadas, fora da comunidade elas se tornam mais explícitas.

É nesse sentido que as relações de poder entre os personagens enquanto estão na região do Capão Redondo tendem a inverter estereótipos, sobretudo se adotada somente a cor de pele e os traços fenotípicos como sinais raciais. Macu é um jovem branco, que no tráfico responde a dois homens negros, Napão e Sérgião. Entre ele, Jaiminho e Pibe, é o personagem de Caio Blat que trabalha para o crime organizado, e não seus dois amigos negros. Jaiminho, aliás, é o mais bem sucedido financeiramente dos três, e é negro. Não há, ao longo de todo o filme, nenhuma cena sugerindo que Macu se considere superior socialmente em relação aos dois amigos pelo fato de ser branco. Na casa de sua mãe, uma mulher branca, Macu responde a ela e, de maneira ambígua, a Seu Francisco, seu padrasto negro.

Tanto na cena do bar do Alécio como na da feijoada, dois momentos de confraternização importantes do filme, o dado racial não é relevante para a distinção entre os personagens. Não há importância significativa para a trama se os personagens que brindam na mesa do bar, se os que dançam ao som da roda de samba, se os que brigam ou não brigam e se os que comem a feijoada são brancos ou negros. Há uma espécie de *nivelamento racial* entre os personagens nessas situações, e as diferenças em termos de relações de poder não incluem o dado racial

como significativo. Há um único momento no filme em que, quando está na cozinha de sua mãe ajudando no preparo da feijoada, Macu faz uma piada racista a Jefinho, falando que seu irmão caçula gostaria de voltar pra África. No entanto, situações como essa, que poderiam resultar na recorrência da prática explícita do racismo dentro da comunidade, não voltam a se repetir na trama.

A relação de poder se inverte, no entanto, quando Macu, Jaiminho e Pibe passam a noite em um bordel no centro de São Paulo e, na volta para o Capão Redondo, são parados pela polícia. Em uma das cenas mais caricatas do filme, como bem aponta Villaça (2011), Jaiminho, no banco de trás do carro, simula uma arma usando os dedos da mão e aponta para a cabeça de Macu. Uma mulher branca, em outro carro, vê a cena e liga para a polícia. Logo em seguida, o carro é parado por policiais à paisana, que falam para Jaiminho e Pibe saírem do veículo e ficarem de costas para serem revistados, enquanto Macu permanece com as mãos no volante. Um dos policiais pergunta se ele estaria sendo sequestrado pelos outros dois fora do carro, no que Macu nega e diz que Jaiminho é um jogador de futebol famoso. Um dos policiais vê uma mala preta com algumas notas de dinheiro, diz para Jaiminho que sabia que tinha algo ilícito nela, mas que deixaria passar dessa vez.

Figuras 31 e 32 – Imagens de quando policiais param o carro de Jaiminho



Fonte: BRÓDER, 2011.

A cena é muito rápida, com muitos cortes no campo da imagem, mas o que fica nítido é a diferença de tratamento que os policiais dão aos personagens em função da cor de pele e de características fenotípicas. Toda a complexidade encontrada em cenas como a do bar do Alécio dá lugar a personagens estereotipados, notadamente os policiais, que não apresentam qualquer traço para além da incivilidade e da brutalidade com que lidam com a situação.

Há ainda um outro recorte racial explícito, dessa vez entre Jaiminho e Paulo, seu empresário. Este último é um dos personagens mais caricatos de todo o filme: branco, sempre

vestindo roupas sociais ou de marca, despreza o Capão Redondo de maneira explícita, como pode ser visto em uma das cenas iniciais do filme, quando ele e Jaiminho saem do hotel em que estão hospedados em São Paulo.

Paulo: E ae, vamos lá no *Le Jardin*?

Jaiminho: Hoje eu vou comer o feijão da minha madrinha.

Paulo: Ah, pô Jaiminho, não acredito que você vai largar o filé do *Le Jardin* por uma feijoada no Capão. Pô, é muita vontade de ser pobre, hein...

Outra cena desse tipo acontece quando, logo depois da feijoada, Jaiminho recebe um telefonema de Paulo, justo quando tenta conversar com Elaine, irmã de Macu, com quem o jogador teve um relacionamento antes de sua viagem à Espanha, e que está grávida. Nesse instante, no campo da imagem, Paulo aparece em um campo de golfe com seu filho, ambos vestindo roupas adequadas ao esporte. Paulo faz perguntas, tentando fiscalizar o que o jogador estava fazendo:

Paulo: E aê. Você tá bebendo, Jaime?

Jaiminho: Puta, mano... tô aqui... espera aí [falando para Elaine] ... Tô comemorando aqui o aniversário do meu mano...

Paulo: Não tem champagne nesse Capão, não? Pra comemorar rapaz!

Há, por fim, o momento em que Paulo recebe o jogador no Capão Redondo, logo depois que os três amigos retornam da noite no bordel. O empresário diz que marcou uma série de entrevistas com a imprensa para estimular a convocação de Jaiminho para a seleção brasileira. Não demora a perceber que ele tem um ferimento do rosto, fruto de uma briga que teve com Macu. Em seguida, começa a *inspecionar* o rosto do jogador, incluindo seus dentes, em uma evocação das avaliações que senhores de engenho e outros homens brancos faziam dos escravizados africanos no período colonial.

Figuras 33 e 34 – Imagens de Paulo, o empresário de Jaiminho



Fonte: BRÓDER, 2011.

Todos os casos acima indicam relações de poder desiguais e uma cisão clara entre os personagens baseada, entre outros fatores, na questão racial. Dois sujeitos negros são colocados para fora do carro, sob suspeita de cometerem um crime, enquanto um branco permanece no volante e é entendido como vítima de um sequestro; um empresário branco fiscaliza a vida e checka de maneira invasiva a saúde de um jogador negro sob seus cuidados. É interessante observar, no entanto, que todas essas situações envolvem ao menos um personagem alheio ao universo do Capão Redondo, e geralmente ocorrem em algum espaço localizado fora da comunidade. Dentro dos limites geográficos do bairro, o que predomina é a distribuição das relações de poder de maneira diversa, sem a inferiorização de personagens negros em relação a brancos por conta de fatores raciais.

Evidentemente, a declaração de Jefferson De, um realizador negro, de que todos os moradores das periferias são negros, é potencialmente geradora de polêmica. Como vimos no primeiro capítulo, os dados estatísticos provenientes de diferentes estudos demonstram como há uma marcação racial clara tanto para o perfil dos jovens assassinados como para aqueles que praticam atos infracionais. A abordagem proposta pelo realizador, dessa forma, pode levar a equívocos de interpretação a respeito do contexto geral da violência no Brasil.

No filme, por sua vez, a proposta de Jefferson De resulta na inversão de estereótipos, ao menos para os personagens moradores e ex-moradores do Capão Redondo. Macu é o maior exemplo disso: considerando somente os critérios fenotípicos e da cor de pele, o personagem é branco e, ao mesmo tempo, o único dos três centrais que trabalha para o tráfico de drogas. Esse elemento, por si só, faz parte do tratamento complexo que *Bróder* dá ao fenômeno da prática infracional por parte de jovens moradores das periferias, constituindo-se como um dos fatores que desestabilizam a representação simplificada e reducionista proposta pelo estigma.

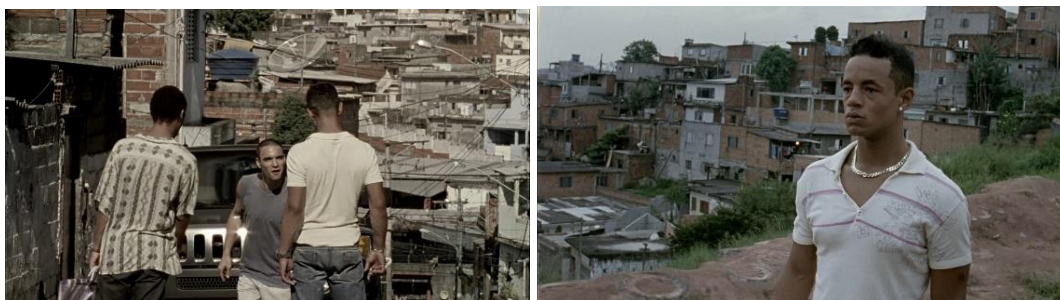
2.5.4 O Capão Redondo e suas vielas

Um outro elemento ainda a ser considerado nesta análise, no sentido de evidenciar as diferentes maneiras através das quais *Bróder* problematiza o estigma dos jovens autores de ato infracional, é a relação afetiva que Macu, Jaiminho e Pibe têm com o bairro do Capão Redondo. Como vimos em algumas das cenas analisadas, os três formam um triângulo cujos relaxamentos e tensões são recorrentes ao longo de todo o enredo: ora sentados em uma mesa de bar

conversando distraidamente, ora brigando pelos mais diferentes motivos, o complexo laço de afeto que os une permanece a despeito das distâncias. E isso se dá, em grande medida, pela qualidade das memórias e dos vínculos estabelecidos, não somente entre eles, mas também entre eles e o Capão Redondo.

Visível em diferentes planos ao longo da narrativa, geralmente figurando ao fundo da imagem em uma espécie de comunhão com os personagens à frente, o bairro surge como um espaço particular, com suas residências, vielas, ruas, seus bares e espaços. É possível vê-lo logo na sequência inicial, quando Macu está deixando sua casa e, ao abrir a porta de saída, revelam-se algumas casas ao fundo. Ou quando Pibe encontra Sérgião na saída da estação de trem, e ambos caminham em direção à comunidade. Ou quando Macu e Pibe encontram Jaiminho pela primeira vez no filme, em uma das ruas do bairro. Ou, ainda, quando Jaiminho fica sabendo que Elaine está grávida de um filho seu e, após discutir com ela, resolve sair da casa de Dona Sônia. Os momentos são muitos e acompanham os personagens no desenrolar da trama.

Figuras 35 e 36 – Dois exemplos de planos em que o bairro Capão Redondo figura ao fundo



Fonte: BRÓDER, 2011.

Paralelamente aos desentendimentos de Macu com Pibe por conta de Cláudia, ou dos estranhamentos que a presença de Jaiminho gera na comunidade, os amigos também passam a relembrar algumas passagens de sua infância, marcadas pela convivência recorrente, pelo futebol e pela música. Boa parte dessas memórias são evocadas por certos espaços, como é o caso da quadra em que eles costumavam jogar. Em uma cena que acontece depois da feijoada na casa de Dona Sônia, Pibe e Jaiminho estão dentro da quadra, observando alguns meninos jogando, quando comentam:

Pibe: Aí...tá ligado quando nós era criança?
Jaiminho: Cê lembra como o Macu jogava um bolão?
Pibe: Nossa, era zica... o moleque jogava muito.
Jaiminho: Muito, mano...

Pibe: Nossa...

Jaiminho: Nervoso na bola...

Pibe: Jogava melhor do que você, ó... jogava...

Macu [surgindo por trás]: Ih irmão, eu fui, eu sou e eu sempre serei o pai...

Macu pede para os meninos que estão jogando passarem a bola para ele, e chama os dois amigos para dentro do campo. Posicionando-se à frente de uma das traves, o jovem desafia Jaiminho: quem acertasse a bola na trave teria direito ao carro do jogador. Macu chuta, acerta no alvo e ainda domina a bola no peito quando ela retorna. Cheio de ginga, em tom de deboche, ele vai em direção a Jaiminho, em meio às risadas de Pibe:

Macu: Quebrei sua banca, jogador! Estourei tudo agora, jogador! Foi pra Espanha, irmão...

Jaiminho: Que zica, moleque...

Macu: Foi pra Espanha, cê esquece isso aqui, moleque. Aí, é estilo Capão Jão... é estilo Capão. Quero ver você botar lá, Jaime...

Depois de beijar a bola, Jaiminho se prepara para o lance e erra o alvo. Macu debocha do amigo, falando para ele lhe entregar a chave e o documento do veículo, até que encontra Napão e Sérgião e recebe a incumbência de levar meio metro de uma droga ilícita ao centro da cidade. No campo da imagem, vêm-se planos médios e de conjunto dos personagens, além do plano detalhe da bola e de planos gerais. Nesses últimos, em especial, as casas do Capão Redondo figuram ao fundo dos personagens e ao redor da quadra, como pode ser visto nos exemplos abaixo.

Figuras 37 e 38 – Duas imagens da quadra de futebol localizada no Capão Redondo



Fonte: BRÓDER, 2011.

As memórias de infância, dessa forma, são evocadas pela quadra, que serve de espaço para mais uma brincadeira em tom de competitividade entre os amigos. Nesses termos, não basta jogar futebol de qualquer maneira: vale mais se a jogada for *estilo Capão*, algo que não

teria sido ensinado a Jaiminho na Espanha, em referência a uma ideia de perda de raízes que em diversos momentos é sugerida ao jogador por conta de sua ausência do bairro.

A familiaridade dos três personagens com o Capão Redondo é ainda mais evidenciada logo depois desse momento. Macu diz que está saindo em direção ao centro da cidade, no que Jaiminho oferece uma carona, e Pibe, desconfiado de que algo de ilícito e perigoso aconteceria, também se prontifica a acompanhar o amigo. Os três estão ainda na quadra de futebol, e seguindo ainda o espírito de competitividade presente nessa e em outras cenas, resolvem fazer uma aposta sobre quem chegaria primeiro ao carro de Jaiminho. O vencedor teria direito a dirigir o veículo.

Em seguida, a narrativa volta para a casa de Dona Sônia, em que ela e Seu Francisco passam a dançar ao som de *Rosa, um samba para excluídos*, de Max de Castro, colocado para tocar na controladora de Jefinho. A música permanece na narrativa, e o que se vê logo depois no campo da imagem são planos intercalados dos três amigos correndo pelas vielas do Capão Redondo. Aqui, a montagem assume um ritmo particular, mais acelerado, em que são priorizados planos instáveis, filmados na mão, com movimentos bruscos, próximos e de costas dos personagens, ou distantes em câmera baixa e alta. Diante da ausência de diálogos e efeitos sonoros, o volume da trilha musical aumenta, e ela ganha relevância, conduzindo o ritmo da cena junto com a alternância de planos no campo da imagem. Por apresentar uma cadência particular, distinta da cena anterior, bem como as características mencionadas, a cena evoca a estética do videoclipe.

Macu, Jaiminho e Pibe correm pelas vielas com notável desenvoltura, como se já as conhecessem de antemão, subindo, descendo escadas e driblando todo tipo de obstáculo que encontram à frente, como carros, pombos, crianças e objetos. Vê-se Macu chegando primeiro ao local onde o veículo está estacionado, seguido de dois planos com Dona Sônia e Seu Francisco, ainda dançando, e, por fim, os três amigos já próximos do carro de Jaiminho. Não se trata, portanto, de quaisquer vielas, mas de algumas conhecidas pelos personagens, que têm um vínculo especial com a geografia do bairro.

Figuras 39, 40 e 41: imagens do momento em que os três amigos correm por vielas do Capão Redondo para ver quem chegaria primeiro ao carro de Jaiminho



Fonte: BRÓDER, 2011.

A relação com o território, alternada com o deslocamento urbano e em grupo, ainda que para fins ilícitos, remete à caracterização de segmentos juvenis da população tal como explicitada por Borelli (*et al.*, 2009). Segundo as autoras, um elemento que caracteriza segmentos juvenis da população é a presença de constantes nomadismos, somada à tendência a gregarismos materializados de diferentes maneiras. Por nomadismo, entende-se tanto o geográfico, em que os jovens efetivamente se locomovem de um lugar a outro da cidade, como o temporal, que diz respeito à vivência de “tempos de passagem, alternância momentânea, simultaneidades”. Pode-se supor ainda, segundo as autoras, “a existência de um nomadismo de percepção – absorver fluxos, filtrar, aparar, assimilar, equacionar os inúmeros ‘chocs’ que resultam de uma vida cotidiana tensa e intensa [...]” (BORELLI *et al.*, 2009, p. 46).

Nessa perspectiva, os jovens oscilam entre a institucionalização e os grupos informais, as relações sociais hierarquizadas e aquelas livres de amarras burocráticas, com uma clara tendência de valorização desta última na constituição de laços de solidariedade e de identidade no seio de uma sociedade por vezes hostil, excludente e carente de infraestrutura propícia para a realização de atividades culturais e de lazer. É sintomático, portanto, que Macu não só tenha uma relação afetiva com o território do Capão Redondo, mas a tenha *junto* aos amigos, de

maneira espontânea, por meio de memórias compartilhadas. Não surpreende, igualmente, que ele se desloque pela cidade na companhia de Jaiminho e Pibe.

É interessante observar que, do ponto de vista da produção, Jefferson De afirmou na coletiva de imprensa do filme como o Capão Redondo foi escolhido por algumas características peculiares:

Quando eu resolvi filmar no Capão, era por questões técnicas mesmo. Tinha um dado que era importante, que eu tinha muitos amigos no Capão. Já tinha ido a show dos *Racionais* lá, ia no sarau da *Coperifa*, conheci o Ferrez. Já tinha, durante o festival de curtas – minha origem é no curta-metragem – já tinha feito exposições de curtas metragens da Kinoforum, aquele festival internacional, ali no bairro. Então tinha muito esse preparo, mesmo (DE, 2011b).

Curiosamente, o diretor salienta como as inspirações do filme vão para além do universo da periferia, rejeitando categoricamente a classificação de *Bróder* como um *filme de favela*. A esse respeito, ele complementa:

É um filme que eu poderia ter rodado no Leblon ou nos Jardins. A história de três amigos que não se encontram há muito tempo. Eu fui rodar no Capão porque visualmente e culturalmente é o lugar mais efervescente da cidade de São Paulo. Nos anos 80, no Lira Paulistana, Pinheiros... hoje, é a Zona Sul. Me desculpem. O negócio é efervescente mesmo... culturalmente é o que o Brasil tem de mais novo, está aqui ao lado da Colúmbia. Atravessou o rio, é aqui. Na literatura... Isso me agradou muito (DE, 2011b).

Apesar de querer destacar os elementos mais universais da história, sobretudo a presença dos conflitos ligados ao núcleo familiar e à amizade dos três personagens centrais, é notável como o diretor e sua equipe criativa não optaram em transformar o Capão Redondo em um espaço genérico da periferia, sem traços distintivos e particulares. Dessa forma, aspectos mais gerais do enredo convivem com especificidades que, em seu conjunto, contribuem para a criação de relações complexas entre os personagens, ancoradas no bairro e seus limites geográficos.

A valorização da região pode ser vista também pela opção da cenografia, assinada por Marinês Mêncio, de manter a fachada e o interior das residências, realizando algumas poucas alterações somente para auxiliar na entrada da luz em alguns dos espaços. Predominam, assim, objetos de cena reais, em todas as suas cores e texturas. Além disso, todas as cenas no Capão Redondo foram rodadas no próprio bairro, a despeito do risco da incompatibilidade de agenda de todo o elenco, como relata o diretor na coletiva de imprensa do filme (DE, 2011b). A equipe chegou até mesmo a comer uma feijoada real em uma das casas da região, preparada pela

própria Kássia Kis, em seu papel de Dona Sônia, cerca de um mês antes das filmagens. Todo esse quadro, segundo o diretor, serviu para buscar a *verdade* do filme, no que pode ser atestado com o intenso efeito de realidade de sequências como todas as analisadas até aqui.

Todos os elementos apontados contribuem para a desconstrução do estigma dos jovens autores de ato infracional, personificado na figura de Macu. O fato de o personagem de Caio Blat ter desenvolvido relações de pertencimento com o bairro, tal como representado no filme, e de apresentar memórias ligadas ao território *junto* a amigos contribui para a construção de sua complexidade, para além da representação estereotipada proposta pelo estigma. Se o estereótipo desses jovens é o daquele sem vínculos com territórios e outras pessoas, vivendo unicamente com o fim de praticar atos infracionais, a representação proposta por *Bróder* desloca a ênfase do ato infracional para as vivências de seu protagonista com seus amigos, sua família, o tráfico e o bairro em que habita.

2.5.5 *Rap*, musicalidade e videoclipe

Ao longo desta análise, foram evidenciados diversos elementos de *Bróder* que desafiam o estigma dos jovens autores de ato infracional. A complexidade do temperamento de Macu, oscilando do carinho com que lida com Abacate até a raiva explosiva que culmina na briga no bar do Alécio; a relação de amizade que tem com Jaiminho e Pibe, manifestada por meio de performances de masculinidade; o fato de ser branco, respondendo a negros no tráfico de drogas, invertendo, assim, o estereótipo do jovem que pratica infrações; o vínculo que tem com o território do Capão Redondo, suas vielas e espaços; todos esses elementos auxiliam na construção de um personagem complexo, com diferentes facetas e nuances, para além de representações estereotipadas que reduzem os jovens autores de atos infracionais à prática da violência irrestrita e do delito.

Existe, ainda, um último elemento de grande importância para esse processo de desconstrução do estigma, e que diz respeito à presença marcante da trilha musical e, em especial, do *rap* na narrativa. A música atravessa o filme do começo ao fim, de maneira extradiegética e diegética⁹³. No primeiro caso, podemos percebê-la durante a feijoada em

⁹³ Por *extradieético* entende-se todos os sons cujas fontes sonoras se encontram fora do espaço-tempo criado pela narrativa fílmica. O oposto seria o som diegético, em que se ouve por exemplo a música que é emitida a partir de um alto-falante ou de um aparelho de rádio inseridos no espaço em que se desenrola a trama. Mais dessa distinção, retirada dos estudos literários, será explorada no próximo capítulo, quando da abordagem da linguagem cinematográfica.

comemoração ao aniversário de Macu, na qual se ouve trecho de *Tijolo a Tijolo, Dinheiro a Dinheiro*, de Lucas Santtana, com um característico som de cavaquinho elétrico mixado com contrabaixo, guitarra, percussão e metais. Essa mesma música se repete quando Elaine abre um presente deixado por Jaiminho, logo após este deixar o quarto em que ambos estavam discutindo a respeito da gravidez. Outro exemplo acontece logo após a comemoração do aniversário, em que Macu joga futebol com algumas crianças do bairro sob o olhar vigilante de Napão. Nesse instante, ouvimos solos de guitarra da música *A Ilha*, do grupo musical Nação Zumbi e sua peculiar sonoridade oriunda do *mangue beat*⁹⁴.

Em todos esses exemplos, nota-se como o volume da trilha musical é bastante elevado, figurando acima dos outros elementos que compõem a banda sonora. Isso é notório durante a comemoração do aniversário, em que, juntamente com a trilha, ouvimos alguns diálogos ao fundo de difícil entendimento devido ao baixo volume, enquanto a câmera permanece em uma panorâmica contínua, cadenciada por *jump cuts*. Com notável síntese narrativa, observa-se durante os planos o desenrolar das ações que caracterizam o evento, como o vaivém dos personagens, a cerveja tirada da mão de Seu Francisco por Dona Sônia, o conflito entre Napão e o pastor que foi abençoar o aniversariante, entre outros ocorridos. Como a trilha está a todo momento em destaque e as imagens se expressam sem o auxílio dos diálogos, temos a impressão de estarmos assistindo a um videoclipe, em um hibridismo de linguagem.

Figuras 42, 43, 44 e 45 – Imagens da feijoada de Dona Sônia em comemoração ao aniversário de Macu



⁹⁴ Movimento musical do início dos anos 90, surgido na cidade de Recife, de notável repercussão cultural, marcado pela fusão de ritmos e hibridismos de gêneros musicais como o maracatu, o soul, o funk, o pop e o folk. Algumas das bandas marcantes do movimento foram: Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S.A, Loustal e Lamento Negro (CAMPOS, 2013).



Fonte: BRÓDER, 2011.

Já a trilha sonora diegética está presente em diferentes momentos do filme. Pode-se percebê-la já no trajeto de Jaiminho em seu carro do hotel onde está hospedado para a casa de Dona Sônia, em que o jogador ouve *Cabrochinha*, samba do Quinteto Branco e Preto. Ou no som mixado por Jefinho em sua controladora presenteada por Jaiminho, cujas sonoridades sempre se fazem ouvir na sala de estar. A trilha musical diegética também aparece na sequência no bar do Alécio, como foi observado durante a análise, com a participação do grupo de samba Doce Amizade tocando *Feijoada*, composição do próprio grupo, de Jefferson De e de Max de Castro. Outro exemplo visto foi na sequência em que Dona Sônia e Seu Francisco dançam ao som de *Rosa, um samba para excluídos*, de Max de Castro. Neste último caso, a trilha musical passa de diegética para extradiegética, quando ela se mantém na banda sonora enquanto Macu, Jaiminho e Pibe percorrem as vielas do Capão Redondo.

Mas a trilha sonora diegética ganha uma relevância especial na sequência que acontece logo depois da disputa dos amigos pelas entranhas do bairro. É nesse instante que os três se locomovem de carro em direção ao centro da cidade, levando consigo meio metro de uma droga ilícita a mando de Sérgião. Jaiminho e Pibe não sabem, naturalmente, do risco que correm. O primeiro tampouco sabe que passou a ser o alvo da operação de sequestro planejada pelo tráfico, a despeito da tentativa de Macu de convencer Sérgião do contrário. Macu está no volante, Jaiminho no banco de trás e Pibe no outro banco da frente. Vemos o último discutindo com Cláudia, sua mulher, pelo celular, tentando convencê-la de que não há problemas em passar a noite com os amigos. Enquanto isso, Macu se cansa da música que está tocando no rádio e começa a procurar algum CD disponível no carro de Jaiminho. Eis que ele parece encontrar um em especial:

Macu: Ah mano, não acredito que você tem esse aqui, jão. Olha aí Pibão...

Jaiminho: Ah, moleque...

Pibe: Aí, agora foi...aí, bota isso, bota isso aí, bota isso aí...

Jaiminho: Você percebeu que eu vou te levar para dar o rolê? [aponta para Macu]

Pibe: Se liga só, truta...

Jaiminho: Vou levar o garotão pro parque...

O que se ouve a seguir é o rap *Fim de semana no parque*, do grupo Racionais MC's, música originalmente lançada no álbum *Raio X Brasil*, de 1993. A particularidade é que, dessa vez, os três amigos passam a cantar a uma só voz junto com o MC Mano Brown⁹⁵. A voz dos personagens se confunde com a música, que aumenta de volume. No campo da imagem, vê-se um plano com os três amigos, bastante próximos uns dos outros e com as expressões em evidência, alternando-se com imagens de prédios e pontes da Marginal Pinheiros, além de imagens da parte exterior do carro enquanto trafega por essa avenida. Além de cantarem, Macu, Jaiminho e Pibe gesticulam e performam, guiados pelo som.

Figuras 46, 47, 48 e 49 – Imagens da cena em que os três amigos percorrem a Marginal Pinheiros ao som de *Domingo no Parque*, dos Racionais MC's



Fonte: BRÓDER, 2011.

⁹⁵ Pedro Paulo Soares Pereira, mais conhecido como Mano Brown, é um *rapper* e compositor brasileiro, nascido em 22 de abril de 1970 no bairro do Capão Redondo. Fundou, junto com Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves) e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões) o grupo *Racionais MC's*, em 1988, consolidando-se com o passar dos anos como uma das maiores referências do gênero musical no Brasil. Em 2008, foi eleito como um dos 100 maiores nomes da música brasileira pela revista *Rolling Stones* (ROLLING STONES, 2008; MUSICARIA BRASIL, 2008). Em 09 de dezembro de 2016, lançou o seu primeiro trabalho solo, *Boogie Naípe*, eleito como o 4º melhor disco brasileiro do ano pela revista *Rolling Stones* (ROLLING STONES, 2016). Conhecido por ser avesso à imprensa e por participar de eventos do mundo da política, ele estreou em 2021 o podcast de entrevistas *Mano a Mano*, que já contou com convidados como Karol Konká, Drauzio Varella, Wagner Moura e Vanderlei Luxemburgo. O episódio realizado com o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva foi o mais escutado no *Spotify* em 2021, e o programa foi o segundo mais ouvido na plataforma no mesmo período. Para mais informações, consultar *Rolling Stones* (2022), Ricardo (2022) e Diniz (2022).

Durante esse momento, todos os conflitos do filme e todos os desentendimentos existentes entre os três entram em suspensão, e o que predomina é o tom de celebração evocado pela música, que passa não só a conduzir a cena, mas também a servir como elo simbólico entre os amigos no presente da história e suas memórias de convivência no passado. Para além da evocação da estética do videoclipe, a trilha musical serve aqui como manifestação identitária desses jovens. É importante, ainda, destacar a letra do *rap*, em que se ouve:

Chegou fim de semana todos querem diversão
Só alegria nós estamos no verão, mês de janeiro
São Paulo, zona sul
Todo mundo à vontade, calor céu azul
Eu quero aproveitar o Sol
Encontrar os camaradas prum basquetebol
Não pega nada
Estou a uma hora da minha quebrada
Logo mais, quero ver todos em paz

Um, dois, três carros na calçada
Feliz e agitada toda prayboyzada
As garagens abertas eles lavam os carros
Desperdiçam a água, eles fazem a festa
Vários estilos, vagabundas, motocicletas
Coroa rico boca aberta, isca predileta

De verde fluorescente queimada sorridente
A mesma vaca loura circulando como sempre
Roda a banca dos playboys do Guarujá
Muitos manos se esquecem na minha não cresce
Sou assim e tô legal, até me leve a mal
Malicioso e realista sou eu Mano Brown

Me dê 4 bons motivos pra não ser
Olha o meu povo nas favelas e vai perceber
Daqui eu vejo uma caranga do ano
Toda equipada e um tiozinho guiando (FIM..., 2022)

Percebe-se na letra uma distinção de classe muito clara entre o eu lírico – que está a *uma hora da quebrada* onde mora, e cujo *povo* mora *nas favelas* – e as outras pessoas que visualiza em seu trajeto ao parque, incluindo toda a *prayboyzada*, os *playboys do Guarujá*, as *vagabundas* – em uma clara menção misógina – e um *coroa rico*. Dotados de *vários estilos*, *motocicletas* e uma *caranga do ano*, todos que se incluem nesse perfil são caracterizados como displicentes, alvos da acidez do eu lírico que, sem temer represálias, nomeia-se e se coloca pronto para o confronto.

Não à toa uma música desse teor é capaz de unir os três personagens de maneira incontestável. Por um lado, a marcação de classe da letra se dá sob a perspectiva de alguém

morador das periferias. Ainda que Pibe e Jaiminho não habitem mais o Capão Redondo, nesse e em outros momentos da história fica claro como os referenciais identitários dos dois estão ancorados no bairro. Por outro lado, não se trata de qualquer grupo de *rap*, mas dos Racionais MC's, parte fundamental da consolidação do *rap* enquanto gênero musical no Brasil durante os anos 90, segundo Herschmann e Galvão (2008) – que destacam as performances do grupo na MTV – e Araújo e Coutinho (2008) – que apontam algumas das repercussões do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997, com mais de um milhão de cópias vendidas à época. As origens do grupo, inclusive, remontam ao Capão Redondo e o próprio Mano Brown, um de seus integrantes, que foi uma das pessoas a auxiliarem na produção do filme, como relata Jefferson De, fazendo referência à cena analisada:

O Mano Brown foi meu superaliado. Já o conhecia de shows e de se cruzar na padaria nessas minhas idas ao Capão. A gente batia papo. Eu precisava muito do apoio dele. Escrevi o roteiro ouvindo Racionais MC's. Durante as filmagens, ele visitava o set, sentava do meu lado, opinava em algumas coisas. Eu praticamente paro o filme para homenagear o Mano Brown com a música Fim de Semana no Parque, quando os três meninos saem do Capão e vão, literalmente, passear no grande parque de diversões que são as Avenidas Paulista e Berrini, a Vila Madalena (DE, 2010).

Além de opinar durante as filmagens, Mano Brown também indicou Du Bronx, MC e intérprete do personagem Napão, para fazer parte do elenco do filme. Nesse contexto, a potência da música, combinada com performances absolutamente convincentes dos atores, carrega a cena analisada de um poderoso efeito de realidade, capaz de engajar o público e convidá-lo a se sentir parte do universo retratado.

Todos os elementos citados a respeito da cena contribuem de maneira significativa para a desconstrução do estigma dos jovens autores de ato infracional, na medida em que a participação de Macu demonstra, de maneira indiscutível, tanto a consistência do laço de amizade que tem junto a Jaiminho e Pibe, como sua integração à cultura *hip hop* e ao *rap*. Para além de ser um jovem que trabalha para o tráfico, apresentando um elemento violento e agressivo, o personagem de Caio Blat desafia estereótipos negativos e descontextualizados ligados a jovens das periferias que praticam infrações, mostrando-se pertencente a uma vertente das culturas juvenis consolidada no panorama brasileiro a partir dos anos 1990.

É importante observar como essa sequência pode ser entendida como parte dos recursos intertextuais do filme. A referência, no caso, é feita a *O Invasor* (2001), filme dirigido por Beto Brant que também conta com dois personagens centrais circulando pela cidade, dentro de um carro e ouvindo *rap*. Tanto Anísio (Paulo Miklos, também músico e integrante da banda Os

Titãs) como Marina (Mariana Ximenes) se movimentam pela cidade ao som de *Na Zona Sul*, música de Sabotage, mestre de cerimônias que inclusive faz parte do elenco e foi assassinado cerca de dois anos após o lançamento da película. Na ocasião, a trilha musical igualmente conduz a cena, e vemos do lado de fora do veículo imagens da Marginal Tietê, de favelas, da fachada de casas, de ruas cheias de lixo e de alguns dos habitantes de bairros periféricos de São Paulo. A diferença é que, no caso de *Bróder*, a música serve como ligação entre os três personagens, enquanto em *O Invasor* ela é expressão da relação que Anísio tem em particular com a cidade, uma vez que Marina é rica e vive em uma realidade bastante diversa.

Um outro exemplo de recurso intertextual de *Bróder* se dá na cena final, em que vemos Macu agonizando no chão do barraco em que foi baleado, enquanto a câmera se afasta, inclina-se para baixo e oferece uma visão geral do Capão Redondo. Na banda sonora, ouvimos o *rap Triunfo*, de Emicida⁹⁶, cuja letra evidencia a *atitude* e a prontidão do eu lírico para o combate, como espécie de representante das periferias e *embaixador da rua*. Faz-se referência, nesse caso, a uma cena muito semelhante do documentário *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000), na qual membros do grupo musical *Faces do Subúrbio* e dos Racionais MC's, incluindo o próprio Mano Brown, estão conversando e comendo na parte de cima de uma casa em Camaragibe, cidade localizada na periferia de Recife. O local onde estão dá visibilidade para uma favela de grandes proporções, e Mano Brown, ao avistá-la, identifica várias de suas partes com áreas de São Paulo.

O que se vê a seguir é a câmera se distanciar dos personagens e, de maneira análoga ao que acontece em *Bróder*, mostrar em um plano aéreo e de grande duração a enorme extensão da comunidade que se encontra a frente dos personagens. Na banda sonora, novamente o *rap* se destaca, dessa vez na inclusão de *Salve*, composição dos Racionais MC's que saúda a população de diferentes favelas de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília. Como

⁹⁶ Leandro Roque, mais conhecido como Emicida, é um *rapper*, compositor e apresentador brasileiro, nascido em 17 de agosto de 1985 na Zona Norte de São Paulo. Conhecido inicialmente pelas vitórias nas batalhas de *freestyle*, ele lançou seu primeiro *single Triunfo* em 2009, juntamente com um videoclipe que, quando da finalização desta tese, tinha alcançado o número de 10.670.673 visualizações (EMICIDA, 2009). Reconhecido como um dos maiores talentos do *rap* nacional dos anos 2010, Emicida tem a sua própria gravadora, a Laboratório Fantasma, além de já ter sido repórter no programa *Manos e Minas* (TV Cultura). Em 2021, foi convidado pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra para atuar como professor durante o período de 3 meses. Entre os vários projetos que já desenvolveu, destaque para o documentário *AmarElo – É Tudo Pra Ontem* (Netflix); a série *O Enigma da Energia Escuras* (GNT); o programa *Papo de Segunda* (GNT), em que atua como apresentador; além dos livros *Amoras* (Companhia das Letrinhas) e *Foi Assim que a Escuridão e Eu Ficamos Amigos* (Companhia das Letrinhas). Para mais informações, consultar Menezes (2021), Hypeness (2021), Observatório 3º Setor (2021), Emicida (2022) e TV Cultura (2022).

bem destaca Nagib (2020, p. 195), a combinação de imagem e som resulta em uma “evidência indicial da conexão de todas as regiões brasileiras através de seu submundo de pobreza”⁹⁷.

Planos aéreos de favelas, como defende a autora, são antigos no cinema brasileiro, presentes inclusive em produções do cinema novo, como *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), frequentemente expressando a definição da identidade nacional brasileira a partir de seus territórios mais vulnerabilizados. Ao encerrar *Bróder* dessa maneira, Jefferson De faz referência não somente ao documentário de Marcelo Luna e Paulo Caldas, mas também a toda essa vertente do cinema brasileiro que retrata as desigualdades sociais e a existência de favelas no contexto nacional.

Em todos esses últimos exemplos citados, a música figura como um elemento de grande importância. A particularidade em *Bróder* é que ela serve de manifestação dos laços de união e irmandade entre os três personagens centrais. A demonstração desse laço acontece por meio de uma cena construída a partir de uma abordagem intermediária, ou seja, um tratamento que enfatiza o cruzamento entre mídias⁹⁸, nesse caso o cinema e a música. Esse deslocamento narrativo contribui para que a trilha musical da cena não figure apenas como um recurso de fundo, subordinado às imagens e aos diálogos, mas seja ela própria, em sua materialidade, uma manifestação de um estilo de vida e de uma cultura que caracteriza, de maneira marcante, os laços fraternos entre Macu, Jaiminho e Pibe.

Tanto as citações a outros filmes como os depoimentos do diretor inserem *Bróder* em um horizonte maior cinematográfico, mas também discursivo, na medida em que o filme veicula discursos que enquadram a criminalização juvenil na perspectiva das desigualdades sociais. O embate contra o estigma se dá nesse contexto, na complexa personalidade de Macu, no laço sólido de amizade que ele estabelece com Jaiminho e Pibe e em sua integração à cultura *hip-hop*, parte das culturas juvenis e da cultura brasileira de uma maneira mais ampla. São diferentes discursos que, portanto, defendem uma visão menos estigmatizante e mais empática dos personagens inseridos no universo representado. Esse conjunto contribui, dessa forma, para que *Bróder* seja um marco dos filmes brasileiros cujo propósito, a partir de diferentes maneiras e abordagens, é o de desconstruir o estigma dos jovens autores de ato infracional.

⁹⁷ Do original: “[...] indexical evidence of the connection of all Brazilian regions through their underbelly of poverty”.

⁹⁸ A intermedialidade será abordada em mais profundidade no próximo capítulo e na análise de *Antônia*.

Capítulo 3 – Juventudes, análise fílmica e intermedialidade

O microfone é nossa arma em prol da revolução
(...)
Informação circulando por todas as comunidades
Pelas ondas do rádio
Ou pela clandestinidade
Ao vivo e em preto
Eu sou é do gueto
Pra revolucionar
Lutando para derrubar
A ditadura cultural que tenta nos calar.
(O Levante, *Ditadura Cultural*. Retirado de
BORELLI; FREIRE FILHO, 2008, p. 225)

Figura 50 – *Ausência* (2016), de Éder Oliveira



Fonte: OLIVEIRA, 2016.

A imagem, novamente, tem poucos elementos: sobre um fundo branco e homogêneo, um sujeito de feições negras ocupa o centro do quadro. Há algo particular aqui: tão logo percebemos seus olhos – que, em contrapartida, também nos observam –, vemos irromper sobre seu rosto três linhas brancas, formando em conjunto uma malha que logo percebemos ser a grade de uma cela. Assim como na pintura da série *Pixel*, analisada no primeiro capítulo, há um contraste evidente entre o jovem representado e um efeito arbitrário que procura anulá-lo. Se em *Pixel* o efeito digital achata o sujeito, retirando-lhe qualquer traço de identidade e deslocando nossa atenção do representado para a representação, aqui, igualmente, as linhas atravessam o encarcerado, procurando apagar seus traços particulares. De maneira similar, também podemos observar as diferenças formais que reforçam a sensação de estranhamento do quadro, sobretudo no que diz respeito às cores e às regularidades e irregularidades dos elementos pictóricos.

Assim, as linhas que atravessam o sujeito são brancas, correspondendo quase inteiramente à mesma tonalidade do fundo, misturando-se a ele. Contrastam, dessa forma, com o tom de pele amarronzado do sujeito, bem como com sua camiseta regata azul. Por outro lado, a qualidade geométrica e calculada das linhas, bem como de seus cruzamentos, choca-se com as formas irregulares e levemente arredondadas do jovem. Há, ainda, outro fato peculiar: além da cor atípica – branco não é a tonalidade geralmente incluída nas milhares de imagens de celas de presídios e instituições carcerárias que vemos circular nas mídias – chama a atenção o fato de as linhas não apresentarem nenhum tipo de textura adicional, fator que certamente as teria aproximado de grades mais convencionais.

Impondo-se como uma espécie de abstração, as linhas se configuram como pura *ausência*, título do referido quadro. Chegamos inclusive a nos perguntar se a grade compartilha o mesmo espaço que o sujeito, ou se corresponde única e exclusivamente a um recurso estilístico, aplicado de maneira externa pela instância do pintor-enunciador. Nossa dúvida, entretanto, é respondida quando observamos as sombras oriundas das duas linhas horizontais, uma projetada logo abaixo do queixo do jovem e outra em sua testa: há de fato na imagem uma cela e um sujeito aprisionado.

Assim como no caso da imagem da série *Vendeta*, de Fábio Baroli, analisada no capítulo anterior, em que a arma serve como instância intermediária entre nós e o menino que olha em nossa direção, as linhas aqui são igualmente uma ponte entre nós e o jovem representado. Na mistura entre o irrealismo e o realismo da pintura, podemos tão somente ver partes da expressão

do sujeito, aquelas que não foram apagadas ou ocultas. Ainda é possível notar, para além de todos os elementos apontados, uma tênue e discreta linha preta vertical que atravessa exatamente o meio do representado, dividindo-o em duas partes. Esse recurso estranho, claramente imposto pelo pintor, chega a atravessar até mesmo as linhas brancas da cela, como uma espécie de cálculo que percorre a imagem de uma ponta a outra. Há uma nítida evidência, mais uma vez, da instância da enunciação, que subjuga e violenta a instância enunciada.

Existe, por fim, um último e importante elemento a ser observado. Mesmo com todas as instâncias posicionadas entre nós e o jovem, este ainda é um jovem. Diferentemente do (não) sujeito desumanizado em *Pixel*, vemos aqui um ser humano, cuja humanidade latente situa-se concentrada no olhar que nos espreita. Cabisbaixo, subjugado, mas ainda assim um olhar, que perdura apesar de toda a violência que lhe é imposta. Forma-se, dessa maneira, uma tríade de olhares. O não olhar de *Pixel*, o olhar violento de *Vendeta* e o olhar subjugado de *Ausência* revelam diferentes formas de representação do jovem tido como violento. Em todos os casos, somos confrontados de nosso lugar de observador, tensionados pela oposição que se faz ao estereótipo do *menor infrator* e do *bandido*. E, entre essas três pinturas, certamente é em *Ausência* que encontramos, de maneira mais clara, um olhar que perdura para além do apagamento que lhe é imposto.

Atravessando tanto as imagens analisadas como as estatísticas a respeito da mortalidade e da população prisional, passando pela conceitualização dos discursos e pelas análises fílmicas realizadas até aqui, subentende-se não somente a presença de jovens autores e acusados de terem cometido atos infracionais, mas de jovens em uma perspectiva mais ampla. Pois se há um esforço de desconstrução do estigma, este deve passar necessariamente pelo reconhecimento de que aqueles que praticam infrações pertencem a um ou alguns modos de ser jovem no contexto brasileiro dos anos 2000 e 2010. Neste capítulo, pretendo traçar primeiramente considerações gerais sobre a noção de *juventudes*, central à definição do que vêm a ser as *culturas juvenis*. Nessa parte, será considerada uma bibliografia tanto brasileira como latino-americana, oriunda sobretudo do campo das ciências sociais.

Em um segundo momento, passarei a considerações sobre alguns dos elementos da linguagem cinematográfica, ou do que se convencionou chamar *decupagem clássica*, derivando daí reflexões gerais sobre a relação entre espectadores e narrativa fílmica, bem como sobre alguns dos procedimentos de análise fílmica que adoto nesta pesquisa. Em um terceiro momento, o objeto de reflexão será a intermedialidade, pensada como o cruzamento entre mídias diferentes

no interior de um mesmo texto. Essa parte é de grande importância uma vez que oferece subsídios tanto para o melhor esclarecimento de alguns dos pontos da análise de *Bröder*, realizada no capítulo anterior, como de *Antônia*, filme cuja análise integra, por fim, a quarta e última parte deste capítulo. Pretendo, dessa forma, abordar algumas das noções essenciais para o estudo das representações de jovens em conflito com a lei no cinema brasileiro, bem como alguns dos recursos cinematográficos e intermediáticos que integram as análises fílmicas.

3.1 Faces múltiplas das juventudes

Muitos são os discursos que definiram e conformaram os sujeitos entendidos como jovens nas sociedades ocidentais. Imagens cristalizadas no imaginário social, como a do *jovem rebelde* e *problemático*, ou da adolescência como uma fase turbulenta da vida, ou, ainda, da juventude como uma fase transitória entre a infância e a idade adulta, são produtos e ao mesmo produtoras de dinâmicas sociais modernizadoras, como argumenta Manzano (2017, p. 57). De acordo com a autora, já desde o fim do século XVIII a categoria *juventude* era levantada e conformada pelo movimento romântico, que a associava às ideias de heroísmo, entrega e sacrifício.

Juntamente com a formação dos estados-nação modernos, criava-se a associação das juventudes com entidades nacionais, evocando imagens como a da *Jovem Itália*, a da *Jovem Argentina* ou a da *Jovem Alemanha*, essa última parte do “Movimento das Juventudes Alemãs, que no limiar do século XX aglomeravam 25.000 meninas e meninos determinados a ‘regenerar’ uma sociedade que eles concebiam como decadente”⁹⁹. Apontava-se, na época, a perda de tradições consideradas legítimas do povo alemão e a “entronização do corpo jovem e belo como aquele que carregaria um revigoramento da nação”¹⁰⁰ (MANZANO, 2017, p. 61).

Seria no domínio da psicologia, no entanto, que se definiria a *adolescência* como uma fase particular da vida dos sujeitos, de contornos específicos, e a partir daí, tal definição se expandiria para instituições e disciplinas as mais diversas. Inspirado pela então denominada *teoria da recapitulação*, que defendia a correspondência entre as etapas da vida de todo indivíduo e a história da humanidade como espécie, o psicólogo Granville Stanley Hall propôs,

⁹⁹ Do original: “Movimiento de las Juventudes Alemanas, que en el umbral del siglo XX aglomeraba a 25.000 chicas y muchachos decididos a ‘regenerar’ a una sociedad que concebían como decadente” (MANZANO, 2017, p. 61).

¹⁰⁰ Do original: “[...] entronización del cuerpo joven y bello como aquel que portaría una revigorización de la nación” (MANZANO, 2017, p. 61).

em 1904, o termo *adolescência* para definir “grupos de crianças americanas que compartilhavam uma situação familiar onde não eram obrigadas a trabalhar, mas principalmente a estudar e se divertir esperando o momento da maturidade”¹⁰¹ (CHAVES, 2013, p. 118-119). Em um contexto no qual já se associava tal classe de sujeitos a comportamentos ditos *rebeldes* e contrários a uma moral puritana que balizaria a formação da nação estadunidense, Hall assegurava que esses lampejos de agressividade e contestação tinham bases biológicas, resultados das desordens hormonais que constituiriam parte indispensável da puberdade.

Nessa perspectiva, o autor argumentava que a rebeldia supostamente característica dos adolescentes era temporária e que para perceber essa temporalidade seria necessário atentar-se ao desenvolvimento das sociedades de uma maneira ampla. Seguindo o princípio da teoria da recapitulação, a adolescência corresponderia a uma fase do desenvolvimento do ser humano enquanto espécie, também de caráter temporário. Se os primeiros meses de vida de qualquer indivíduo correspondem a um modo animal de sobrevivência, com a preocupação do indivíduo centrada tão somente em atividades comuns a outras espécies – comer, dormir, repousar –, depois se passa à infância,

onde se repetem as atividades de caçadores e coletores; próximo passo, a juventude que corresponde ao estágio da selvageria; depois, um período de turbulência pela qual a humanidade passou corresponde à adolescência [o autor a situa entre 13 e 24 anos]; por fim, entraria na fase adulta, onde o indivíduo se comporta e se compõe completamente como um ser humano civilizado¹⁰² (CHAVES, 2013, p. 119).

Assim, a adolescência e a juventude seriam fases da vida de todo sujeito em que barbárie e civilização entrariam em conflitos constantes, com seus impulsos sexuais supostamente característicos rivalizando com o desenvolvimento da racionalidade adulta e da lei. Manzano (2017, p. 62) observa, ainda, como ao pensamento de Hall se sucederam outros autores, consolidando a psicologia como um dos campos do saber mais autorizados a falar sobre adolescentes e jovens, não só nos Estados Unidos, mas em escala transnacional, encontrando grande grau de capilaridade em outras áreas e instituições, inclusive nos sistemas educativos de

¹⁰¹ Do original: “[...] grupos de hijos estadounidenses que compartían una situación familiar donde no estaban obligados a trabajar, sino principalmente a estudiar y divertirse esperando el momento de madurez” (MANZANO, 2017, p. 61).

¹⁰² No original: “[...] donde se repiten actividades de los cazadores y recolectores; paso siguiente, la juventud que corresponde al estadio de salvajismo; más tarde, un período de turbulencia que la humanidad transitó corresponde a la adolescencia (el autor la ubica entre los 13 y los 24 años); finalmente se ingresaría a la adultez, donde el individuo se comporta y se compone completamente como ser humano civilizado” (CHAVES, 2013, p. 119).

diferentes países. A definição de Hall, por exemplo, chegou a ser adotada como bibliografia obrigatória na disciplina *Psicologia Evolutiva* durante o período de 1920 a 1970, parte da grade curricular do *Instituto Joaquín V. González*, um dos centros de formação docente mais importantes da Argentina durante esses anos.

Na década de 1950, os discursos de campos como a psicologia e a psicanálise sobre a adolescência passaram a se conectar de maneira mais intensa com as ideias de *crise*, *rebelião* e sobretudo de *identidade*. Data dessa época a publicação de alguns trabalhos do psicanalista estadunidense Erik Erikson, que relacionava a adolescência e a juventude ao que denominou *moratória vital*, etapa de vida na qual os indivíduos estariam livres das responsabilidades dos adultos, podendo experimentar diferentes papéis sociais, culturais e sexuais. Essas experiências seriam importantes, na opinião do psicanalista, na medida em que ajudariam a definir a identidade do sujeito, pensada tanto individualmente como socialmente. Para que isso acontecesse, a liberdade dos adolescentes se tornaria um imperativo, ainda que supervisionada pelos adultos. A *rebelião* dos adolescentes contra os costumes dos adultos, nessa perspectiva, seria motivo de celebração, na medida em que não só seria manifestação de sujeitos saudáveis, como também “um meio para manter vivos os princípios de questionamento e independência”¹⁰³ na sociedade estadunidense (MANZANO, 2018, p. 63).

Essas ideias resultaram, no caso da Argentina, nos trabalhos publicados no final dos anos 1950 por um grupo de investigadores capitaneados pela psicanalista Arminda Aberastury. Tentando compreender o que denominaram como *crise de identidade* da adolescência, os pensadores desse grupo entendiam que nessa etapa da vida todo sujeito passaria por três processos de luto: “o do corpo infantil, o da identidade e dos papéis infantis e o dos pais infantis”¹⁰⁴ (MANZANO, 2018, p. 64). O reconhecimento desses elementos era considerado fundamental para a formação de psicanalistas argentinos e latino-americanos que trabalhariam com adolescentes e jovens, possibilitando que os analistas diferenciassem o *normal* do *patológico* em seus pacientes.

Como pode ser observado nesse breve panorama, muitos foram os discursos oriundos dos campos da psicologia e da psicanálise que buscaram explicar tanto a adolescência como a juventude, entendidas como etapas universais do desenvolvimento humano. Ancoravam-se,

¹⁰³ Do original: “[...] un medio para mantener vivos los principios del cuestionamiento e independencia [...]” (MANZANO, 2018, p. 64).

¹⁰⁴ Do original: “[...] del cuerpo infantil, de la identidad y el rol infantiles, y de los padres infantiles” (MANZANO, 2018, p. 65).

como aponta Manzano (2018, p. 65), em “fenômenos históricos mais amplos, como o colonialismo, as dinâmicas de modernização e a mobilidade”¹⁰⁵. Por conta do grau da capilaridade desses discursos, especialmente nos cruzamentos entre eles e os sistemas de educação de diferentes países, muitas foram as representações e os estereótipos dos adolescentes e jovens mobilizados por esses campos do saber, juntamente com modelos ideais de comportamento juvenil e supervisão adulta. Para tanto, configurou-se como central a ideia da *rebeldia* juvenil, analisada sob diferentes ângulos.

No entanto, é importante observar como a rebeldia é uma das características *possíveis* a serem atribuídas aos jovens, e não a *única*. Uma outra perspectiva se abre sobre a juventude na medida em que ela é pensada não como *uma*, mas como *várias*. Jovens não são *a priori* rebeldes ou apáticos, contestadores ou subservientes: antes de tudo, a categoria *juventude* diz respeito a uma noção dinâmica e relacional, mutável de acordo com as condições sócio-históricas nas quais os sujeitos estão submersos. Tanto a adolescência como a juventude são noções *produzidas*, não pertencendo exclusivamente ao campo da biologia ou da psicologia, mas, antes, configurando-se a partir do *processamento social* dos dados etários e biológicos, como defende Vommaro (2015).

De acordo com o autor, “não há um sujeito jovem, mas uma multiplicidade de possibilidades de constituição, aparecimento e apresentação desse sujeito no mundo social”¹⁰⁶ (VOMMARO, 2015, p. 18). Isso acontece de modo que “quando a juventude é pensada como portadora de uma missão específica, rebelde, apática ou como um período preparatório para a vida adulta, faz-se referência a uma das formas específicas de produção da juventude [...]”¹⁰⁷. Nessa perspectiva, a produção social das juventudes nem sempre é evidente, uma vez que os discursos que buscam defini-la se disseminaram de tal forma que se tornaram naturalizados, ocultando nos elementos fisiológicos, psicológicos e biológicos todo o grau de arbitrariedade com o qual esses mesmos dados são tratados.

Esse arbítrio acontece de tal forma que os atributos relativos à juventude e à adolescência, ao contrário do que pode parecer, apresentam uma origem localizada e específica a certa temporalidade. Um exemplo disso é uma pesquisa realizada por Margaret Mead, citada

¹⁰⁵ Do original: “[...] fenómenos históricos más amplios, como el colonialismo, las dinámicas de modernización y la movilidad” (MANZANO, 2018, p. 65).

¹⁰⁶ Do original: “[...] no existe un sujeto joven sino una multiplicidad de posibilidades de constitución, aparición y presentación de ese sujeto en el mundo social” (VOMMARO, 2015, p. 18).

¹⁰⁷ Do original: “cuando se piensa a la juventud como portadora de una misión determinada, rebelde, apática o bien como período preparatorio para la vida adulta, se hace referencia a uno de los modos específicos en que se produce juventude [...]” (VOMMARO, 2015, p. 18).

por Chaves (2013, p. 120), em que a antropóloga estudou formas de vida de adolescentes nas Ilhas de Samoa, demonstrando como, no contexto estudado, essa etapa da vida pouco tinha relação com a rebeldia, a turbulência e o estresse tão importantes para autores como Hall. Para a autora do estudo, essas características fazem referência especificamente ao modo como a adolescência é definida no contexto educativo, familiar e religioso estadunidense. O recorte temporal e de classe, por sua vez, fica evidente no seguinte trecho de Beatriz Sarlo, citado por Martín-Barbero:

Antes, os pobres eram apenas excepcionalmente jovens, e em seu mundo não havia transição da infância para a cultura do trabalho; aqueles que não seguiram esse itinerário entraram na categoria de excepcionalidade perigosa: delinquentes juvenis cujas fotos mostram velhinhos, como as fotos de crianças emaciadas; [...] nem Brecht, Adorno ou Benjamin eram jovens, e as fotos de Sartre ou R. Aron, quando mal tinham vinte anos, mostram uma gravidade equilibrada com a qual seus modelos querem dissipar qualquer ideia de imaturidade¹⁰⁸ (SARLO, 1994 apud MARTÍN-BARBERO, 2017, p. 47-48).

Ter vinte anos, portanto, não é garantia de que determinada pessoa seja considerada jovem, de acordo com a conjuntura sócio-histórica em que ela está situada. O critério estritamente etário é necessário, mas insuficiente para definir um indivíduo enquanto tal, e muitos são os modos de *produção* das juventudes, razão pela qual outros deles serão explorados mais à frente. Um outro ponto importante a ser observado é que a concepção precursora de Hall tinha como um de seus elementos mais decisivos o estabelecimento de uma rígida hierarquia, na qual o ponto máximo de civilidade seria alcançado pelos sujeitos considerados adultos, notadamente homens brancos. Trata-se de uma demonstração explícita do que Chaves (2013, p. 118) denomina de *estrutura etária*: um sistema de correlação de forças baseado no fator etário e que atravessa a vida de todos os sujeitos pertencentes às sociedades ocidentais, juntamente com outras estruturas como a *de gênero*, a *étnica* e a *racial*.

Sempre quando se responde à pergunta “quantos anos você tem?” evoca-se uma série de representações e discursos referentes a expectativas sociais atribuídas a indivíduos de determinada idade. A diferença etária é inserida em uma escala social que, por sua vez, concede aos sujeitos considerados *adultos* uma posição privilegiada. Tal abordagem, denominada de

¹⁰⁸ Do original: “Antes los pobres sólo excepcionalmente eran jóvenes, y en su mundo se pasaba sin transición de la infancia a la cultura del trabajo; quienes no seguían ese itinerario entraban en la calificación de excepcionalidad peligrosas: delincuentes juveniles cuyas fotos muestran pequeños viejos, como las fotos de niños raquíticos; [...] ni Brecht, Adorno o Benjamin fueron jóvenes, y las fotos de Sartre o R. Aron cuando apenas tenían veinte años, muestran una gravedad posada con la que sus modelos quieren disipar toda idea de inmadurez” (SARLO, 1994 apud MARTÍN-BARBERO, 2017, p. 47-48).

adultocêntrica, entende que o adulto (muitas vezes aquele considerado branco e de identidade de gênero masculina) é o único indivíduo completo, o único cidadão pleno, com direitos e responsabilidades correspondentes. Não sem motivo, são os adultos que ocupam posições de poder em instituições tradicionais tão diversas como a escola, a família, o Estado e a Igreja, exercendo práticas sociais e discursivas que buscam disciplinar segmentos jovens da população. Deriva dessa hierarquia social a ideia de que tanto a adolescência como a juventude seriam fases marcadas pela transitoriedade – entre a infância e a vida adulta – e pelo sentido de *falta* e *incompletude* em relação à cidadania a que teriam direito os adultos.

Evidentemente, as expectativas sociais acionadas por essa estrutura oscilam de acordo com a conjuntura sócio-histórica analisada, bem como atravessam processos contraditórios. Borelli (2008) observa como os anos 1960 e 1970 foram um período de intensas transformações intra e intergeracionais, com a desvalorização dos idosos em detrimento do que pensadores como Edgar Morin (1984) denominam de *juvenilidade*. Também chamada de *adullescência* ou *teenagização da cultura*, pelo termo faz-se referência a um processo de idealização da juventude, alçada a modelo para todas as etapas da vida. Assim, ao mesmo tempo em que somente os adultos são considerados cidadãos plenos, ocupando posições de poder em diferentes instituições, são características atribuídas à juventude que se tornam o ideário de vida desses mesmos sujeitos.

O corpo saudável, potente e belo, sem as marcas advindas do passar dos anos, talvez seja o símbolo máximo dessa busca incessante em ocultar a própria idade, juntamente com um sentido de espontaneidade e informalidade em contraste à formalidade e à rigidez que caracterizam o mundo adulto. Isso acontece ao mesmo tempo em que “o velho sábio virou o velho aposentado” (MORIN, 1984 apud BORELLI, 2008, p. 72), com a antecipação do fim da infância e o prolongamento da juventude, em fronteiras cada vez mais borradas e movediças: “o adulto juvenil de trinta, quarenta, cinquenta, sessenta anos, logo além sem dúvida, até as portas da morte, com a angústia da morte [...] A velhice está desvalorizada. A idade adulta se rejuvenesce” (MORIN, 1984 apud BORELLI, 2008, p. 72).

Martín-Barbero (2017) também aborda o assunto, enfatizando como esse movimento intergeracional é manifestação de uma inversão sem precedentes, na medida em que por séculos eram os idosos quem detinham o prestígio das mais altas posições na hierarquia social. Embora os românticos tenham sido os primeiros a elevar os jovens ao status de atores centrais da modernidade, durante os séculos XVIII e XIX, foi somente a partir do final dos anos 1950 e

início dos anos 1960 que se passou a associar esse segmento da população à *permanente novidade*, que caracteriza cada vez mais o moderno desde então. Esse deslocamento, por sua vez, prolonga-se até os dias atuais, inserindo-se em um quadro maior no qual são produzidas novas subjetividades e sensibilidades, ancoradas mais nas imagens do que na linearidade da palavra escrita, mais na inovação do que na valorização da memória e da tradição. Esse outro modo de ser é apropriado pelo mercado, que o capitaliza e o torna matéria-prima de campanhas publicitárias e da oferta de produtos.

Não à toa, Chaves (2013) aponta como a disseminação a nível mundial da categoria *juventude* se deu somente na mesma época indicada por Martín-Barbero e por Borelli, com a chegada do *rock n'roll*, do *iê-iê-iê*, dos *beatniks*, dos *hippies*, da moda e de um outro estilo de vida, presente em desde o vestuário a filmes como *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955) e *O Selvagem* (László Benedek, 1953). Para Manzano (2018), os bens de consumo direcionados especificamente para essa camada da população funcionam como *marcadores etários*, *produzindo* identidades juvenis. A disseminação deles surge durante o período considerado a *idade dourada* do capitalismo, entre o fim da Segunda Guerra Mundial e meados da década de 1970, com a combinação de políticas de bem-estar social e o acesso facilitado ao emprego, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa.

Não à toa, Cánepa (2010) observa como, desde a década de 1940, filmes de temática adolescente já começavam a se popularizar ao redor do mundo, antecipando um fenômeno que encontraria seu estopim nos anos 1960 e 1970. A prática infracional perpetrada por jovens, juntamente com a violência, a promiscuidade e o uso de drogas por esse segmento da população, foram os primeiros temas dessa cinematografia, em filmes como *Youth Guns Wild* (Mark Robson, 1944), cujo objetivo era “chamar a atenção do público para o ‘perigo’ representado pela juventude urbana cada vez mais numerosa, supostamente descontrolada e criadora de um universo próprio” (CÁNEPA, 2010, p. 133), apartado e de difícil compreensão pelos adultos.

Além desse exemplo, a autora indica como se proliferou na época uma série de filmes de baixo orçamento e grande velocidade de produção denominados de *quickies* e produzidos pelo estúdio estadunidense Monogram, sempre voltados para o público adolescente. Fazem parte dessa tendência películas como *Junior Prom* (Arthur Dreifuss, 1946), *Freddie Steps Out* (Arthur Dreifuss, 1946), *High School Hero* (Arthur Dreifuss, 1946), entre outros. Os *filmes de exploração*, vertente paralela à grande indústria cinematográfica, de baixos orçamentos e abordagem de temas-tabu e imagens chocantes, também encontraria no assunto das juventudes

uma inspiração de muitas de suas produções, sobretudo no que se denominou *teenexploitation*, *teenpictures* ou *teenpics*. De grande popularidade nos anos 1950, esses filmes exploravam exaustivamente o comportamento dos jovens urbanos, o surgimento do *rock'n'roll*, o sexo, as atrocidades e outros assuntos controversos a respeito dos jovens nos anos 1950 e 1960, auxiliando também na configuração do que viria a ser o jovem desse período.

Nesse contexto, segmentos crescentes de adolescentes ao redor do globo, a partir de então considerados *jovens*, passaram a ter acesso a tempo e dinheiro para consumir produtos os mais diversos, em especial aqueles voltados à moda e à música. Manzano detalha em seu artigo como o *jeans* se consolidou na Argentina das décadas de 1950 e 1960 como uma vestimenta marcadamente juvenil, apontando tanto para uma *americanização* e homogeneização das culturas juvenis ao redor do globo como para uma diferenciação em relação às vestimentas das crianças e dos adultos. Ao relatar o caso da marca de calças *Far West*, produzida pela empresa *Alpargatas*, ela comenta:

[...] quando a *Alpargatas* lançou o *Far West* no mercado, em 1958, as formas de vestir pais e filhos não diferiam de maneira notória. Além disso, os meninos ainda passavam por um rito de passagem fundamental para a vida adulta quando chegava a hora de usar calças compridas, geralmente entre os 13 e os 15 anos. Uma vez ultrapassado esse limite, esperava-se que se vestissem formalmente. Os *Far West*, e o *jeans* em geral, vieram para romper essa passagem, para serem inseridos como uma roupa adolescente e juvenil, e não infantil ou adulta¹⁰⁹ (MANZANO, 2018, p. 66).

Vestir uma calça *jeans* na Argentina dos anos 1950 ou 1960, portanto, era um modo de ser visto como jovem e se diferenciar das crianças e dos adultos. Embora esse seja só um exemplo, fica claro, a partir dele, como o acesso a certos bens de consumo delimita quem pode ou não ser considerado jovem. Consequentemente, a juventude não vem para todos de maneira indistinta e natural, como querem discursos que buscam naturalizá-la. Muitos são aqueles de segmentos marginalizados das populações latino-americanas que não são vistos como jovens, e que buscam, por meio do consumo, uma via de acesso para serem entendidos como tal. Não sem razão foi abordado no primeiro capítulo como um dos motivos que levam muitos adolescentes a praticarem infrações no estado de São Paulo é a necessidade de autoafirmação com os pares e de acesso rápido a bens de consumo. Motos, correntes no pescoço, tatuagens e

¹⁰⁹ Do original: [...] cuando *Alpargatas* lanzó el *Far West* al mercado, en 1958, los modos de vestir de padres e hijos no se diferenciaban de manera notoria. Mucho más, los chicos atravesaban todavía un rito de pasaje fundamental a la adultez cuando les llegaba el momento de usar pantalones largos, generalmente entre los 13 y 15 años. Una vez pasado ese umbral, se esperaba que vistieran formalmente. Los *Far West*, y los *jeans* en general, vinieron a romper ese pasaje, a insertarse como una vestimenta adolescente y juvenil, y no infantil o adulta (MANZANO, 2018, p. 66).

roupas de marca são vias de acesso para jovens de identidade de gênero masculina impressionarem amigos e garotas, além de formas de se afirmarem enquanto jovem.

O exercício da violência é um componente importante nessa equação, como observam Rocha e Silva (2008). Não se trata, entretanto, de qualquer uma, e sim de uma violência espetacularizada, publicizada, feita para alcançar visibilidade midiática e entre os pares. Em um contexto de intensa midiaticização da cultura e da falta de perspectivas para jovens oriundos das periferias dos grandes centros urbanos, ela servirá como uma poderosa articuladora material e simbólica, espécie de linguagem que materializa um constante estado de presentificação e urgência radical.

Banalização do delito e gosto pelo risco se unem em diversos casos citados pelas autoras: os *arrastões* que aconteceram em praias da Zona Sul do Rio de Janeiro, surpreendendo à classe média e aos telejornais com códigos de difícil decifração; os *beiseboys*, jovens que utilizavam tacos de beisebol durante os anos 1990 para a resolução de conflitos os mais diversos, de brigas de trânsito até desavenças pessoais; os *rachas*, “forma selvagem, estilizada e empobrecida dos esportes radicais, das corridas de Fórmula 1” (ROCHA; SILVA, 2008, p. 120), que resultavam frequentemente em atropelamentos, acidentes de carro e espancamentos; as fugas midiáticas de Leonardo Pareja, jovem que ficou conhecido nos anos 1990 por sequestrar Fernanda Viana, garota de 16 anos, sobrinha do então senador Antônio Carlos Magalhães; todos esses casos revelam atos violentos concebidos para as câmeras, como observam as autoras:

Esse novo regime de ordenação visual e social da violência coincide, no caso brasileiro, com a crescente e intensiva atribuição a segmentos juvenis urbanos – primordialmente os pobres, negros e marginais, mas também, como alarmantes exceções, os ricos, brancos e rebeldes – de uma suposta condição de protagonistas na prática de atos de violência. A esse protagonismo é imputado, invariavelmente, um caráter criminal ou desviante, ao qual se associam potentes sentimentos de insegurança, alarme e pânico (ROCHA; SILVA, 2008, p. 114).

A autoafirmação de si a partir da violência, nessa perspectiva, é um fenômeno que atravessa as classes sociais, uma maneira de se afirmar enquanto jovem manifestando um componente viril e explosivo, destrutivo e autodestrutivo. Mas é sobre os jovens pobres e negros que as representações midiáticas se concentram, considerando aqueles ricos e brancos como “alarmantes exceções”. Isso acontece de tal forma que, do ponto de vista midiático, os jovens se encontram em uma situação paradoxal. De um lado, são considerados algozes da violência por determinados setores sociais, a despeito de todas as estatísticas que constata o juvenicídio

perpetrado contra aqueles que são negros e moradores das periferias. De outro lado, são igualmente objetos de discursos que os enquadram em uma categoria social idealizada, potente e cheia de vitalidade, características da juventude. Para Borelli e colaboradoras (2009) é essa dubiedade que marca os discursos midiáticos a respeito das juventudes:

[...] sabemos que ao lado de um imaginário social que idealiza a existência de um jovem potente, criativo e invejável física e mentalmente, outro cenário também povoa o cotidiano de nossas cidades: aquele que reafirma a existência de uma natureza essencialmente rebelde e iminentemente perigosa da juventude. Alimentando esse campo simbólico dicotômico, muitos produtos da chamada indústria cultural trafegam com desenvoltura (BORELLI *et al.*, 2009, p. 15).

Nessa perspectiva, a análise de diversas produções midiáticas que tematizam a juventude, bem como de discursos formulados pelos próprios jovens, revela uma tensão recorrente entre protagonismo e vitimização:

Assim, embora as estatísticas nacionais apontem claramente para a quantitativa vitimização de homens jovens por atos de violência criminal, cristalizou-se um imaginário social no qual se associa o segmento juvenil – em especial as classes populares – à condição de protagonistas da violência e, mais ainda, à constituição de uma ameaça indiscriminada a toda a sociedade. A criminalização da juventude toma a dimensão de verdadeiro estigma social. Perniciosamente, pode-se identificar em caminho complementar a adoção, por alguns jovens, dessa atribuição estigmatizadora como estratégia de afirmação de identidades assumidamente desviantes (BORELLI *et al.*, 2009, p. 18).

Esse quadro é manifesto de maneira ambígua por jovens de São Paulo entrevistados por Borelli, Rocha e Oliveira (2009), que o explicam a partir dos polos *vitimização/ação juvenis*: apesar de afirmarem a possibilidade da liberdade de ação juvenil, também consideram que não necessariamente se pratica ou se sofre algum tipo de violência por livre escolha, assim como não se mata ou se morre por opção. Atos violentos, assim, poderiam se iniciar *por acaso*, ligados à falta de perspectivas para aqueles pobres e moradores de bairros periféricos, em um discurso de teor fatalista, mas com alguma brecha de intervenção e mudança de rumos por parte de seus agentes.

3.2 Culturas juvenis e rap

Discursos oriundos da Psicologia e de outros campos do saber; acesso a bens de consumo, que funcionam como marcadores etários; emprego da violência como afirmação de

si. Essas são as formas de produção das juventudes listadas até aqui. Gostaria de enfatizar uma outra maneira de se produzir juventude: a partir da manifestação de diferentes culturas, entendidas como *culturas juvenis*. Chaves (2013), retomando a contribuição de alguns trabalhos do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, Reino Unido, observa que tais culturas precisam ser compreendidas à luz de outras manifestações culturais, anteriores e contemporâneas à manifestação analisada, uma vez que nenhum conjunto de símbolos surge do vazio. São comuns, por exemplo, relações de oposição de determinada cultura a outras práticas culturais preexistentes, cujos atores sociais pertenciam a outra geração.

Diante de tais observações, Chaves faz referência a diferentes *estilos* associados a *tribos juvenis*. *Mods, punks, hippies, góticos, floggers, headbangers* e *emos* são exemplos de grupos juvenis que apelam para a espetacularização da aparência de seus integrantes, frequentemente com o uso de maquiagem, adornos e vestimentas não convencionais. É comum o estabelecimento de muitas dessas tribos em torno de um gênero musical, bem como do emprego de gírias próprias e de dinâmicas de socialização particulares. Embora muitos jovens não se enquadrem especificamente em nenhum desses estilos, ainda assim eles são referências importantes para se entender a contribuição de jovens para a criação de manifestações culturais.

Muitos desses estilos são caracterizados também por alguns dos elementos destacados por Borelli e colaboradoras (2009) como integrantes de dinâmicas socializadoras juvenis. Marcados, por um lado, pelos constantes nomadismos – entendidos aqui tanto em seus aspectos geográficos como temporais¹¹⁰ –, e por outro, por gregarismos materializados de diferentes formas, muitos jovens oscilam entre a institucionalização e os grupos informais, as relações sociais hierarquizadas e aquelas livres de amarras burocráticas, com uma clara tendência de valorização destas últimas na constituição de laços de solidariedade e de identidade no seio de uma sociedade por vezes hostil, excludente e carente de infraestrutura propícia para a realização de atividades culturais e de lazer.

Boa parte dos estilos juvenis se ancora justamente na informalidade para a constituição de vínculos, com a frequente ocupação do espaço público e o deslocamento entre diferentes pontos da cidade de maneira gregária. Gostaria de, por fim, enfatizar uma dessas culturas, bem como um gênero musical em particular: trata-se do *rap*, e mais amplamente da cultura *hip-hop*,

110 Borelli e as demais autoras argumentam que o nomadismo geográfico é aquele em que os jovens efetivamente se locomovem de um lugar a outro da cidade, enquanto o temporal diz respeito à vivência de “tempos de passagem, alternância momentânea, simultaneidades”. Pode-se supor ainda segundo as autoras “a existência de um nomadismo de percepção – absorver fluxos, filtrar, aparar, assimilar, equacionar os inúmeros ‘chocs’ que resultam de uma vida cotidiana tensa e intensa [...]” (BORELLI *et al.*, 2009, p. 46).

do qual o primeiro faz parte. Esses elementos são de importância não somente para *Bróder*, filme analisado no capítulo anterior, como também para *Antônia*, filme que será abordado no final deste capítulo.

Manifestação de grande evidência nas culturas juvenis contemporâneas brasileiras e mundiais, o *rap* tem suas origens, segundo Araújo e Coutinho (2008) e Bradley e DuBois (2010), no Bronx, distrito de Nova Iorque conhecido pela diversidade étnica e por ser um espaço de manifestação da cultura afro-americana. Sabe-se que os anos 1960 viram surgir movimentos de contestação da população negra nos Estados Unidos, contra a segregação racial e a falta de direitos civis que prevalecia desde a abolição da escravidão, em 1865. A organização em associações comunitárias apresentava diferentes abordagens, capitaneadas por figuras públicas como Martin Luther King, defensor de uma postura pacifista e não violenta, e Malcolm X, mais adepto da violência como forma de defesa aos ataques da população branca. Surgiam, nesse contexto, movimentos como o *Black Power*, que defendia, entre outras medidas, a criação de instituições e políticas culturais próprias dos afro-americanos.

O assassinato de Martin Luther King, em 1968, fez eclodir uma série de manifestações por diferentes cidades dos Estados Unidos, e soluções pacíficas para os conflitos raciais pareciam distantes. Ganhava força nessa conjuntura as propostas mais radicais dos *Black Panthers* (Panteras Negras), partido político fundado em 1966 que, além de apresentar políticas voltadas para a saúde e a qualidade de vida da população afro-americana, também dispunha de um braço armado contra a violência policial por parte dos brancos. Em meio ao assassinato e a prisões de muitos militantes dessa organização, além do fechamento de muitos de seus escritórios, surgiram e se fortaleceram manifestações culturais da população negra no país.

Desde os anos 1960, gêneros musicais como o *soul* e o *funk* já estavam presentes nos bairros e comunidades afro-americanos, com letras que buscavam valorizar a cultura negra e denunciar as condições de opressão às quais estava submetida boa parte dessa população. Tais músicas passaram a ser acompanhadas por jovens negros que dançavam de maneira bastante particular, simulando luta e movimentos robóticos, estilo a que se deu o nome de *break*. Seus praticantes, os *b.boys* (*break boys*) buscavam incorporar nos movimentos do corpo protestos contra a Guerra do Vietnã, simulando os movimentos dos feridos de guerra, conforme exposto por Rocha e colaboradoras (2001), citadas por Araújo e Coutinho (2008, p. 2016):

Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos ou então a lembrança de [algo relacionado à guerra]. [...]

O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra.

Além da música e da dança, outra manifestação cultural que começava a se disseminar era a pichação, com jovens escrevendo seus nomes nos muros das casas e gangues utilizando o recurso para demarcar territórios. Com o passar do tempo, letras estilizadas passaram a ser utilizadas para dificultar o entendimento daqueles que não pertenciam aos espaços demarcados, e a pichação deu lugar ao grafite, dispondo de uma maior sofisticação formal e da possibilidade de servir como meio de expressão para jovens carentes de políticas públicas voltadas à cultura.

Foi em meio a esse ambiente de intensa manifestação cultural e política que o *DJ* jamaicano Kool Herc trouxe para o Bronx, no final dos anos 1960, o *dub*, subgênero do *reggae*, que contava com a recitação de versos improvisados sobre versões remixadas desse gênero musical. Entretanto, diante da falta de retorno de público, Kool Herc resolveu substituir o *reggae* remixado de fundo por versões adaptadas do *funk* e do *soul*, dando origem ao *rap*, abreviação para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). Desde seu princípio, com rimas mais simples e a presença ostensiva de gírias e ditados populares, o *rap* contava com a participação de um *DJ*, responsável pela linha rítmica e melódica, e o MC, o mestre de cerimônias, responsável pelos versos e rimas improvisadas.

Grafiteiros, *breakers*, *DJs* e MCs, unidos pelo caráter público de suas manifestações, reuniam-se cada vez mais em festas de rua. Algumas dessas festas eram produzidas pelo *DJ* Afrika Bambaataa, que em 1968 ficou conhecido por nomeá-las como *hip-hop*, cujo significado é movimentar os quadris – do verbo *to hip* – e saltar – do verbo *to hop*. Nasceu, assim, a designação para um conjunto de manifestações culturais de caráter público e que abarcava da música à dança, passando pelo grafite. Para Bradley e DuBois (2010), os MCs são os poetas do *hip-hop*, e suas músicas podem ser interpretadas, por um lado, em diálogo com as tradições musicais do *jazz*, do *blues*, do *gospel* e do *reggae*; por outro, como herança de uma tradição oral dos *griots*, contadores de histórias de países africanos responsáveis pela manutenção da memória de suas tribos por meio de versos, cujas práticas foram reverberadas em diferentes partes das Américas por conta da diáspora Africana.

Se a materialidade do *rap* é constituída pela batida do fundo musical executado pelo *DJ* e pelos versos e rimas entoados pelo MC, há que se notar a série de convenções que demarcam o gênero em toda sua variedade expressiva:

Raps são poemas líricos organizados em versos, cujo comprimento padrão é de dezesseis linhas. Eles são executados com mais frequência no ritmo de uma batida com uma entrega vocal que varia de uma música cantada a uma conversa. Sua característica poética mais marcante é a rima, que os rappers empregam em formas cheias e oblíquas, monossilábicas e multisilábicas, no final e no meio do verso. Os versos de rap fazem amplo uso da linguagem figurada, principalmente a comparação, embora outras figuras e formas retóricas menos comuns também sejam usadas¹¹¹ (BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxi).

Rimas e figuras de linguagem geralmente são entoadas por uma “voz poética dominante”¹¹² na primeira pessoa do singular, um *eu* “não apenas do *MC*, mas de uma série de identidades inventadas que o *MC* assume”¹¹³ (BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxi). São recorrentes versos que tematizam o confronto, “compostos em competição com um adversário de rima real ou em batalha simulada com um adversário imaginário”¹¹⁴ (BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxi). Temas como o da superação do oponente se revezam com as dificuldades da vida nas ruas, o anseio por condições de vida melhores, o amor e mesmo “projeções especulativas de realidades alternativas”¹¹⁵ (BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxi). Tanto a linha melódica como a batida fornecidas pelo *DJ* devem ser simples e ficar em segundo plano, evidenciando a voz do *MC* e a letra, em um equilíbrio nem sempre fácil de se conquistar:

Toda letra de rap deve atender a certas exigências, sendo as dominantes a expectativa de rima do ouvinte e as restrições rítmicas da batida. Em mãos inexperientes, as exigências do rap podem ser demais, levando a letras insípidas que confundem o significado para encontrar rima e forçam a sintaxe para satisfazer o ritmo¹¹⁶ (BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxiii).

Para os autores, a importância da letra no gênero musical se deve também ao fato deste ter nascido como uma forma de expressão de jovens carentes de condições dignas de vida. Consolidando-se ao longo das décadas como forma de expressão de um eu lírico que não se sucumbe aos obstáculos à sua frente, o *rap* e a cultura *hip-hop* em geral construíram para si um

¹¹¹ Do original: “Raps are lyric poems organized into verses, the standard length of which is sixteen lines. They are performed most often in rhythm to a beat with a vocal delivery that ranges from sing-song to conversational. Their most distinguishing poetic feature is rhyme, which rappers employ in full and slant, monosyllabic and multisyllabic forms at the end of and in the midst of the line. Rap verses make ample use of figurative language, most especially the simile, though other less common rhetorical figures and forms are also used” (BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxi).

¹¹² Do original: “dominant poetic voice” (BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxi).

¹¹³ Do original: “not only of the MC, but of a range of invented identities that the MC takes on” (BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxi).

¹¹⁴ Do original: “composed either in competition with an actual rhyme adversary or in mock battle with an imagined one”

¹¹⁵ Do original: “speculative projections of alternative realities” (BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxi).

¹¹⁶ Do original: “Every rap lyric must fulfil certain demands, the dominant ones being the listener’s expectation of rhyme and the rhythmic strictures of the beat. In unskilled hands, rap’s requirements can prove too much, leading to insipid lyrics that confuse meaning to find rhyme and strain syntax to satisfy rhythm”

parâmetro traduzido pelo termo *atitude*: “como parte da estética do *hip-hop*, ter atitude significa que se projeta uma confiança e uma base que sinaliza força e determinação”¹¹⁷ (WOOD, 2009, p. 77). É a combinação de letra, imitação da voz, cadência em compasso com a batida e performance corporal que, somados, resultam na atitude expressada por um *MC*. Em meio à batalha com o adversário, à entoação das rimas e à busca por atitude, o público surge como parte importante dos rituais que envolvem as performances de *rap*, aprovando ou desaprovando a habilidade do *MC* de se expressar de maneira convincente.

Todos esses elementos configuram uma das expressões culturais juvenis de maior pujança desde sua formação, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, globalizando-se e alcançando outros países para além dos Estados Unidos. No Brasil, de acordo com Araújo e Coutinho (2008), o *rap* chegaria somente em 1982, em festas com apresentações de *break* e de músicas estrangeiras. De 1983 a 1988 foram realizadas diferentes experimentações por parte de *rappers* e *b.boys*, sobretudo na cidade de São Paulo, com a criação de rimas em português e a percussão utilizando latas, na falta de equipamentos de som para a produção de *samplers*. Surgia, assim, a primeira modalidade brasileira do *rap*, o *tagarela*, fortemente reprimido pela polícia à época.

É interessante observar como o desenvolvimento do *rap* no Brasil pode ser inserido, de acordo com Soares e Vicente (2017), dentro da vertente de uma *black music* brasileira, cujas origens remontam aos anos 1960 com os trabalhos de Wilson Simonal e Jorge Ben, dois artistas afrobrasileiros de grande expressão que compunham e cantavam em diálogo com o *rock* e a *black music* estadunidense. Os anos 1970, por sua vez, veria surgir alguns dos sucessos de Tim Maia, além de diferentes nomes ligados mais ao *funk* e ao *soul* estadunidenses do que ao samba ou à tradição musical brasileira, como Hildon, Carlos Daffé, Cassiano, Gerson King Combo e a Banda Black Rio, entre outros. Parte dessa produção seria absorvida e legitimada pela MPB, que a partir de 1965 se redefiniu, configurando-se, para além de um gênero musical específico, em instituição e fonte de legitimação para tendências e estilos musicais os mais diversos, mas que tinham em comum a procura pela atualização da expressão musical no País.

Em 1988, começava uma nova fase do gênero musical no país, com a criação do MH20 (Movimento *Hip-hop* Organizado). Esse movimento, juntamente com outros grupos que surgiram no final dos anos 1980, participavam das posses, organizações formadas para a

¹¹⁷ No original: “As part of the *hip-hop* aesthetic having attitude means that one projects a confidence and grounding that signals strength and determination” (WOOD, 2009, p. 77).

divulgação da cultura *hip-hop* e para estabelecer formas de resistência à violência da polícia. Data dessa época, também, a chegada de músicas do NWA (*Niggers with Attitude*) e do *Public Enemy*, dois grupos estadunidenses fundamentais para a reafirmação do caráter politizado e contra-hegemônico do *rap* nos Estados Unidos, em um período no qual o gênero já estava sendo assimilado pelo mercado, com um consequente esvaziamento político de suas letras. Ao mesmo tempo, popularizava-se entre os membros da cultura *hip-hop* no Brasil a biografia de Malcolm X, bem como filmes que tematizavam os *Black Panthers*, que se tornaram referência obrigatória para os *rappers* e *b.boys* brasileiros.

A partir de São Paulo, a disseminação da cultura *hip-hop* se deu em diferentes regiões do país, por meio tanto do avanço tecnológico, que possibilitou a produção facilitada de *samplers* e a circulação das músicas, como da atuação das rádios comunitárias, em especial a Favela FM, oriunda da comunidade Nossa Senhora de Fátima, em Belo Horizonte. A partir dos anos 1990, o *rap* ganha o cenário nacional e alcança a grande mídia, sobretudo com o grande sucesso de *Sobrevivendo no Inferno*, álbum dos *Racionais MC's* lançado em 1997 e que, além de vender pelo menos um milhão de cópias, também concedeu ao grupo uma premiação no *Video Music Brasil Awards* (VMB) da MTV brasileira. Soares e Vicente (2017) observam como a participação do grupo nessa premiação se deu como resultado de um processo de intensa negociação, uma vez que seus integrantes procuraram sempre se distanciar das mídias hegemônicas e das grandes gravadoras.

Esse esforço do grupo não impediu, no entanto, que o grupo esboçasse algum tipo de aproximação, ainda que tímida, do universo da MPB. Para os autores, é indicativa nesse sentido a presença da faixa *Jorge da Capadócia* em *Sobrevivendo no Inferno*, uma regravação de uma música de autoria de Jorge Benjor. Além disso, há indicações de que o próprio nome do grupo teria sido inspirado no álbum *Racional* (1975), de Tim Maia, artista que teve ainda uma de suas bases sampleadas pelo grupo em uma gravação de 1993. Em meio a diálogos desse teor, a cultura *hip hop* nacional passa a se aproximar também de movimentos sociais como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra ou o Movimento dos Sem-Teto, incorporando as bandeiras de luta dessas organizações em algumas de suas letras. Passa a incorporar também alguns elementos do samba e da embolada, inovando em relação a sua vertente estadunidense.

Assim, ao mesmo tempo em que propagam a criminalização do movimento, muitas mídias acabam incorporando elementos dessa cultura e o gênero musical que a integra. À sua incorporação parcial pela indústria fonográfica nacional, sucederam-se diversas produções que

passaram a dialogar com o *rap*, como os filmes *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000), *O Invasor* (Beto Brant, 2001) e *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2003). A MTV chegou a veicular diferentes programas com grupos de *rap* como Rappa, Sistema Negro ou Sabotage. A telenovela *As Filhas da Mãe* (2001), da Rede Globo, também chegou a incorporar o *rap* em sua trilha musical, bem como diferentes programas da grade televisiva. Mais recentemente, o MC *Emicida* protagonizou o documentário *Emicida: Amarelo - É Tudo Pra Ontem* (2020), dirigido por Fred Ouro Preto e distribuído pela Netflix, e o icônico MC Mano Brown, integrante dos Racionais MC's, passou a conduzir *Mano a Mano*, segundo podcast mais ouvido do Brasil no Spotify em 2021, em que o *rapper* chegou a entrevistar figuras públicas como Wagner Moura, Lázaro Ramos, Taís Araújo e o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (IBARRA, 2022).

Araújo e Coutinho (2008, p. 221) destacam como, ao longo dos anos, a cultura *hip-hop* no Brasil se dividiu em algumas vertentes diferentes: de um lado, há as músicas que mantêm o tom de denúncia e protesto; de outro, aquelas que não estabelecem um posicionamento político coerente; e ainda há outras, mais facilmente assimiladas pelo mercado, que reproduzem “o modelo de comportamento, aspirações e ideias dominantes (consumismo, individualismo e exaltação da vida privada)”. Soares e Vicente (2017), por outro lado, indicam como o diálogo dos MCs com a tradição da MPB foi se tornando progressivamente mais explícito e fecundo, sobretudo no caso de artistas como *Emicida* e *Criolo*, de considerável projeção no cenário nacional a partir de 2011, quando ambos ganharam o VMB.

Um exemplo disso pode ser visto um ano antes, em setembro de 2010, quando *Criolo* postou um vídeo no YouTube no qual improvisava uma versão em *rap* a partir da letra de *Cálice*, icônica canção composta em 1973 por Chico Buarque e Gilberto Gil, e que se tornaria um dos símbolos da resistência à ditadura militar no País. Em sua versão, *Criolo* incluiu referências à violência presente nos bairros periféricos, bem como ao preconceito com nordestinos, homens negros e analfabetos. Meses depois, Chico Buarque improvisaria um *rap* em um de seus *shows*, fazendo menção e agradecendo a *Criolo* pela nova versão da música. Essa troca, para Soares e Vicente, é um exemplo claro das diferenças encontradas entre o cenário de final dos anos 1990 e início dos anos 2010 no tocante à inserção local e nacional do *rap*:

Entendemos que as diferenças de postura entre os artistas de duas gerações da cena do rap paulistano, brevemente apresentadas neste artigo, demarcam um processo de afirmação e consolidação dessa cena musical. Assim, se em 1998 esse era um espaço a ser construído e legitimado, ainda fechado em si mesmo, de 2011 em diante já se

constituía como um território artístico mais claramente delimitado, a partir do qual era possível o diálogo inclusive com artistas e gêneros musicais não diretamente ligados à black music brasileira. (SOARES; VICENTE, 2017, p. 70)

Esse breve retrospecto do *rap* e da cultura *hip-hop* foi traçado com o fim de exemplificar como o tratamento que as mídias fornecem para as culturas juvenis pode se dar de maneira complexa, ora criminalizando ora incorporando parte dessas manifestações, em um equilíbrio instável e movediço, de acordo com a conjuntura sócio-histórica analisada. *MCs* e *b.boys* também são exemplos de como jovens não só são produzidos por discursos os mais diversos, como produzem, eles próprios, culturas e práticas sociais de relevância. Muitos jovens, portanto, são sujeitos ativos, com produções culturais significativas no panorama regional, nacional e mundial, incorporadas ou não pelas mídias. E é essa dimensão política que busco enfatizar em algumas análises fílmicas deste trabalho, ao estabelecer como um dos eixos da hipótese aquele denominado como *culturas juvenis*, em que esses jovens são representados como integrantes e agentes dessas culturas. Tais representações são construídas em contraposição ao estigma do jovem autor de ato infracional, que busca isolar esses sujeitos de qualquer outra expressão que não a da violência irrestrita e indiscriminada. Constrói-se, assim, no plano dos discursos e das narrativas, jovens potentes e criativos, rompendo em sua complexidade a máscara de *pixels* que busca achatá-los.

3.3 A análise discursiva do filme

Uma vez tecidas considerações a respeito das noções de *juventudes* e *culturas juvenis* adotadas neste trabalho, resta ainda traçar observações a respeito dos procedimentos de análise fílmica utilizados até aqui, bem como da noção de decupagem clássica e da apropriação que esta faz da trilha musical, pontos de particular importância para a análise de *Antônia*, que integra a parte final deste capítulo. Longe de querer estipular um método universal a ser aplicado de maneira indistinta, busco nesta sessão apenas indicar a composição de ferramentas utilizadas de maneira a atender ao problema de pesquisa, à hipótese e aos objetivos que estipulei no capítulo 2.

A primeira observação a ser feita a respeito do método adotado é que este é condizente tanto com o campo em que me situo, que é o das ciências da linguagem, sobretudo as teorias do discurso, como meu próprio trajeto em relação ao tema de pesquisa. Aumont e Marie (2004,

p.15) consideram que toda análise fílmica guarda relação com a teoria do cinema, na medida em que ambas partem de um filme ou um conjunto de filmes para levar frequentemente a uma reflexão geral a respeito da produção esmiuçada e do fenômeno cinematográfico em que ela está inserida. O objeto de estudo, portanto, é o próprio filme, bem como a cinematografia em questão.

De acordo com essa abordagem, o método que adoto nesta pesquisa, estritamente falando, *não* é o da análise fílmica. Ao menos, não o da análise proposta pelos autores, que estão situados no campo do cinema. Como busquei deixar claro ao longo do primeiro capítulo, a minha própria trajetória pelo tema estudado parte, primeiramente, do quadro social, materializado pelos altos índices de mortalidade de jovens negros e pobres no contexto brasileiro, bem como pelos dados a respeito da prática de infrações, para então pensar os discursos e, por fim, os filmes. Os longas-metragens analisados, portanto, são de interesse uma vez que reverberam certos discursos que considero combativos ao estigma dos jovens autores de ato infracional. Nesse sentido, o objeto de estudo desta pesquisa não são os filmes, mas as manifestações discursivas e as representações por eles veiculadas. Aumont e Marie (2004, p. 10) comentam a respeito da análise histórica do cinema:

Propomos então distinguir as análises de filmes intrínsecos daquelas que necessitam um confronto da obra estudada com outras manifestações sociais. Para dar um exemplo, a análise propriamente histórica de um filme deverá numa primeira fase proceder ao estudo interno da obra, decompondo principalmente os elementos de representação sócio-históricas observáveis nela. Mas será um estudo seletivo; não levará em conta elementos sem qualquer função no mecanismo de representação histórica; por exemplo, o facto de o filme ser a cores, ou em cinemascópio.

De maneira similar, a análise *discursiva* de um filme busca proceder ao estudo interno das representações e dos discursos nele observáveis, ignorando ou deixando em segundo plano tudo aquilo que não corresponde a esse critério. Há, aqui, duas observações importantes: primeiramente, todo filme veicula muitos discursos a respeito dos assuntos os mais diversos, de maneira que é necessário sempre especificar qual é o referencial ou a defasagem enunciativa a que se faz referência. Em segundo lugar, todo discurso estudado em um dado filme está inserido em sua narrativa e na história que é narrada¹¹⁸, de maneira que esses elementos precisam ser incorporados na análise, em maior ou menor grau. Além disso, há que se

¹¹⁸ A referência nesse caso é feita ao cinema narrativo. Sabe-se como o cinema, enquanto arte e meio de expressão, vai para muito além de suas vertentes narrativas. Como não se trata de nenhum dos quatro casos esmiuçados no presente trabalho, opto por não fazer referência direta a esse tipo de produção.

considerar que a própria noção de discurso, como explorada no capítulo anterior, traz consigo a preocupação com o estatuto daquele que fala ou se manifesta. Dito de outra forma, também é preciso incluir alguns dados da produção e do contexto da obra, de maneira a minimamente situá-la, assim como situar a equipe criativa que a produz em uma rede de relações.

Todas essas considerações levam a um tipo de análise que carrega em si dois movimentos: um centrípeto, direcionado à própria narrativa fílmica, incluindo a análise pormenorizada de sequências de interesse; e um centrífugo, direcionado para os dados externos à obra, incluindo aqueles da produção, depoimentos de membros de sua equipe criativa e a recepção que essa obra teve por parte da crítica especializada. Há, aqui, uma consideração importante: não necessariamente tudo aquilo que é explicitamente mencionado em entrevistas ou coletivas de imprensa, por exemplo, deve ser considerado como um dado definitivo a respeito do filme. Em última análise, é na tessitura interna do longa-metragem que busco os critérios de validação de meus comentários, pois é nela que é possível encontrar com maior veemência representações passíveis de circular na esfera pública e, com isso, propor outras formas de se olhar para os jovens autores de atos infracionais.

Outro ponto fundamental é que, na perspectiva que adoto, não necessariamente a obra analisada é consequência direta de seu contexto de produção. Isso quer dizer que o filme não é resultado mecânico do dado social, obedecendo a dinâmicas que lhe são próprias. Isso não quer dizer que ele seja de todo impermeável a fatores sociais, econômicos e políticos, apenas que essa relação é complexa e se manifesta de maneiras nem sempre óbvias. Trata-se, portanto, de um equilíbrio delicado entre dados internos e externos à obra, suscetível de ser considerado caso a caso. Essas particularidades, entretanto, não refutam o necessário diálogo que busco estabelecer com o campo do cinema, especialmente pela pertinência de muitos dos seus autores para a definição dos elementos constitutivos da forma fílmica, bem como o estabelecimento de um método de análise condizente com o problema e os objetivos propostos.

Nesse sentido, Aumont e Marie (2004, p. 11) esclarecem que há algo da atividade analítica do filme que atravessa tanto a crítica especializada quanto o público geral, passando pelos analistas. “O olhar com que se vê um filme” – escrevem os autores – “torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação”. O olhar analítico nasce na atenção aos detalhes, decompondo todos ou parte dos elementos constitutivos de uma cena ou de uma situação proposta pelo filme, interpretando-as

a partir desse esforço. Isso acontece de maneira não sistemática, quando de sua prática pelo espectador comum. Crítico e analista, por sua vez, compartilham uma maior robustez do exercício analítico, que deve sempre contar com uma primeira etapa *descritiva*.

É a partir da descrição, tanto do enredo em geral como dos elementos audiovisuais inscritos na cena, que é possível traçar uma espécie de inventário dos recursos mobilizados em uma situação dramática específica, além de situá-la na história narrada e na narrativa como um todo. O conjunto dessas anotações pode servir como guia tanto ao crítico como ao analista, sempre que uma observação mais detalhada for necessária. Evidentemente, há várias formas de se realizar essa etapa, e um fator essencial é a quantidade de tempo que aquele que escreve tem a seu dispor para a finalização de seu trabalho. Uma crítica escrita para um jornal diário certamente terá menos profundidade que uma análise de uma pesquisa de doutorado, mas ambas terão que, de alguma maneira, se debruçar sobre os elementos específicos integrantes da obra.

Neste trabalho, essa etapa pode ser verificada tanto nas descrições gerais do enredo como na análise detida de algumas das cenas do filme analisado. Na ocasião, busco realizar uma decupagem dos elementos formais, ou seja, uma separação de todos os *planos* inseridos na cena, bem como dos elementos que compõem a banda sonora – diálogos, efeitos sonoros e trilha musical – e suas relações com o que acontece na imagem. Por *plano* entende-se o intervalo de cada tomada inteira da imagem, entre um corte e outro da montagem. Pelo termo também se entende a posição específica da câmera em relação ao objeto representado, incluindo a distância e o ângulo de inclinação. Por *cena* entende-se uma unidade espaço-temporal do enredo. A soma de diferentes cenas gera *sequências*, que são unidades maiores, com uma certa função dramática ou uma posição específica na narrativa. A soma de todas as sequências resulta no filme como um todo.

Quando da análise de uma cena, aproveito alguns dos planos separados pela decupagem que julgo mais pertinentes para sua compreensão, bem como elementos integrantes do áudio e descrições das ações dos personagens. Tudo isso configura um esforço de aproximação, que em uma segunda etapa é conjugado às considerações gerais do enredo e a dados levantados sobre a produção da película e sua recepção crítica para, por fim, serem dispostos na ordem em que o texto se apresenta. Essa segunda parte é essencial a qualquer análise fílmica, e geralmente conduz a considerações sobre a inserção do filme ou da sequência sob escrutínio em um contexto maior da cinematografia. Ao esforço da aproximação, deve-se suceder o

distanciamento: “a miopia analítica pode transformar-se em cegueira ao diluir o olhar na floresta dos pormenores” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 11).

Assim, proximidade e distância configuram a prática da *interpretação*, espécie de “‘motor’ imaginativo e inventivo da análise” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 17). O objetivo final de toda análise fílmica é o de interpretar determinado conjunto de elementos narrativos, formais e da história que é contada. Naturalmente, as maneiras como isso pode se dar são muitas, e os autores enfatizam que cada filme pode demandar certos procedimentos específicos, de modo que cada análise apresenta certo grau de particularidade em relação às outras. Isso acontece, no entanto, sempre em certa medida, caso contrário corre-se o risco de propiciar espaço para procedimentos tautológicos, cujos critérios de validade seriam fechados em si mesmos, e, portanto, sempre válidos. Todo esforço analítico, por mais específico que seja, traz consigo o esboço de um modelo geral ao qual se faz referência e está sempre limitado aos recursos mobilizados pelo texto fílmico. Ainda que a capacidade interpretativa possa gerar um número grande de interpretações possíveis, há sempre um limite, estipulado pela própria tessitura interna sobre a qual se debruça.

A crítica de um filme, para os autores, tem três funções principais: informar, avaliar e promover. O primeiro e o terceiro desses fatores são fundamentais à prática jornalística, e o terceiro só pode acontecer depois de uma avaliação que, necessariamente, passa pelo esforço analítico. Isso acontece de maneira que toda crítica integrante de publicações diárias ou semanais busca dar um parecer sobre o filme analisado, recomendando-o ou, ao contrário, rejeitando-o. Todo crítico é, pois, um “pedagogo do prazer estético, que se esforça por fazer partilhar a riqueza da obra com o maior público possível”, nas palavras de Aumont e Marie (2004, p. 12-13). Em contraposição, o analista não tem a obrigação de promover a obra, por mais que indiretamente ele o acabe fazendo.

Certos critérios comuns à prática crítica jornalística, como a data recente de lançamento do filme, não têm necessariamente validade sobre a atividade do analista, que pode se debruçar sobre produções das mais diferentes épocas. Fundamental, nesse caso, é a pertinência que a obra tem para o problema e os objetivos da pesquisa em desenvolvimento, o que implica também dizer que por trás de todo esforço analítico há uma ou um conjunto de perguntas que mobiliza tanto o analista como o crítico. Daí nasce um outro critério de validade: de que maneira a interpretação de uma cena ou de um filme contribui para a resolução da pergunta que mobiliza a pesquisa? Essa questão sempre está subentendida durante as análises deste trabalho, em que

procuro evidenciar cenas e filmes que considero de importância para a desconstrução do estigma. Tanto a etapa descritiva como a interpretativa das análises são guiadas, portanto, pelo problema de pesquisa, tal como estipulado na introdução: *quais são as políticas de representação críticas ao estigma dos jovens autores de ato infracional e que se encontram em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002?*

3.4 A decupagem clássica e a trilha musical

Tecidas considerações a respeito do método empregado, resta ainda pensar alguns dos subsídios que balizam a elaboração da hipótese apresentada. Na ocasião, defini como hipótese a afirmação que segue: entendo que algumas das políticas de representação críticas ao estigma do jovem autor de ato infracional e em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002 podem ser divididas em três eixos principais: *faces reveladas*, no qual o rosto dos jovens fica visível na narrativa, possibilitando a solidariedade e empatia entre o público e os sujeitos representados; *laços de afeto*, no qual tais jovens são representados como filhos, irmãos e amigos; *culturas juvenis*, nos quais tais jovens são representados como integrantes e agentes dessas culturas.

Como foi visto, o segundo eixo baseia-se no próprio conceito de estigma, que atomiza os sujeitos estigmatizados, isolando-os socialmente e reduzindo-os ao atributo pejorativo que os conformam no imaginário social. O terceiro eixo, por sua vez, está balizado na noção de *juventudes*, bem como na potente expressividade cultural de muitos dos segmentos juvenis contemporâneos. Resta, por fim, pensar mais detidamente o primeiro eixo, sobre *faces reveladas*. Fundamental para isso é pensar a relação entre os espectadores e os filmes, assunto complexo que por vezes remete ao tema da *identificação*.

De grande discussão no campo do cinema, incluindo autores de influência psicanalítica¹¹⁹, a identificação do espectador é um dos fatores que conduziu à construção do que Xavier (2005) denominou de *decupagem clássica*: um conjunto de práticas cinematográficas, formuladas e estabelecidas aproximadamente entre os anos de 1908 e 1914 nos Estados Unidos, de repercussão até os dias atuais e que se tornaram hegemônicas com a consolidação de Hollywood, sobretudo durante as décadas de 1930 e 1940. Nela, observa-se a articulação de alguns elementos visuais para a narração de histórias, com a notória exploração

¹¹⁹ Como Christian Metz e Laura Mulvey.

da capacidade da câmera cinematográfica de, similarmente à sua correlata fotográfica, produzir representações que compartilham certas características visuais com o objeto representado. Isso faz com que a imagem cinematográfica guarde relações de *semelhança* com seu referente, característica do que Peirce (1955) denomina como *ícone*, tipo de signo encontrado também em outros meios de expressão visual, como a pintura.

À diferença dessa última, no entanto, a imagem cinematográfica aparenta ser muito mais próxima daquela dos objetos concretos, uma vez que resulta de uma impressão dos raios luminosos refletidos pelos objetos sobre uma superfície fotossensível, como a película ou o sensor digital. Não depende, portanto, de uma intervenção humana mais incisiva, como a mão que segura o pincel, e que caracteriza a pintura, ao menos em seu sentido tradicional¹²⁰. Essa característica faz com que a imagem cinematográfica seja considerada também um *índice*, “signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ter sido realmente afetado por este objeto” (PIERCE, 1955 *apud* XAVIER, 2005, p. 18). Por *realmente* pode-se pensar *materialmente*: a incidência material dos raios de luz se difere em demasia da mão do pintor e seu pincel sobre a tela, mais próximas de um conceito mental do objeto representado do que do objeto em si. A maior semelhança com os objetos reais também pode ser perceptível pelo fato de a imagem cinematográfica ter uma duração determinada no tempo, diferentemente de sua correlata fotográfica.

Todos esses elementos, de acordo com críticos como Andre Bazin (2018), fariam do cinema um meio de expressão bastante propício ao exercício do realismo ou, como argumentam Xavier (2005) e Nagib (2020), da *impressão de realidade*. Evidentemente, por mais semelhante que possa se parecer com o objeto à frente da lente, a imagem cinematográfica não é esse objeto, mas sim uma representação, como foi discutido mais extensivamente no capítulo 2. Ela dá a ver o referente em sua ausência, distinguindo-se dele e propondo um outro tipo de experiência visual. Também pode-se sempre questionar esse princípio da não intervenção humana na formação da imagem cinematográfica, uma vez que são diferentes os elementos manipulados pela equipe criativa do filme para sua fabricação – da luz utilizada na cena à escolha deliberada do figurino e dos elementos cenográficos.

Ainda assim, as diferenças entre imagem cinematográfica e pictórica são notórias, com a *impressão de realidade* da primeira contribuindo para a construção de um espaço particular,

¹²⁰ Não incluo nessa descrição as manifestações das artes visuais propiciadas pelas tecnologias digitais, e que podem inclusive resultar em abordagens estéticas hiper-realistas, desafiadoras dessa concepção que defende no cinema a primazia do efeito de realidade.

limitado pela moldura retangular de sua janela, mas também sugerindo sua existência para além de seus limites. Há uma propensão de a imagem cinematográfica, segundo Bazin (2018), ser centrífuga, expandindo-se imaginariamente para além das bordas do quadro. Xavier aponta como isso fica claro quando o enquadramento dá a ver partes de um objeto, subentendendo que o restante dele está para além dos limites da imagem, ou quando se filma uma situação que se passa ao ar livre, com a entrada natural de pessoas dentro e fora do quadro. Os movimentos de câmera também são um grande potencializador dessa tendência, revelando porções de espaço adjacente àquele enquadrado originalmente pela câmera.

Nesse processo, o quadro ou a *janela* cinematográfica provocam a atividade do espectador, que imagina a porção de espaço que há para além da moldura retangular, enquanto materialmente sabe-se que ela inexistente. Se a representação sempre existe em uma instância separada, segregada da realidade física de quem a vê – o espaço em que se passa a história de um filme não é o mesmo habitado pelo espectador – esses recursos que exploram o que há para além do campo visual configuram exemplos dos modos utilizados para trazer imaginariamente o espectador para dentro da tela:

Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme (BALAZS, 1970 *apud* XAVIER, 2005, p. 22).

Xavier (2005) aponta algumas das operações convencionalizadas na forma fílmica para promover a entrada imaginária do espectador. Se a imagem captada pela câmera gera a impressão de realidade apontada acima, o corte entre um plano e outro aplicado pela montagem é um recurso que pode trabalhar justamente contra esse princípio. Nada mais irreal, afinal de contas, do que alternar pontos de vista em uma mesma cena, ou passar abruptamente de um espaço a outro. Xavier denomina esse salto de *descontinuidade elementar*, necessária para se ter uma maior flexibilidade na de histórias e para tornar o cinema uma forma de arte mais autônoma em relação à literatura ou ao teatro.

Esse recurso, apesar de potencialmente trabalhar contra a impressão de realidade, é plenamente aceito uma vez que se submeta ao princípio da narração: uma imagem leva à outra, por um princípio de causalidade, ao se contar uma história. Uma ação se desenvolve e gera outras, que são filmadas pela câmera e articuladas pela montagem. Pode-se imaginar, por exemplo, uma cena de briga: um adversário de uma gangue nocauteia o outro em um beco e

foge. As opções, a seguir, são muitas: pode-se mostrar aquele que corre percorrendo uma rua em direção a um esconderijo; ou alguém encontrando o nocauteado e chamando uma ambulância; ou, ainda, uma outra briga, acontecendo em outro lugar, de indivíduos das mesmas gangues. Nesses casos, o corte é justificado pela sequência lógica dos acontecimentos, uma ação levando à próxima.

Voltando à cena original da briga, é possível alternar os planos enquanto ela acontece: vê-se assim o seu desenrolar, primeiramente em um plano mais afastado, com os dois em quadro, localizando-os no espaço; a seguir, um plano mais fechado, em que um dos adversários provoca verbalmente o outro; corte para a reação do segundo; a seguir, novamente um plano mais afastado, com a briga propriamente dita; e a fuga. Nesse exemplo, os cortes são justificados pela necessidade que eles apresentam para que se entenda o que acontece, tanto mostrando em que lugar os dois estão como a provocação que dá origem à briga e sua repercussão. No instante em que os planos são mais fechados, dois recursos podem ser usados: o que se denomina de *câmera subjetiva*, ou seja, quando ela assume o ponto de vista de um personagem em específico; e a combinação do que, no contexto estadunidense, ficou conhecido como *shot/reaction-shot*. No primeiro caso, trata-se de se ver o que um personagem vê, de maneira mais ou menos explícita; no segundo, de uma combinação em que o segundo plano dá a ver o “efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem [...]” (XAVIER, 2005, p. 34).

Mostrar os fatos que se desenrolam da perspectiva de um personagem em especial, na opinião de Xavier (2005, p. 35), é um recurso poderoso para trazer o espectador imaginariamente para dentro do espaço da cena: “nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação”. Essa maneira de narrar, que o autor chama de *ilusionista*, altamente convencionalizada e aceita pelos espectadores, propicia o que se entende como *identificação*, ou a projeção imaginária do espectador, que se imagina naquele espaço e no ponto de vista da câmera.

Um outro elemento que irá favorecer a entrada imaginária do espectador no espaço diegético é a música e sua particular apropriação pela denominada decupagem clássica. De acordo com Brown (1994), a trilha musical, parte da trilha sonora de um filme junto com os

efeitos sonoros e os diálogos¹²¹, apresenta algumas particularidades em relação aos demais elementos da linguagem cinematográfica. A impressão de realidade da imagem cinematográfica ganhou outra dimensão quando, a partir da década de 1920, começaram a ser produzidos os primeiros filmes sonoros.

Ainda que a imagem cinematográfica apresentasse a propriedade de ser icônica em relação aos objetos representados, a ausência de som a tornava, em algum grau, uma abstração, a ser interpretada pelos espectadores a partir das diretrizes fornecidas pela montagem, pelos letreiros e pela música. A adição e sincronização, tanto dos diálogos como dos efeitos sonoros, acrescentaram ao cinema um grande *coeficiente de realidade*, na medida em que aproximaram mais ainda a representação dos objetos de seus referentes no mundo histórico¹²². A priorização do diálogo sobre outros elementos da trilha sonora, em filmes que ficaram conhecidos como *talkies*, contrariou a aposta na prevalência da trilha musical por estúdios como a Warner Bros, como sugere o fato do primeiro filme sonoro produzido pelo estúdio, *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), apresentar trilha musical, mas não diálogos sonorizados (KUHN; WESTELL, 2020, p. 321).

A todos os demais elementos que compõem a trilha sonora, a trilha musical apresenta um vigoroso contraponto. E isso se dá na medida em que a música sempre esteve presente nas projeções cinematográficas, ao contrário dos efeitos sonoros e dos diálogos. São recorrentes os relatos que associam as projeções já do final do século XIX à performance musical ao vivo de pelo menos um músico, geralmente um pianista¹²³, ou ainda à reprodução de gravações de gramofone tocadas por detrás da tela. Os realizadores do cinema silencioso pouco decidiam nesse sentido: a escolha dos músicos e seus repertórios era no mais das vezes arbitrária, feita pelos proprietários das casas que projetavam os filmes. Brown (1994, p. 12) relata como a música desses primeiros tempos apresentava funções sobretudo pragmáticas: por um lado, disfarçar o ruidoso som emitido pelo projetor; por outro, desfazer um certo incômodo de parte do público em relação à escuridão e ao silêncio. Pouco se pensava à época a respeito das funções narrativas da música, tornando-a homogênea e indiferente aos acontecimentos no plano da imagem, uma espécie de “papel de parede soporífico”¹²⁴ (BROWN, 1994, p. 32).

¹²¹ Devo a distinção entre trilha musical e trilha sonora também ao debate que se seguiu à apresentação que fiz do artigo *Análise fílmica e intermedialidade: considerações sobre Bröder*, no XXIV Encontro SOCINE.

¹²² Seguindo a terminologia adotada por Nichols (2012) denomino de *mundo histórico* aquele habitado pelos espectadores, diferenciando-o do mundo representado na tela.

¹²³ Ver, por exemplo, Bazelon (1975), Brown (1994), Mundy (1999), Kuhn e Westwell (2020).

¹²⁴ Do original: “[...] a wallpaper soporific [...]” (BROWN, 1994, p. 32).

Mas, para além desses fatores práticos, o fato é que a música, por ser prioritariamente instrumental, divergia em demasia da característica icônica da imagem cinematográfica, uma vez que estruturada a partir de certos códigos e convenções sem uma relação direta ou de semelhança com objetos do mundo histórico. Pelo seu inevitável grau de abstração, e mais ainda pela falta de sincronicidade entre sua performance e os acontecimentos no plano da imagem, música e imagem permaneciam em planos apartados, ainda que fizessem parte de uma mesma experiência sensorial por parte dos espectadores.

O advento do cinema sonoro trouxe um grau a mais de controle por parte dos realizadores, na medida em que, para além dos efeitos sonoros e dos diálogos, a música também passou a ser composta, gravada e adicionada à narrativa fílmica antes do momento da projeção. Abriu-se, assim, a possibilidade, majoritariamente empregada pelo cinema clássico, de sincronizar o desenvolvimento musical aos objetos, personagens e acontecimentos representados no plano da imagem, bem como à função dramática da cena de acordo com a estrutura apresentada pelo roteiro, conduzindo o espectador a partir de determinados estados emocionais. Essa propensão a ser apropriada pelo filme de maneira a acompanhar a fragmentação do campo da imagem chegou mesmo a adquirir certas configurações, como aquela definida por Brown (1994, p. 16) como *mickey-mousing*: empregada sobretudo nas animações tradicionais estadunidenses, essa prática consiste na sincronização absoluta entre o comentário musical e suas flutuações, de um lado, e o acontecimento dramático, de outro.

Para o maestro Bazelon (1975), isso tornou a música subordinada à imagem na narrativa cinematográfica, uma espécie de acompanhamento sem grandes desenvolvimentos do ponto de vista musical. Uma vez que a música é executada em determinado tempo, ela tem o potencial de ser apropriada pela narrativa de maneira a enfatizar dramaticamente e psicologicamente as sequências visuais, além de estabelecer ligações e garantir certa coesão entre cenas diversas. Por lidar, no mais das vezes, com uma fragmentação no campo da imagem, a trilha musical de um filme geralmente é composta por estruturas musicais simples e igualmente fragmentadas: “frases musicais simples, notas sustentadas, figuras repetidas, acentos agudos, pontuação rítmica, *ostinati*, acordes prolongados e linhas únicas, longas e líricas tornam-se a regra do dia”¹²⁵ (BAZELON, 1975, p. 9). Nessa perspectiva, as músicas que integram a trilha musical “na maioria consistem em formas curtas, *divertimenti*, componentes de tempo microcósmicos,

¹²⁵ Do original: “simple musical phrases, held notes, repeated figures, sharp accents, rhythmic punctuation, ostinato, drawn-out chords, and single, long, lyric lines become the rule of the day” (BAZELON, 1975, p. 9).

esboços e fragmentos de sementes musicais – composições inacabadas com apenas a simples sugestão de caráter”¹²⁶ (BAZELON, 1975, p. 9).

Se a subordinação da música em relação à imagem da decupagem clássica se percebe no acompanhamento do comentário musical em relação aos acontecimentos no campo imagético, no plano da produção industrial cinematográfica ela é igualmente presente pela hierarquia e ordem de trabalho: Calvocoressi (1935) indica como o compositor trabalhava, à época da publicação, a partir do material visual já captado anteriormente; Bazelon (1975) destaca como em Hollywood um compositor tinha que escrever em média 40 minutos de trilha musical em menos de quatro semanas; Kuhn e Westwell (2020) destacam como o procedimento ainda permanece bastante semelhante em Hollywood, com o compositor trabalhando inicialmente a partir de um primeiro corte do filme feito pelo montador, para em um segundo momento ajustar as diferentes músicas a marcações precisas de cada cena, feitas no corte final da montagem.

É importante, ainda, observar que o fato de a música muitas vezes ser subordinada às imagens, além de apresentar certa fragmentação, não impede que ela atue no sentido de conduzir o espectador a partir de determinados códigos culturais preestabelecidos. Brown (1994) destaca como a música instrumental pode refletir uma espécie de *morfologia do sentimento*, com a indicação de tensões, resoluções e outros estados emocionais a serem seguidos pelos espectadores imersos na narrativa. A combinação entre as imagens captadas, de natureza icônica e semelhante aos objetos do mundo histórico, com a trilha musical instrumental, mais abstrata e indicativa de estados emocionais a partir de convenções culturais, emerge na narrativa e facilita a participação afetiva espectador:

É, então, a fusão do objeto-evento cinematográfico e da trilha musical na superfície narrativa que transforma o afeto morfológico da música em emoções específicas e nos permite “tê-las”, ao mesmo tempo em que as imputamos a alguém e/ou outra coisa, ou seja, ao personagem e/ou à situação cinematográfica¹²⁷ (BROWN, 1994, p. 27).

Todos os autores anteriormente mencionados entendem que, na maior parte das vezes, a música se situa no plano extradieгético da narrativa cinematográfica, em uma esfera apartada

¹²⁶ Do original: “In the main they consist of short forms, divertimenti, microcosmic time components, sketches and fragments of musical seeds – unfinished compositions with only the bare suggestion of character” (BAZELON, 1975, p. 9).

¹²⁷ Do original: “It is, then, the merging of the cinematic object-event and the musical score into the surface narrative that transforms the morphological affect of music into specific emotions and allows us to ‘have them’ while also imputing them to someone and/or something else, namely the cinematic character and/or situation” (BROWN, 1994, p. 27).

do campo da imagem e do mundo ficcional ou histórico representado na tela. Mantem-se, dessa forma, a cisão que já existia no cinema silencioso entre as imagens projetadas e a música que as acompanha, com a evidente diferença da sincronização e das facilidades oriundas da digitalização do processo de pós-produção. Evidentemente, isso não diminui a força da música na condução do espectador pela história narrada, sendo inclusive um recurso para o estabelecimento de relações mais ou menos empáticas em relação aos personagens da trama.

3.5 O espectador e a tela

A projeção imaginária do espectador no espaço diegético, presente nos argumentos de Xavier e Brown, será problematizada por Smith (1995), que entende que por trás do termo *identificação* encontra-se uma série de engajamentos diferentes do público em relação aos personagens e ao mundo representado na tela. Todos eles partem da premissa de que todo personagem em um filme de ficção é um ser análogo a uma pessoa real fora da representação cinematográfica. Partindo de fundamentos da filosofia analítica e da antropologia cognitiva, bem como de autores como Marcel Mauss, Clifford Geertz e David Bordwell, Smith defende que nossa relação com o personagem ficcional é mediada pela nossa experiência e percepção do mundo social. E essa experiência, em um nível mais imediato, dá-se por meio da agência humana, ainda que seja considerado o poder das estruturas sociais, materiais, simbólicas e tecnológicas. São os sujeitos desempenhando papéis sociais que frequentemente nos interpelam quando interagimos com o mundo social, dos nossos pais a policiais, de vendedores a bancários, e assim por diante. E para poder ocupar a maior parte dos papéis estipulados socialmente, qualquer indivíduo deve atender àquilo que o autor denomina de *person schema*: um conjunto básico de características e capacidades, cuja necessidade independe de variantes culturais. São elementos que compõem o *person schema*:

1. Um corpo humano independente, individualizado e contínuo através do tempo e do espaço;
2. Atividade perceptiva, incluindo autoconsciência;
3. Estados intencionais, como crenças e desejos;
4. Emoções;
5. A habilidade de usar e entender uma língua nativa;
6. A capacidade para ações autoimpulsionadas e para autointerpretação;
7. O potencial para características, ou atributos persistentes¹²⁸ (SMITH, 1995, p. 21).

¹²⁸ Do original: “1. A discrete human body, individuated and continuous through time and space; 2. Perceptual activity, including self-awareness; 3. Intentional states, such as beliefs and desires; 4. Emotions; 5. The ability to use and understand a

É o conjunto desses elementos que nos possibilita interpretar experiências, guiar nossa atenção e formar expectativas sobre situações e outros sujeitos. Trata-se de uma base fisiológica e cognitiva a partir da qual as variantes culturais se instauram, tornando aqueles que a possuem espécies de *saliências perceptivas*, na interpretação de Smith. Propensos a ocupar papéis sociais, os seres humanos que têm essas características atraem mais facilmente a percepção de outros sujeitos. Não à toa, o primeiro item da relação diz respeito à presença de um corpo “independente, individualizado e contínuo”, condição primeira para que todas as demais sejam possíveis. Nessa perspectiva, o corpo é tão importante que, mesmo que não mencionado, está sempre subentendido: isso acontece, por exemplo, na literatura, em que o autor pode optar por apenas nomear e relatar ações sem descrever o corpo dos personagens, ou fazendo-o apenas parcialmente, cabendo aos leitores imaginarem o restante.

É importante observar que Smith diferencia *individualidade* de *individualismo*: enquanto o primeiro se trata de uma invariante fisiológica, na medida em que todo sujeito ocupa só um corpo, com algum grau de independência dos demais e do ambiente que o circunda, o segundo diz respeito a um “desenvolvimento cultural no qual o ser humano individual se torna a unidade legal e moral dominante”¹²⁹, de criação burguesa (SMITH, 1995, p. 27). Essa ideia de individualidade vai embasar, também, o trabalho do antropólogo Robin Horton (1982), revisitado por Smith (1995, p. 22), em que são distinguidos dois níveis distintos de pensamento e discurso que atravessam as variantes culturais. Um primeiro, denominado pelo autor de *teoria primária*, diz respeito às “ideias presentes nas interações físicas imediatas no mundo do dia a dia”¹³⁰. O segundo, denominado de *teoria secundária*, trata-se das “entidades ‘ocultas’ (como espíritos ou, nas sociedades ocidentais modernas, átomos) que fornecem explicação para aqueles aspectos do mundo que se encontram além do alcance da teoria primária”¹³¹. A teoria primária, por sua vez, faz duas grandes distinções entre os objetos que compõem o mundo: uma primeira, entre seres humanos e objetos; e uma segunda, entre o *eu* e os *outros*. O ser humano

natural language; 6. The capacity for self-impelled actions and self-interpretation; 7. The potential for traits, or persisting attributes” (SMITH, 1995, p. 21).

¹²⁹ Do original: “[...] a cultural development in which the individual human becomes the overriding legal and moral unit” (SMITH, 1995, p. 27).

¹³⁰ Do original: “[...] those ideas operative in the immediate physical interaction of the everyday world [...]” (SMITH, 1995, p. 22).

¹³¹ Do original: “[...] the ‘hidden’ entities (such as spirits or, in modern Western societies, atoms) which provide explanation for those aspects of the world beyond the grasp of primary theory” (SMITH, 1995, p. 22).

é, portanto, um parâmetro de importância para as relações sociais como um todo, e isso traz implicações diretas nas maneiras a partir das quais lidamos com os personagens da ficção:

a implicação importante é que a agência humana tem uma distinção e uma saliência na vida cotidiana em diferentes culturas; e que, por analogia, personagens têm uma saliência em nossa compreensão da narrativa que não é meramente produto do individualismo da cultura ocidental moderna¹³² (SMITH, 1995, p. 23).

Evidentemente, algumas das noções apresentadas acima podem ser questionadas. O autor, por exemplo, torna secundária a importância dos discursos e das representações para a nossa percepção dos sujeitos sociais. Como foi visto no capítulo anterior, os discursos estabelecem os limites do possível, de maneira que um escritor que é negro pode ser invisível a determinadas pessoas, para além de fatores cognitivos, simplesmente porque não corresponde à imagem que se tem dessa categoria profissional. Pessoas que ocupam certas funções de menor prestígio social, como faxineiros, porteiros, lixeiros, coveiros, entre outros, também se tornam invisíveis em alguns contextos, não obtendo nenhum tipo de atenção por parte de transeuntes. Pensadores como Augé (1994) também oferecem um contraponto às considerações de Smith, na medida em que indicam a proliferação de espaços nos quais a interação entre indivíduos se dá de maneira extremamente abreviada e para fins no mais das vezes utilitários, quando acontece.

Ainda assim, parece-me que o argumento de Smith apresenta certa consistência, uma vez que nenhum desses contrapontos desqualifica o fato indicado pelo autor de que personagens tendem a ser a via de acesso dos espectadores à história que está sendo narrada, espécie de saliência perceptiva para além do mundo social, entrando no campo da representação. Por mais que estejam inseridos em estruturas narrativas e que obedeçam a determinadas funções dramáticas estipuladas pela narração, são os personagens que nos convidam a adentrar imaginariamente no espaço diegético e a estabelecer uma relação afetiva com o filme. Essa entrada, no entanto, ocorre de diferentes maneiras, resultado da pluralidade de significados que o termo *identificação* ganha em uma análise mais atenta.

Nesse sentido, Smith propõe um modelo explicativo da relação espectador/personagem de contornos mais complexos. Geralmente, por *identificação* se entende que há uma espécie de fusão emocional entre aquele que assiste a um filme e o personagem na tela, como se o

¹³² Do original: “The important implication is that human agency has a distinctness and a saliency in everyday life cross-culturally; and that, by analogy, characters have a salience in our comprehension of narrative which is not merely the product of the individualism of modern Western culture” (SMITH, 1995, p. 23).

espectador deixasse de ser ele próprio por um instante e entrasse no corpo do outro, sentindo exatamente o que o outro sente na situação proposta pelo enredo. Esse movimento é indicativo, para o autor, de apenas uma das possibilidades de entrada imaginária no espaço diegético, correspondente ao que ele denomina de *engajamento empático* do espectador. E ele desenha, a partir daí, uma outra tendência: a de que nós, enquanto espectadores, usufruamos de uma posição externa aos acontecimentos narrados, estabelecendo uma participação afetiva a partir dela. Dito de outra forma, se um personagem injustamente acusado de um crime foge da polícia, podemos nos sentir aflitos por ele, de nossa posição de espectador, porque queremos que ele escape, sem passarmos pelo processo de fusão afetiva descrito acima.

Embora o engajamento empático seja uma possibilidade concreta de relação com o personagem, é a segunda opção indicada que corresponde a maior parte dos momentos em que assistimos a um filme de ficção. Isso se dá pela própria estrutura narrativa e pela forma fílmica, que mais frequentemente nos colocam na perspectiva de diferentes personagens ao longo da trama. Passamos de um espaço a outro durante o enredo, compartilhamos da perspectiva de perseguidores e perseguidos, deslocando-nos de um ponto de vista a outro, em grande parte pelas possibilidades expressivas do cinema construídas e aceitas pelos espectadores. Essa mobilidade pode acarretar um certo distanciamento do espectador, que, no entanto, não impede o estabelecimento de uma relação de solidariedade e cumplicidade com o personagem. Esse processo se dá, de um lado, pelas indicações do texto fílmico, que serve como guia, abrindo as possibilidades afetivas da narrativa e restringindo-as; e de outro, pelo próprio espectador, que exerce um tipo de *atividade imaginativa* a partir das indicações textuais:

[...] ao compreender, interpretar e apreciar narrativas ficcionais, fazemos inferências, formulamos hipóteses, categorizamos representações e utilizamos muitas outras habilidades e estratégias cognitivas que vão muito além de um mero registro ou espelhamento do material narrativo¹³³ (SMITH, 1995, p. 74).

Considerados todos esses fatores, Smith (1995) propõe três níveis gerais de engajamento do público, dentro do que denominou *estrutura da solidariedade*¹³⁴. Todos os níveis assumem a perspectiva de que o espectador *não* entra em fusão afetiva com o personagem, permanecendo em sua posição de observador ativo, como acontece na maior parte do tempo enquanto se assiste

¹³³ Do original: “[...] in comprehending, interpreting, and otherwise appreciating fictional narratives, we make inferences, formulate hypotheses, categorize representations, and utilize many other cognitive skills and strategies which go well beyond a mere registration or mirroring of the narrative material.”

¹³⁴ *Structure of sympathy* no original.

a um filme. O primeiro e mais elementar deles é o que ele denomina de *reconhecimento*¹³⁵: nele, os espectadores *constroem* o personagem da história a partir do contato com elementos do texto fílmico que fazem referência a um corpo individual, relativamente independente de outros elementos do espaço que o circunda e contínuo no tempo. Não à toa, esse tipo de engajamento guarda relação com o primeiro elemento do *person schema*, o que faz referência à existência de um corpo individual para os sujeitos sociais.

Assim como uma pessoa pode ocupar ou ser somente um corpo, ter uma só face e uma só voz no espaço fora da tela, os personagens inseridos no espaço-tempo diegético também apresentam uma mesma corporalidade, sendo interpretados por um só ator ou atriz, a não ser que indicado pelo texto¹³⁶. Essa espécie de coerência corporal, denominada *individualização* do personagem, obedece não somente a convenções do cinema ou do teatro realista, mas também a uma noção básica do que é um ser humano, e que extrapola o plano da representação fílmica.

A individualização do corpo do personagem subentende a seguinte questão: “quais são os critérios para a distinção numérica de pessoas que têm a mesma descrição geral?”¹³⁷. Já a continuidade propõe: “quais são os critérios para *reidentificar* o mesmo indivíduo em diferentes contextos, sob diferentes descrições ou em diferentes momentos?”¹³⁸ (SMITH, 1995, p. 110). Três são os principais critérios elencados pelo autor: o corpo, o rosto e a voz do personagem. É pela notável distinção desses três elementos, sobretudo dos dois últimos, que os espectadores dão forma e coerência a um mesmo personagem.

Isso acontece de tal forma que são comuns nesse processo as projeções de modelos culturais e de estereótipos por parte dos espectadores, associando características físicas com elementos psicológicos e da personalidade do indivíduo representado, além de preencher lacunas que são deixadas pelo texto fílmico. Nessa perspectiva, homens grandes em estatura tendem a ser fortes e, dependendo da abordagem, ameaçadores ou protetores; traços delicados no rosto tendem a pertencer a alguém também de delicadeza no trato com outras pessoas; e assim por diante. É sobretudo o rosto que vai fornecer dados etários, raciais e de gênero do indivíduo, trazendo, com isso, expectativas sociais de suas ações, seus desejos e suas relações

¹³⁵ *Recognition* no original.

¹³⁶ Como no deslocamento temporal da trama, por exemplo, em que se vê o mesmo personagem em diferentes fases de sua vida: na infância, juventude, velhice e assim por diante.

¹³⁷ No original: “[...] What are the criteria for the numerical distinctness of persons who have the same general description?” (SMITH, 1995, p. 110).

¹³⁸ No original: “[...] What are the criteria for reidentifying the same individual in different contexts, under different descriptions, or at different times?” (SMITH, 1995, p. 110).

com os demais. Todos esses elementos são aproveitados pela narrativa fílmica, que pode reforçar esses estereótipos ou, ao contrário, desconstruí-los.

É importante observar que a reidentificação do corpo, do rosto e da voz do personagem faz referência à *continuidade* desses elementos no tempo, e não a uma *unidade*, no sentido indicado por essa palavra de um núcleo imutável e idêntico, que estaria sempre subterrâneo a eventuais mudanças físicas e psicológicas. “Ou seja, a reidentificação nos permite dizer que uma determinada figura é contínua com uma figura apreendida em um ponto anterior ou posterior da narrativa, em virtude de certos vínculos de similaridade e causalidade, sejam eles psicológicos ou físicos”¹³⁹ (SMITH, 1995, p. 113). O autor continua: “Não nos permite dizer que um personagem é 'unificado', no sentido de ser harmonioso, homogêneo, consistente; composto de traços e estados mentais entre os quais não há conflito ou contradição real ou potencial”¹⁴⁰ (SMITH, 1995, p. 113-114).

Dessa forma, personagens podem se mostrar mais ou menos contraditórios e complexos, independentemente da continuidade de seus corpos no tempo diegético – e em maior ou menor conflito com as projeções realizadas pelos espectadores a partir dos atributos físicos que os caracterizam. O reconhecimento também se trata de um nível de engajamento do público que o auxilia na compreensão do espaço-tempo fílmico, inclusive no ordenamento dos fatos em termos de causalidade lógica.

O reconhecimento se trata de um nível da relação espectador/personagem bastante elementar, e por isso menos estudado por outros pesquisadores, ao menos quando da publicação do trabalho de Smith. No entanto, sua importância pode ser percebida quando a individualização e a continuidade não acontecem no filme, ou são postergadas pela narrativa, causando, por vezes, uma desorientação do espectador. A identidade de um personagem também pode ser mantida em dúvida por um longo tempo, sendo revelada só no final da trama, como acontece comumente em tramas de suspense e mistério.

Smith (1995) ainda observa como há uma série de filmes da história do cinema que retardam ou violam os princípios da individualização e da continuidade do corpo, da face e da voz dos personagens, como *At Land* (Maya Deren, 1944), *Ritual in Transfigured Time* (Maya

¹³⁹ No original: “[...] That is, re-identification allows us to say that a certain figure is continuous with a figure apprehended at an earlier or later point in the narrative, by virtue of certain bonds of similarity and causality, whether these be psychological or physical.” (SMITH, 1995, p. 113).

¹⁴⁰ No original: “[...] It does not allow us to say that a character is ‘unified’, in the sense of being harmonious, homogenous, consistent; comprised of traits and mental states among which there is no actual or potential conflict or contradiction.” (SMITH, 1995, p. 113-114).

Deren, 1946), *The Story of a Man Who Left his Will on Film* (Oshima Nagisa, 1970), *The Suspended Vocation* (Raul Ruiz, 1977), *The Man Who Envied Women* (Yvonne Rainer, 1985), entre outros. O autor explora o exemplo de *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (Luis Buñuel, 1977), no qual uma mesma personagem, de nome Conchita, é interpretada por duas atrizes diferentes, Carole Bouquet e Angela Molina, sem nenhum tipo de explicação ou justificativa por parte da narrativa. O filme oscila entre o presente dos fatos e diferentes *flashbacks*, nos quais vemos a relação de Conchita com Mathieu Fabert (Fernando Rey), bem como sua recusa em consumir o ato sexual.

Como Conchita é interpretada por Carole Bouquet tanto nos primeiros *flashbacks* como no presente da história, há uma tendência de que o espectador imagine sua permanência no personagem. Isso não acontece, no entanto, a partir do quinto segmento do filme, no qual inesperadamente Angela Molina assume o papel. Isso causa uma grande desorientação na trama, e há uma tendência inicial de que o espectador trace a hipótese de que se trata de outra mulher. O filme busca reverter essa ideia, por meio de três estratégias: a repetição reiterada do nome *Conchita* à personagem de ambas as atrizes; a similaridade de traços psicológicos na participação das duas no filme; e a continuidade dos outros personagens ao redor de Conchita, como sua mãe e Fabert, fazendo referência às duas atrizes como se fossem a mesma pessoa. Para Smith, o deslocamento proposto eleva Conchita à condição de alegoria:

A estratégia de dupla performance, entretanto, não é apenas uma técnica projetada para perturbar nossa compreensão temporariamente; ela também funciona tematicamente. Sem motivação nos níveis da história, do realismo ou do gênero, o espectador busca o que poderia ser descrito como uma motivação temática. O obscuro objeto de desejo não é esta ou aquela mulher, Carole Bouquet ou Angela Molina, mas a própria Mulher¹⁴¹ (SMITH, 1995, p. 131).

A partir do *reconhecimento*, Smith (1995, p. 83) propõe outros dois níveis de engajamento do espectador, dentro da *estrutura da solidariedade*. O primeiro deles é o que ele denomina de *alinhamento*¹⁴²: o processo a partir do qual o público estabelece uma relação com os personagens em “termos de acesso às suas ações, e o que eles sabem e sentem”¹⁴³. Trata-se de termos contato com as informações da história ou as sensações a partir da perspectiva de um

¹⁴¹ Do original: “The double-performer strategy is, however, not just a technique designed to upset our comprehension temporarily; it also functions thematically. Offered no motivation at the levels of story, realism, or genre, the spectator reaches for what could be described as thematic motivation. The obscure object of desire is not this woman or that woman, Carole Bouquet or Angela Molina, but Woman Herself [...]” (SMITH, 1995, p. 131).

¹⁴² Do original: “alignment” (SMITH, 1995, p. 83).

¹⁴³ Do original: “[...] access to their actions, and to what they know and feel” (SMITH, 1995, p. 83).

ou outro personagem. Esse recurso apresenta duas variáveis principais: *fixação espaço-temporal*¹⁴⁴, a partir da qual a narração restringe nosso conhecimento dos fatos da história às ações e à perspectiva de um personagem ou, ao contrário, possibilita o acesso ao ponto de vista e de escuta de diferentes personagens no fluxo espaço-temporal da narrativa; e *acesso subjetivo*¹⁴⁵, no qual adentramos mais ou menos na subjetividade de um ou mais personagens, incluindo suas reações emocionais em relação aos acontecimentos da história.

O *alinhamento* é frequentemente confundido com o último nível de engajamento da *estrutura da solidariedade*, que Smith (1995, p. 84) denomina de *fidelidade*¹⁴⁶: uma avaliação de cunho moral que os espectadores fazem dos personagens da trama. Trata-se de um sentido mais próximo ao que costumeiramente se faz ao termo *identificação*, em que temos mais ou menos simpatia por determinado personagem. Para construir tal relação, é necessário ter acesso de maneira confiável e consistente “ao estado de espírito do personagem, entender o contexto das ações do personagem e ter avaliado moralmente o personagem com base nesse conhecimento¹⁴⁷.” A partir do conhecimento da situação narrativa em que se encontra o personagem e de sua reação diante dessa condição, podemos nos sentir irritados ou indignados, aliviados ou aflitos, a depender de nossa avaliação de que a situação é mais ou menos prejudicial, agradável ou desagradável a outras pessoas. A partir de avaliações como essa, todo espectador constrói estruturas morais nas quais personagens estão inseridos em ordem de maior ou menor preferência. Além dos fatores particulares, relativos à história de vida e às vivências de cada espectador em específico, pode-se elencar como as ações dos personagens, seus atributos físicos e até mesmo a trilha musical das cenas contribui para uma maior ou menor simpatia moral em relação a um ou outro personagem.

Juntos, *reconhecimento*, *alinhamento* e *fidelidade* compõem diferentes níveis de engajamento do público, atuando de maneira concreta nas relações afetivas estabelecidas entre os espectadores e os personagens, esses últimos considerados *saliências perceptivas* e vias de acesso à história e à diegese. No primeiro, tem-se a construção do personagem em seu nível mais elementar, a partir de suas referências corporais, faciais e vocais; no segundo, o acesso a informações de importância da história, a partir de um ou vários personagens; no terceiro, a

¹⁴⁴ Do original: “spatio-temporal attachment” (SMITH, 1995, p. 83).

¹⁴⁵ Do original: “subjective access” (SMITH, 1995, p. 83).

¹⁴⁶ Do original: “allegiance” (SMITH, 1995, p. 83).

¹⁴⁷ Do original: “allegiance depends on upon the spectator having what she takes to be reliable access to the character's state of mind, on understanding the context of the character's actions, and having morally evaluated the character on the basis of this knowledge” (SMITH, 1995, p. 84).

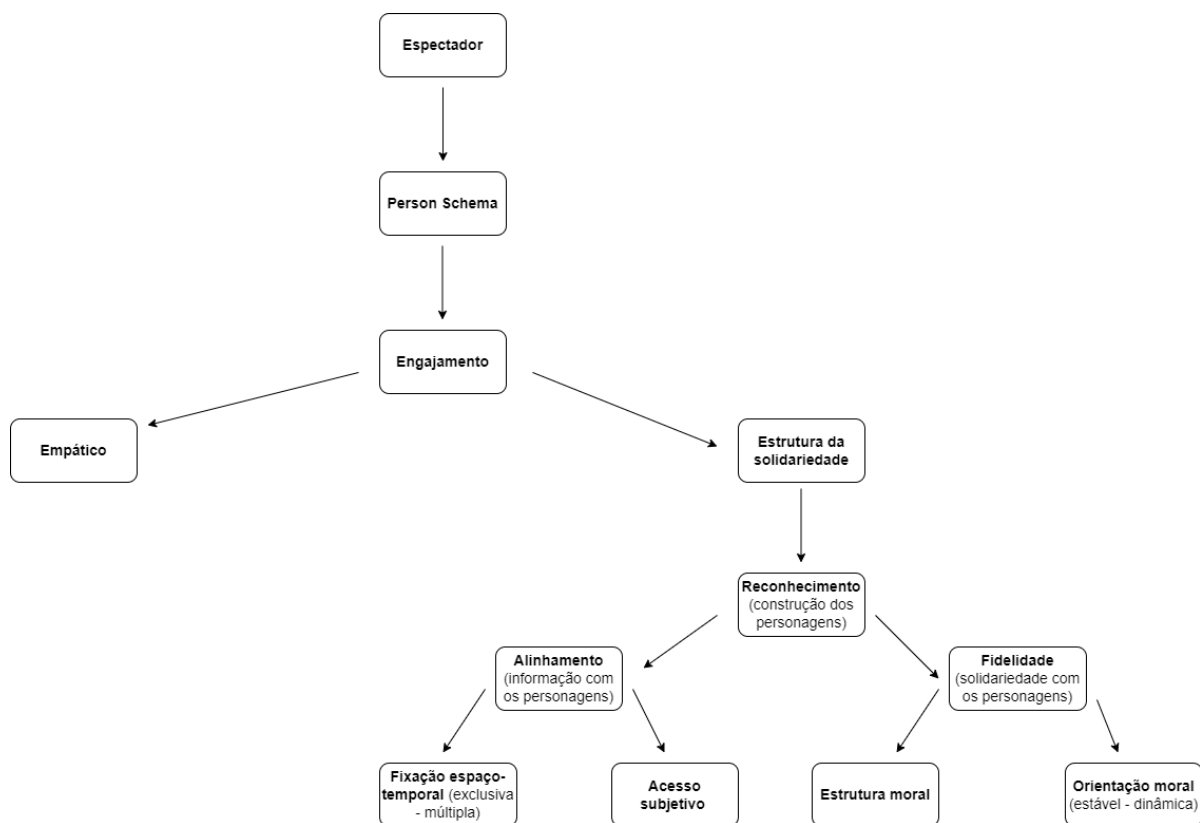
construção de relações de simpatia ou antipatia a determinado personagem, em função de uma escala moral construída a partir de diferentes fatores, entre os quais as ações do personagem em determinado contexto proposto pelo enredo. Para que *alinhamento* e *fidelidade* sejam possíveis, no entanto, faz-se necessário ter acesso ao corpo, à face e à voz do personagem, a partir dos quais construímos o sentido de um personagem análogo a um indivíduo fora da representação cinematográfica. O *reconhecimento*, assim, garante as condições mínimas para que o espectador possa se aproximar imaginariamente de um ou outro personagem, construindo uma relação de maior ou menor simpatia, a depender da situação.

Apesar de Smith (1995, p. 17) trabalhar prioritariamente com filmes de ficção, de propostas narrativas e estéticas bastante distintas das obras analisadas em profundidade nesta pesquisa, o próprio autor sugere como as noções de agência e personagem, e por extensão as categorias de engajamento que ele define, se estendem para narrativas em geral, incluindo, portanto, aquelas oriundas do cinema documentário, de gêneros híbridos ou do jornalismo televisivo. Exemplos em que o *reconhecimento* é barrado, dessa forma, não estão presentes somente em filmes experimentais e de influência surrealista, como o caso do dirigido por Buñuel, mas também nas recorrentes representações de jovens autores de atos infracionais em telejornais ou documentários expositivos, com a aplicação de filtros e a distorção da voz¹⁴⁸. Quando se recorre a tais recursos, ao mesmo tempo em que se preserva a identidade do jovem, dificulta-se substancialmente uma relação de solidariedade ou empatia do público. Essa dificuldade tem origem não só nas convenções estabelecidas para esses gêneros, mas também na necessidade cognitiva que temos de ver a expressão de todo sujeito focalizado pela câmera.

A partir de todas essas considerações de Smith, proponho o primeiro eixo da hipótese desta pesquisa, que denomino de *faces reveladas*, no qual os rostos dos jovens autores de ato infracional ficam visíveis na narrativa, possibilitando a solidariedade, a empatia e a cumplicidade entre o público e os sujeitos representados. Esse eixo pressupõe que revelar um rosto antes interditado, como é o caso dos jovens acusados de terem cometido infrações nas narrativas jornalísticas e documentais, pode favorecer a desconstrução do estigma, por meio da aproximação do espectador sugerida pelo texto fílmico.

¹⁴⁸ Um outro exemplo pode ser visto também no documentário *Sem Pena* (Eugênio Puppo, 2014), em que a morosidade e a repressão seletivas do sistema de Justiça no país são referenciadas a partir de depoimentos e entrevistas de personagens cujas faces e corpos não são em nenhum momento revelados ao espectador. O recurso tende a gerar uma sensação de estranhamento, além de favorecer um maior foco às estruturas sociais debatidas. Para mais, ver SENZI, A.; LAMAS, C. Políticas de representação do sistema de Justiça Penal: os casos de *Sem Pena* e *Justiça*. In: SOARES, R.; GOMES, M. Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações. São Paulo: ECA-USP, 2020.

Figura 51 – Fluxograma adaptado de Smith (1995, p. 105)



Fonte: SMITH (1995, p. 105). (Adaptado).

3.6 Intermedialidade ou o cruzamento das fronteiras midiáticas

As observações sobre a relação entre imagem, música e trilha sonora apontam para a diversidade de tipos de signos e códigos que configuram o cinema, tornando vários os recursos formais mobilizados para o engajamento do espectador. Tais elementos são estruturados em convenções narrativas e formais, em parte herdadas pelo teatro e pela literatura, como bem observa Xavier (2005). Ainda que o cinema tenha construído estratégias particulares de representação, são notáveis os cruzamentos entre diferentes formas de expressão na constituição interna de diferentes filmes. Isso fica mais claro ainda com o surgimento e a disseminação das tecnologias digitais de produção e circulação audiovisual, favorecendo as misturas, os hibridismos e os cruzamentos entre diferentes mídias. Isso pode ser visto, por exemplo, na teoria do cinema, como defende Stam:

Atualmente, pode-se dizer que a corrente do cinema, em sua tão ostentada especificidade, parece estar desaparecendo em meio ao caudal mais amplo dos meios

audiovisuais, sejam eles fotográficos, eletrônicos ou cibernéticos. Perdendo seu estatuto privilegiado (e conquistado a duras penas) de “rei” das artes populares, o cinema tem hoje de competir com a televisão, os *videogames*, os computadores e a realidade virtual (STAM, 2013, p. 345).

Nesse contexto, o cinema passa a ser visto como uma espécie de prolongamento de outros dispositivos audiovisuais, ocupando um espaço reduzido diante da diversidade de opções à disposição do espectador. Cinema, televisão, *videogames*, internet e realidade virtual compõem um cenário de crescente variedade e complexidade, incluindo inclusive “uma grande dose de fertilização cruzada em termos de recursos humanos, financeiros e mesmo estéticos” entre esses meios de expressão (STAM, 2013, p. 345).

É assim que boa parte das teorias formuladas para compreender o cinema e sua relação com o público deixaram de ser válidas, na medida em que se encontram desafiadas por possibilidades anunciadas e concretizadas pelas tecnologias de produção e circulação de imagens em movimento. Não se pode mais, por exemplo, pensar a posição do espectador como semelhante à do olhar privilegiado do panóptico de inspiração foucaultiana¹⁴⁹: aquele que é observado pela câmera pode, igualmente, portar o seu próprio dispositivo, produzir imagens e colocá-las em circulação em plataformas de vídeo como o YouTube.

O embaralhamento dos lugares tradicionais do emissor e do receptor, do produtor e do público, encontra-se lado a lado com o surgimento de possibilidades abrangentes de manipulação das imagens, tornando-as menos confiáveis e problematizando o então estatuto realista da imagem cinematográfica. Mesmo o cinema *mainstream* aproxima-se mais dos *videogames*, dos videoclipes e dos parques de diversão do que da literatura e da Hollywood clássica, com a valorização dos efeitos visuais e da criação de atmosferas em detrimento da história. A tela, transformada em um “centro de atividades” (STAM, 2013, p. 352), indica as possibilidades abertas ao espectador-interator, que trafega com desenvoltura entre diferentes mídias audiovisuais.

Esse cruzamento entre diferentes mídias, indicado pelo termo *intermedialidade*, não é novo. Embora potencializado pelas tecnologias digitais, ele configura um campo de debates fecundo cujas origens remontam desde, pelo menos, o século XVII. Esse é o argumento de Glaser (2009), que busca apontar os diferentes sentidos que a intermedialidade recebeu ao longo

149 Nas “prisões panópticas” projetadas por Bentham e analisadas por Foucault, celas são dispostas ao redor de uma torre central de observação, colocadas e iluminadas de tal forma que só é possível o olhar da torre em direção às celas, e não o seu contrário. De acordo com Stam, por ser unidirecional, essa disposição do olhar tem sido relacionada com frequência à condição de *voyeur* do espectador de cinema. Ver: STAM, 2013; e FOUCAULT, 1987.

do tempo. Segundo a autora, embora a palavra *intermedia*, do inglês, date somente do século XX, o termo *intermedium*, sua versão no singular, já apresenta registros de uso no século XVII, significando “algo que se interpõe ou intervém espacial e temporalmente, um espaço entre dois objetos; uma ação interveniente (a música entre os atos de uma peça) ou um tempo intermediário (um intervalo) ”¹⁵⁰ (GLASER, 2009, p. 13). O prefixo *inter*, dessa forma, indicaria um espaço, uma ação ou um tempo localizados *entre* duas instâncias separadas. *Medium*, que pode ser traduzido como um *meio* ou uma *mídia*, já indica um sentido diverso do que se costuma dar a essas palavras, uma vez que a música, como indica Glaser, se encaixaria nessa definição.

Durante o século XIX, ficaria proeminente na Alemanha a denominada *gesamtkunstwerk*, ou *obra de arte total*, um conceito estético oriundo do romantismo que teria no compositor Richard Wagner um de seus expoentes. Baseando-se na ideia de síntese de todas as artes, a ópera de Wagner procuraria conjugar música, canto, teatro, efeitos sonoros, dança e artes plásticas, buscando se aproximar da vastidão da própria vida a partir do cruzamento entre todos esses meios de expressão. Fazia oposição, dessa forma, a outras formas de ópera da mesma época, criticadas por Wagner, que procuravam evidenciar unicamente a música.

O termo *intermedium*, por sua vez, seria retomado mais a frente, em meados dos anos 1960 do século XX pelo artista britânico Dick Higgins. Na ocasião, Higgins defendeu sua utilização para designar uma localização entre mídias, na qual formas de arte inovadoras encontrariam espaço para se desenvolver. Seria o caso, por exemplo, de algumas das obras do artista estadunidense Allan Kaprow, que misturariam colagem, música e teatro, extrapolando o domínio de uma única forma de arte. *Mídia (medium)* se aproxima aqui de *arte*, na medida em que o autor fazia uma oposição entre *pure media (mídias puras)* e *intermedium*, ou seja, formas de arte tradicionais, como as artes plásticas, a música e o teatro, e aquelas que desafiariam essas fronteiras, como a colagem e a performance, mais propensas, segundo o autor, a quebrar a fronteira entre obra de arte e público, chamando-o à participação.

Embora a denominação de Higgins seja um tanto ampla e vaga – ele denominava um mictório, por exemplo, como uma forma de *life media (mídia da vida)* –, suas considerações apontam para um dos sentidos do termo *intermedialidade* para Glaser (2009, p. 12): uma característica atribuída a trabalhos criativos ligados às vanguardas artísticas, ou a obras que

¹⁵⁰ Do original: “[...] something coming between or intervening spatially and temporally, a space between two objects; an intervening action (the music between the acts of a play) or an intervening time (an intermission)” (GLASER, 2009, p. 13).

resistem de alguma maneira à classificação em termos de *artes puras* ou categorias tradicionais como a literatura, a música ou as artes visuais. No campo do cinema, Bazin (2018) também evocaria a ideia de uma *pureza* cinematográfica, mas para contestá-la: mais valeria o que denominava de *cinema impuro*, ou seja, as misturas e referências recíprocas entre o cinema e outras artes, notadamente a literatura e o teatro. Em uma época na qual eram constantes os ataques da crítica francesa às adaptações cinematográficas de obras literárias, Bazin (2018) acreditava que elas forneciam tanto um desafio à altura dos grandes cineastas como um meio de aprimoração do cinema enquanto forma de expressão artística:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São os que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema.

Como espécie de derivação dessa ideia de impureza, por *intermedialidade* se faz referência a trabalhos que combinam dois ou mais meios de expressão, da performance à instalação, da catedral gótica ao livro ilustrado. A ênfase pode se dar também na análise de novas formas de expressão midiática criadas a partir do desenvolvimento das tecnologias digitais, como os videoclipes, os *videogames* e as obras de arte cibernéticas, incluindo não só a análise das obras em si, mas também de seus modos de produção, comunicação e recepção.

Essa não é, entretanto, a única possibilidade de utilização da palavra: de outra perspectiva, “todas as mídias são mídias mistas, combinando diferentes códigos, convenções discursivas, canais, modos sensoriais e cognitivos”¹⁵¹ (MITCHELL, 1995 *apud* GLASER, 2009, p. 12). Segundo essa outra concepção, são diversos os meios de expressão que podem ser analisados de acordo com uma abordagem intermediária, de romances a performances multimídia, de histórias em quadrinho a instalações. *Intermedialidade*, nesse caso, serve como um ponto de partida conceitual para o desenvolvimento de metodologias de análise focadas no cruzamento de mídias em um determinado texto.

A abrangência das possibilidades assinaladas acima, por um lado, prova-se suficientemente ampla para designar não só um conceito, mas uma área interdisciplinar de

¹⁵¹ Do original: “[...] all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes” (MITCHELL, 1995 *apud* GLASER, 2009, p. 12).

pesquisa, conhecida também como *Intermedia Studies* (*estudos intermediáticos*) ou *Interart Studies* (*estudos interartes*), capaz de envolver pesquisadores das mais diferentes procedências, das artes plásticas ao teatro, dos semiólogos aos críticos literários. Inclui-se, na diversidade de fenômenos a serem explorados, de adaptações cinematográficas de histórias em quadrinhos a projetos transmídia, de peças de teatro que utilizam vídeos em sua encenação a séries televisivas. Essa elasticidade do cruzamento intermediático, por outro lado, gera desafios para o estabelecimento de teorias e metodologias consistentes:

Essa mistura de gêneros 'antigos' ou 'canônicos' com 'novos' meios de expressão e produções virtuais de ponta é provocativa, mas também atesta as dificuldades inerentes à definição de formas 'intermediáticas' de discurso; mostrar um vasto e rico assunto trai a vontade de, ou o desejo de, estruturas teóricas para empreender investigações acadêmicas sérias¹⁵² (GLASER, 2009, p. 17).

Como pode ser percebido nesse panorama, um dos pontos decisivos de qualquer estudo que envolva a intermedialidade é a definição de *mídia*. Para além de seu uso tradicional no campo da Comunicação, referente a meios como o cinema, a televisão e o rádio, uma possibilidade alternativa para sua definição é a estabelecida por Bohn, Müller e Ruppert (1988, *apud* CLÜVER, 2012, p. 9): “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”. Como esclarece Diniz (2018, p. 43), essa concepção

parece adequar-se mais a mídias como o rádio e a TV; mas a transmissão de signos pode acontecer também através de outros meios, como uma instalação, o design de um outdoor, a coreografia de um balé, ou ainda a performance de uma canção. Assim, a dança ou a música ou a pintura – “artes” que também podem comunicar através de seus signos – se definem como mídias, enquanto transmissoras de signos.

A definição de *mídia*, portanto, abre-se para as artes de uma maneira geral, incluídas no rol de atividades que promovem a transmissão de signos. É no nível da materialidade do signo, segundo Cluver (2011), que se determina se o fenômeno sob escrutínio é referente ao cruzamento entre mídias diferentes – um fenômeno, portanto, intermediático – ou entre gêneros diferentes no interior de uma mesma mídia – um fenômeno intramidiático. A intermedialidade, dessa forma, configura-se, para além de um fenômeno específico gerado a partir do cruzamento

¹⁵² Do original: “This mixture of ‘old’ or ‘canonical’ genres with ‘new’ and cutting-edge virtual productions is provocative, but also testifies to the difficulties inherent in defining ‘intermedial’ forms of discourse, show vast and rich subject matter betrays the want of, or desire for, theoretical frameworks to undertake serious scholarly inquiry” (GLASER, 2009, p. 17).

de diferentes mídias, em ferramenta de pesquisa para a análise de formas de narrativa híbridas. Dito de outra forma, constrói-se a partir de sua conceitualização uma atenção analítica sobre os momentos de ultrapassagem de fronteiras midiáticas no interior de um determinado texto. Para que isso seja possível, torna-se necessário especificar quais os elementos internos à obra que motivam essa travessia, bem como aspectos de sua produção e dos resultados narrativos, discursivos e estéticos que provém dela.

Não faltam críticas, no entanto, a um certo emprego essencialista que a concepção acima pode gerar, atribuindo características fixas e imutáveis ao cinema, à televisão, ao teatro ou a outros meios de expressão cujas obras são colocadas sob análise. Houwen (2017) destaca, ainda, como essa definição de mídia acarretou, no campo das artes visuais, sua associação exclusiva com os materiais utilizados na composição de obras, como tipos de tinta, pincéis e telas. Tal concepção, na opinião da autora, teria um alcance analítico limitado. Baseando-se em autores como Krauss, Houwen defende que o estudo intermediático depende de elementos referentes a cada uma das mídias em evidência, mas que esses elementos não podem ser resumidos às condições materiais de produção das mensagens. Fazer a análise dos aspectos constitutivos das mídias pressupõe não somente analisar as materialidades evocadas, mas também as diferentes *convenções* que as conformam. Segundo a autora:

[...] uma mídia deve ser vista como uma estrutura em camadas que está constantemente sendo repetida. Esta estrutura não é dada; ela é feita e composta pelo suporte físico mais um conjunto de regras e convenções. Essas convenções determinam como são delimitadas ou aplicadas as possibilidades expressivas oferecidas pelo suporte técnico de uma mídia¹⁵³ (HOUWEN, 2017, p. 8).

Delimitar essa estrutura em camadas, compostas de materialidades e certas práticas convencionalizadas, é de grande importância na medida em que situa determinada mídia no tempo e no espaço, rompendo com noções essencialistas e supostamente imutáveis. Trata-se, por exemplo, do caso da decupagem clássica do cinema, analisada anteriormente: não só um conjunto de signos e suas materialidades – imagens em movimento, letreiros, trilha musical – mas das diferentes maneiras a partir das quais esses elementos são organizados, de modo a alcançar determinado efeito – nesse caso, o convite para que o espectador adentre imaginariamente no espaço diegético.

¹⁵³ Do original: “[...] a medium is to be seen as a layered structure that is constantly being repeated. This structure is not given; it is made and composed out of the physical support plus a set of rules and conventions. These conventions determine how the expressive possibilities offered by the technical support of a medium are delimited or applied” (HOUWEN, 2017, p. 8).

É a repetição no tempo de uma certa estrutura de convenções que acaba conformando, em grande, parte a ideia de uma mídia como fixa, ocultando seu caráter transitório e em constante movimento. É o caso por exemplo do cinema industrial americano, a partir dos anos 1980, muito mais próximo dos parques de diversão do que da Hollywood clássica, como destacado anteriormente. Essa observação abrange, evidentemente, todo tipo de mídia, que precisa ser situada no tempo e no espaço quando da análise de cruzamentos intermediáticos. É por isso que a autora prefere o termo *especificação* a *especificidade*¹⁵⁴ midiática, na medida em que o primeiro “indica que a mídia *está sendo* especificada, enquanto especificidade midiática indica o que *é* específico da mídia”¹⁵⁵ (HOUWEN, 2017, p. 9).

A especificação, por sua vez, não se refere necessariamente a propriedades exclusivas da mídia sob análise, mas a rede de relações. Houwen destaca, por exemplo, o caso do cinema, que compartilha, em sua versão analógica, uma base fotoquímica com a fotografia e, com o vídeo, a capacidade de produzir imagens em movimento. Esse último meio, por sua vez, pouco apresenta de relação com a fotografia analógica, no sentido do processamento dos raios luminosos que atravessam a objetiva.

Dentro dessa teia de diferenças e semelhanças entre mídias baseadas em lentes, nenhuma propriedade única é exclusiva do filme. No entanto, a posição deste último meio dentro da teia de relações intermediáticas, as maneiras precisas pelas quais ele difere e se assemelha a outros meios, *são* únicas, *são* específicas. Portanto, argumento que as mídias são especificadas por diferenças mútuas e semelhanças específicas com outras mídias¹⁵⁶ (HOUWEN, 2017, p. 10-11),

Essa noção dinâmica do que vem a ser uma mídia reverbera no termo *midialidade*, que para Bruhn e Gjelsvik (2018) traduz melhor as mudanças tanto no nível das materialidades como das convenções que conformam certos meios em detrimento de outros. Já a ideia de *camadas* constitutivas de cada midialidade reverbera na divisão que esses dois autores, inspirados em Elleström (2010), indicam para o termo. Trata-se de três dimensões principais: *mídia básica*, *mídia qualificada* e *mídia técnica*¹⁵⁷. Por *mídia básica* entende-se palavras escritas, imagens em movimento, efeitos sonoros, grafismos e assim por diante. Ou seja, trata-

¹⁵⁴ Do original: *Media specification* e *media specificity* respectivamente. (HOUWEN, 2017, p. 9).

¹⁵⁵ Do original: “[...] indicates that media *are being* specified, while medium specificity rather indicates what *is* specific about media” (HOUWEN, 2017, p. 9).

¹⁵⁶ Do original: “Within this web of differences and similarities between lens-based media, no single property is unique to film. Yet the latter medium’s position within the web of intermedial relations, the precise ways in which it differs from as well as resembles other media, *is* unique, *is* specific. Hence, I argue that media are specified by mutual differences from as well as specific similarities with other media” (HOUWEN, 2017, p. 9).

¹⁵⁷ *Basic media*, *qualified media* e *technical media* no original.

se dos elementos primários que, combinados de diferentes maneiras, produzem determinada manifestação de uma *mídia qualificada*, como artigos de jornais, romances e músicas sinfônicas.

Como vimos anteriormente neste capítulo, o cinema é uma mídia que apresenta grande diversidade de elementos constitutivos, cada um com sua materialidade especificada: imagens em movimento, efeitos sonoros, diálogos, trilhas musicais, grafismos e imagens estáticas compõem o rico arsenal expressivo articulado pelos planos de câmera, pela maior ou menor abertura do microfone e pela articulação que se dá no nível da montagem. Embora o termo *mídia qualificada* por vezes coincida com formas de arte mais ou menos estabelecidas, por vezes ela também se refere a outros campos, como *jingles* e anúncios publicitários, reportagens, programas de rádio ou até mesmo formas de prosa jurídica.

Por fim, o termo *mídia técnica* se refere à dimensão material e tecnológica que possibilita a visualização, audição ou leitura das outras formas de mídias citadas. Interfaces de celulares e computadores, folhas de papel, aparelhos de rádio são exemplos, e, no caso do cinema, pode-se pensar na sala de cinema, no aparelho de televisão, na tela do computador. Essa divisão interessa na medida em que se pode operacionalizá-la na análise: podemos entender uma mídia qualificada como o cinema a partir dos elementos que constituem um filme, ou seja, as diversas mídias básicas que ele articula. Os modos em que elas são articuladas, entretanto, variam de acordo com o tempo e se encontram em relação com as outras apropriações desses recursos pelo vídeo, pelos programas televisivos e por outras mídias audiovisuais.

Além desses aspectos, a análise de cruzamentos intermediáticos também precisa evitar, segundo Nagib (2014), o perigo do formalismo, em que a desconsideração de aspectos políticos e contextuais da obra poderia levar a um exercício puramente narcisista e fechado em si mesmo, na decodificação de códigos mais ou menos ocultos pela forma fílmica. É necessário, nessa perspectiva, evidenciar os diferentes aspectos políticos inerentes à transmidialidade. Um deles, seguindo também os estudos intertextuais, é a quebra de hierarquias entre diferentes formas artísticas. Uma vez que muitos são os cruzamentos midiáticos possíveis, e muitas são as estruturas relacionais em que os meios de expressão estão inseridos, nenhum deles teria, a princípio, a primazia sobre os demais. Isso não quer dizer, no entanto, que não haja distinções entre cada uma das mídias, como alegam os “obstinados campeões da hibridização”¹⁵⁸ na opinião de Nagib (2014, p. 21). Ratificar tal afirmação, para a autora, seria afirmar uma

¹⁵⁸ Do original: “[...] the obstinate champions of hybridization [...]” (NAGIB, 2014, p. 21).

homogeneização da produção cultural e, no limite, do público, reduzido a integrante de “massas uniformemente híbridas”¹⁵⁹. E, para além dessa posição, a intermedialidade também indicaria um dilema inerente à própria criação artística, como indica a autora:

Minha intenção aqui é sugerir um caminho alternativo que postule a intermedialidade, não como um objetivo político projetado no futuro, mas como uma crise dialética sempre presente, lugar de um profundo dilema entre a pulsão depurativa inerente a todas as formas artísticas e a consciência de sua insuficiência. Este dilema, eu sugiro, é por sua própria natureza política¹⁶⁰ (NAGIB, 2014, p. 27).

É assim que, baseada em autores como Rancière, Nagib enxerga como a evocação de outras mídias em um filme pode ser apropriada de maneira a suprir a insuficiência de seus recursos expressivos, multiplicando os significados da realidade a que a narrativa fílmica faz referência. Como exemplo, a autora analisa uma cena de *O Som da Montanha* (Mikio Naruse, 1954), adaptação do romance homônimo de Yasunari Kawabata que lhe garantiu o prêmio Nobel de literatura. Na história, o sexagenário Shingo se encanta com sua nora Kikuko, interpretada por Setsuko Hara, a mais famosa atriz no país durante os anos 1950 e conhecida como “a eterna virgem do Japão”¹⁶¹ (NAGIB, 2014, p. 34), símbolo máximo da abstinência sexual e da pureza. Entre outros cruzamentos midiáticos que são encontrados na obra, Nagib destaca a presença do Noh, forma de teatro exclusiva da elite até o fim do período Edo, em 1868, e que conta com os intérpretes portando máscaras sobre suas faces.

O Noh é uma forma de expressão que, segundo a autora, preza pela criação de uma atmosfera ambígua, começando pelas máscaras, “representando personagens ao mesmo tempo mortos e vivos, alegres e sombrios, maliciosos e infantis, mesquinhos e inocentes, femininos e masculinos, de acordo com os movimentos da cabeça e do corpo do ator, bem como a iluminação incidental”¹⁶² (NAGIB, 2014, p. 34). Na cena analisada, um antigo colega de escola de Shingo acabou de falecer, e um amigo em comum dos dois vai visitar o protagonista do filme em seu escritório. Na ocasião, o amigo de Shingo lhe presenteia com uma máscara noh, que a viúva do falecido lhe pediu para vender. Ele a coloca sobre o rosto da secretária de Shingo,

¹⁵⁹ Do original: “[...] uniformly hybrid masses [...]” (NAGIB, 2014, p. 21).

¹⁶⁰ Do original: “My intention here is to suggest an alternative route which posits intermediality, not as a political objective projected into the future, but as an ever-present dialectical crisis, the site of a profound dilemma between the depurative drive inherent in all artistic forms and the awareness of its insufficiency. This dilemma, I suggest, is by its own nature political” (NAGIB, 2014, p. 27).

¹⁶¹ Do original: “[...] the eternal virgin of Japan [...]” (NAGIB, 2014, p. 34).

¹⁶² Do original: “[...] representing characters at once dead and alive, cheerful and sombre, malicious and childish, mean and innocent, feminine and masculine, according to the actor’s head and body movements, as well as the incidental lighting” (NAGIB, 2014, p. 34).

também presente na ocasião, e explica que ela representa a face de um menino, denominada máscara Doji, com características indefinidas entre uma feição infantil e adulta, além de uma aparência andrógina.

A secretária de Shingo move seu rosto para cima e para baixo, dando a impressão que a expressão da máscara mudava, incluindo a contração das pálpebras e dos lábios. Shingo é pego de surpresa nesse instante, ao descobrir a atração sexual que sente por sua nora, “cujo sofrimento, disfarçado sob o rosto congelado em uma máscara viva, é então oferecido a nós por uma inserção de Setsuko Hara, no papel de Kikuko, exibindo o mesmo meio sorriso enigmático da máscara noh”¹⁶³ (NAGIB, 2014, p. 35). A máscara noh, dessa forma, serve como elo de ligação entre Shingo e Kikuko, e suas características, próprias do gênero teatral do qual faz parte, são parte indispensável da expressão de um profundo conflito com o qual o protagonista se depara:

Os sentimentos de Shingo são ainda mais preocupantes, pois carregam uma mistura de adultério (traição de sua esposa), homossexualidade (atração por uma máscara masculina), incesto (atração por uma parente) e pedofilia (atração pela máscara de um menino) que é inconfessada, inconfessável e, sobretudo, desconhecida do próprio personagem até aquele momento. [...] A dissolução de fronteiras ocorre aqui em todos os níveis: entre diferentes meios artísticos, gêneros modernos e clássicos, e entre gêneros e sexualidades [...] ¹⁶⁴ (NAGIB, 2014, p. 36).

Figuras 52-55 – Reproduções de imagens da máscara noh sobre o rosto da secretária de Shingo, seguida de imagens de Kikuko sorrindo ao protagonista



¹⁶³ Do original: “[...] whose suffering, disguised under her face frozen into a living mask, is then offered to us by an inset of Setsuko Hara, in the role of Kikuko, displaying the same enigmatic half-smile of the noh mask” (NAGIB, 2014, p. 35).

¹⁶⁴ Do original: “Shingo’s feelings are all the more troubling as they carry a mixture of adultery (betrayal of his wife), homosexuality (attraction to a male mask), incest (attraction to a member of kin) and paedophilia (attraction to the mask of a boy) which are unconfessed, unconfessable and above all, unknown to the character himself until that moment. [...] Dissolution of frontiers thus takes place here at all levels: between different art media, modern and classical genres, and between genders and sexualities [...]” (NAGIB, 2014, p. 36).



Fonte: Nagib (2014, p. 35 e 37).

Partindo de algumas das ideias de Nagib e Bazin e trabalhando com uma cinematografia mais próxima da analisada neste trabalho, Paiva (2016) procura encontrar caminhos para a construção de outra história do cinema, distante de distinções como *cinema clássico* e *cinema moderno* e centrada no cruzamento entre cinema e outras mídias. Para o autor, as mudanças de espectadorialidade e de criação propiciadas pelas tecnologias digitais, embora sinais de intermedialidade já fossem valorizados muito antes do advento da internet.

Tanto o cinema impuro quanto o realismo baziniano pressupunham mais uma existência da própria realidade humana do que sua possível essência. Por exemplo: a profundidade de campo e o plano sequência, em oposição à montagem, proporcionam, segundo a visão de Bazin, por sua vez inspirada na concepção sartreana de liberdade existencial da escolha, uma espécie de ambiguidade da expressão oportuna à própria realidade. Tal indistinção entre arte e realidade prevê a intermedialidade (PAIVA, 2016, p. 67-68).

Na busca do cinema de “alcançar a amplitude da própria vida” (PAIVA, 2016, p. 68), nasce uma concepção do filme como objeto político, encontrando na intermedialidade um caminho para sua expansão e superação de suas limitações. Tal cruzamento entre diferentes mídias é trabalhado pelo autor a partir da relação entre parte do cinema pernambucano conhecida como *Árido Movie*¹⁶⁵ e a produção musical oriunda do mesmo estado, denominada *Manguebeat*. Integrantes de um mesmo circuito midiático, também composto por videocliques, programas de TV, instalações e outras mídias, filmes como *Baile Perfumado* (1996), *Amarelo Manga* (2003), *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) e *Árido Movie* (2006) buscam conexões com a música da capital Recife e seus arredores, o que pode ser observado tanto pela análise da própria narrativa fílmica como de fatores de produção.

165 Segundo Paiva (2016, p. 69), a expressão foi criada pela jornalista Amin Stepple, em meados dos anos, 1990 “para designar filmes pernambucanos então realizados no diálogo com o *Manguebeat*, o movimento musical que, articulado em torno de bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, confirmava-se com os respectivos discos *Da lama ao caos* e *Samba esquema noise*, ambos de 1994”.

É assim que, a partir da hipótese da existência de “linhas de coerência” (PAIVA, 2016, p. 70) entre cinema e música, Paiva evidencia cruzamentos intermediáticos em *Baile Perfumado* (1997), filme dirigido por Lírío Ferreira e Paulo Caldas sobre a história de Benjamin Abrahão, fotógrafo e cinegrafista que pretende registrar o grupo do cangaceiro Lampião durante o nordeste da década de 1930. Um desses cruzamentos, por exemplo, pode ser encontrado na transposição da música *Salustiano song*, de autoria do grupo musical Chico Science & Nação Zumbi, em uma das cenas do longa-metragem. Há um valor narrativo particular neste caso, na medida em que se adiciona uma dimensão histórica, política e cultural a partir de tal intersecção. Não se trata de qualquer música, mas de uma simbólica do *Manguebeat* e da produção cultural do período.

Da mesma forma, performances musicais pontuam a narrativa, bem como determinados momentos da montagem privilegiam um ritmo mais próximo do videoclipe e de outros gêneros em que a importância da música é notória. Os próprios músicos da banda Mestre Ambrósio, integrante do movimento *Manguebeat*, participam de tais performances, adicionando certa descontinuidade temporal ao tocarem músicas então contemporâneas em um enredo que se passa na década de 1930. Há nesse processo a legitimação de uma produção cultural mais ampla, da qual o próprio filme faz parte, com impactos na circularidade da obra:

O caráter de “merchandising” e de “legitimação dessa cena cultural” por meio dos momentos musicais nos leva a cogitar que, neste caso, a música acrescenta ao cinema um valor excepcional, inclusive, ampliando as possibilidades de inserção mercadológica. A multiplicação do filme, por exemplo, em cenas construídas como videoclipes para circularem por outras telas, além das salas de cinema, sem dúvida, é um dado a ser considerado em um instante no qual a própria televisão passa a contar com canais cada vez mais especializados em música, como a MTV Brasil, que aportava no país no início da década de 1990 (PAIVA, 2016, p. 74).

Há que se observar ainda como, no caso do filme analisado, Paiva pontua a inclusão na montagem de imagens produzidas pelo Benjamin Abrahão real, dispostas em alternância com imagens ficcionais. Além disso, o drama evoca imagens do Cinema Novo, tanto pela presença no elenco de atores que também trabalharam nesse movimento como pela transformação do próprio sertão em uma área “verdejante e com muita água, numa espécie de reversão de sua imagem mítica presente em tantos filmes cinemanovistas” (PAIVA, 2016, p. 75). Cruzamentos intermediáticos, dessa forma, alternam com cruzamentos intramidiáticos, na referência a outro período histórico do cinema brasileiro.

Das juventudes às culturas juvenis e ao *rap*, da decupagem clássica à relação entre espectador e filme, chegando, por fim, à intermedialidade, procurou-se ao longo das páginas escritas até aqui evidenciar alguns dos elementos de importância para os objetivos desta pesquisa. Se a noção de juventudes é fundamental para situar os jovens autores de atos infracionais em uma perspectiva mais ampla, na qual são incluídos elementos das culturas juvenis, as considerações a respeito da linguagem cinematográfica e da intermedialidade nos aproximam de especificações do cinema e dos cruzamentos entre mídias que ele propicia, parte importante para o estudo das representações que buscam desconstruir o estigma dos jovens em conflito com a lei. Todos esses elementos encontrarão reverberações em *Antônia*, filme a ser analisado a seguir.

3.7 Análise de *Antônia*: *rap*, performance musical e machismo na Brasilândia

Figura 56 – Imagem de Barbarah (Leilah Moreno), personagem do filme *Antônia* (Tata Amaral, 2006)



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

A imagem tem características distintas das até aqui analisadas. Dentro da moldura delimitada pelo quadro dá-se a ver, dessa vez, uma jovem mulher, enquadrada dos ombros para cima. De feição negra e disposta aproximadamente no centro, sua expressão está contraída, direcionada para a esquerda do quadro e para abaixo de seu ângulo de visão. Os olhos estão parcialmente fechados e ocultos por uma leve sombra, resultado da intensa luz que recorta seu

cabelo encaracolado do fundo. Seu tom de pele negro deixa-se ver tanto por seu rosto como pelos ombros e braços expostos, que gesticulam e fazem parte também da performance.

Não demora para percebermos nesse conjunto a base e o cabo de um microfone portado firmemente em uma das mãos, o que indica de maneira mais explícita que a personagem em questão se expressa a partir de sua voz para uma plateia. Reforça essa sensação o fato de o fundo, tanto à direita do quadro como acima e à esquerda, estar ocupado por fontes de luz intensas, azuladas e de aparência artificial, próprias da iluminação de um *show*. O ângulo de visão, levemente inclinado de baixo para cima, bem como a postura incisiva daquela que se encontra diante de nós, parecem expressar uma certa posição de poder, mostrando que a personagem se sente confiante enquanto exerce o papel social daquela que tem direito à fala.

Figura 57 – imagem de Barbarah (Leilah Moreno), personagem do filme *Antônia* (Tata Amaral, 2006) na prisão



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

Mais à frente no filme, vemos a mesma personagem, mas em condições bastante diferentes da anterior. Há, primeiramente, uma proximidade maior dela em relação à câmera, o que nos possibilita ver com mais atenção seus olhos, nariz e boca. A expressão e a postura são outras, mais contidas e em certa medida entristecidas. Seu tom de pele negro dessa vez só pode ser visto por meio de seu rosto e pescoço, já que os ombros estão cobertos pelo branco da camiseta que a personagem veste. O cabelo, antes solto e parte da performance, agora está preso e participando de maneira bastante discreta do quadro.

Localizada à frente de um fundo neutro, a personagem se encontra parcialmente oculta por uma discreta sombra que percorre seu rosto, em contraste com um feixe de luz intenso que ilumina as partes superior-esquerda e inferior-direita de sua silhueta. Pela sua cor e densidade, é possível inferir que desta vez a referida luz é proveniente do sol, entrando através de uma janela ou abertura e penetrando em um espaço escuro e enclausurado, onde se encontra a personagem. Em meio a esse conjunto, a câmera não se encontra mais de baixo para cima, mas também não está de cima para baixo: encontramos-nos na mesma altura da jovem mulher, o que dá a ela uma certa estatura e dignidade, ainda que em condições adversas. Em algumas cenas anteriores, com a personagem portando o mesmo figurino sobre o mesmo fundo, ouvimos por meio de sua voz uma carta que acaba de escrever para a amiga Preta (Negra Li):

Barbarah: Ninguém sabe direito se eu fico mais um ano ou dois por aqui. A única coisa que eu tenho certeza é que eu saio antes de você, da Lena e da Mayah criarem juízo. Cada dia que passa eu aprendo uma coisa nova: aprendi que resistência de chuveiro esquentava leite, café, sopa...qualquer coisa menos água do banho. Aprendi que garfo de plástico quebra à toa, que oito pacotes de cigarro compram um vidro de esmalte. Aqui Preta, eu aprendi até o que já sabia: se a gente desiste do sonho, fica difícil até de levantar da cama (ANTÔNIA, 2006).

Os trechos acima fazem parte de *Antônia*, longa-metragem dirigido por Tata Amaral e lançado no circuito comercial em 2007, cuja trama gira em torno da formação de um grupo de *rap* homônimo, composto pelas personagens Preta (Negra Li), Barbarah (Leilah Moreno), Mayah (Quelynah) e Lena (Cindy). Antes *backing vocals* de outro grupo de *rap*, as quatro jovens mulheres começam a empreitada de tentar viabilizar uma formação musical do gênero sem uma voz masculina, contando, para isso, com a ajuda do empresário Marcelo Diamante (Thaíde).

Entre os diferentes entraves para a concretização desse sonho, um deles é a prisão de Barbarah, acusada de assassinato, cujas imagens se encontram em destaque. O deslocamento da primeira para a segunda imagem é um ensaio para o que pretendo demonstrar ao final desta análise: no filme, a desconstrução do estigma das jovens autoras de ato infracional se dá pelo contraste entre a Barbarah cantora, apresentada primeiro na narrativa, e sua condição de encarcerada a partir da segunda metade do filme. Entre uma versão da personagem e outra, é a materialidade da música e da performance corporal do grupo, e de Barbarah em especial, que se pode debitar o combate ao estigma e à problematização do estereótipo da criminosa.

3.7.1 A Brasilândia entra em cena

Antônia foi o terceiro longa-metragem dirigido por Tata Amaral, integrando uma trilogia encabeçada pela diretora que conta, ainda, com o emblemático *Um Céu de Estrelas* (1996) e com o drama *Através da Janela* (2000), todos focando-se na condição da mulher na sociedade brasileira contemporânea. O filme circulou em diferentes mostras e festivais nacionais e internacionais, com premiações na Mostra de São Paulo (troféu Especial do Júri) e no Festival de Havana (troféu Radio Havana), além de indicações ao Urso de Prata e ao prêmio do Júri Popular no Festival de Berlim; ao prêmio do Júri Popular no Festival de Toronto; ao prêmio do Júri Popular no Festival de Roterdã; entre outros.

O filme teve uma trajetória de lançamento particular: antes de chegar aos cinemas, transformou-se em série televisiva homônima, com coprodução da *O2 Filmes* e da *TV Globo*, e a primeira temporada transmitida pela *Rede Globo de Televisão*, entre novembro e dezembro de 2006¹⁶⁶. As críticas não foram unânimes: Eduardo Valente (2006), escrevendo para o site *Cinética*, entendeu que o filme explorava muitos assuntos diferentes sem aprofundá-los, como espécie de ensaio para a série; Cid Nader (2006), para o portal *Omelete*, considerou o desempenho dos atores irregular e algumas das situações propostas carentes de verossimilhança, como na cena que culminou na prisão de Barbarah, analisada mais adiante.

Já Cássio Starling Carlos (2007), escrevendo para o jornal *Folha de S. Paulo*, considerou que o longa-metragem tem a “ambição bem-sucedida de fazer um filme popular que almeja um público além do frequentador de salas de shopping, a partir da escolha de um tema pop”, em uma alternativa para produções que só enfocam a violência e a miséria nas periferias. Celso Sabadin (2007), em publicação para o site *Cineclick*, enfatizou a semelhança que a ficção tem com o gênero documentário, por conta especialmente da performance das atrizes principais e da flexibilidade do modo de trabalho de Tata Amaral, que optou em deixar o elenco livre para criar os próprios diálogos. Luiz Zanin Oricchio (2007), por sua vez, destacou em sua crítica para o jornal *O Estado de S. Paulo* como a ficção consegue atingir grande grau de autenticidade, não só pelo desempenho do elenco, mas também pela câmera, pelo som e pela montagem.

Foram o mesmo crítico e a própria diretora (NAGIB; PAIVA, 2018) que apontaram como há uma diferença geracional entre os três filmes da trilogia: se em *Um Céu de Estrelas* a ênfase se dá no conflituoso relacionamento entre a cabelereira Dalva (Leona Cavalli) e o

¹⁶⁶ A segunda temporada foi ao ar entre setembro e outubro de 2007, pela mesma emissora.

metalúrgico desempregado Vítor (Paulo Vespúcio), personagens considerados adultos, em *Através da Janela* o foco se dá nas tensões entre a idosa Selma (Laura Cardoso) e seu filho Raimundo (Fransérgio Araújo). Em ambos os casos, nota-se uma trama enclausurada, concentrada em poucas locações e ambientes internos, notadamente as residências das protagonistas. *Antônia* assume, em comparação, uma outra perspectiva: “Antônia é o recomeço, a mulher jovem. Construí Antônia a partir da ideia do nascimento da mulher para o coletivo, que é a adolescência, quando a gente sai de casa e vai para o mundo” (NAGIB; PAIVA, 2018, p. 511).

Não é de se estranhar, portanto, que os ambientes enclausurados deem lugar às ruas e, mais precisamente, à comunidade: o enredo se situa em um bairro da periferia paulistana, e não qualquer um, mas o da Vila Brasilândia. Localizado na zona norte da cidade, o local chegou a ser cenário de outros filmes brasileiros, como *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1982), *O Invasor* (Beto Brant, 2002), *De Passagem* (Ricardo Elias, 2003), entre outros. Tata Amaral destaca, no entanto, como em todas as outras ocasiões até então a Brasilândia se configurava como um espaço de representação da periferia de maneira indistinta, menos portadora de uma identidade própria e mais assumindo um certo tom universalizante por meio de suas ruas, becos e casas retratados na tela. Como bem observa Nagib (2020) e Paiva (NAGIB; PAIVA, 2018), a Brasilândia se dá a ver já no início da história, quando se observam as quatro personagens centrais emergindo da parte de baixo do quadro, caminhando em direção à câmera, tendo ao fundo uma imagem de várias casas pertencentes à comunidade, como pode ser visto abaixo.

Figura 58 – Um dos planos iniciais do filme, quando vemos as quatro personagens centrais caminhando em direção à câmera, tendo a comunidade da Brasilândia ao fundo



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

Essa participação da Brasilândia como parte importante da história é perceptível também em diversos outros momentos, como pode ser visto nos exemplos a seguir:

Figuras 59-60 – Exemplos de outros planos nos quais é possível perceber a presença da Brasilândia ao fundo



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

A ideia de valorizar o bairro da Brasilândia, bem como de focar a trama na criação de um grupo de *rap* e nas dificuldades para sua concretização, surgiram diante de um convite feito em 1998 à Tata Amaral por um representante da prefeitura de Santo André (SP) para que dirigisse um documentário sobre a cultura *hip-hop* na cidade. O média-metragem *Vinte/Dez* (2002), dirigido por Tata Amaral e Francisco Cesar Filho, foi o resultado dessa iniciativa, e promoveu duas situações que inspiraram *Antônia*. Segundo a realizadora, a primeira diz respeito a uma entrevista feita com uma menina de Santo André chamada Shirley, que afirmou:

“Eu cresci com complexo de inferioridade, porque meu ídolo era a Xuxa. Só que a Xuxa é alta, loira, cabelo liso, magra e linda. Eu sou baixinha, gordinha, cabelo crespo” – e ela não se achava linda, mas era linda. Então, essa ideia de não haver referências positivas para a mulher negra era assustadora. Em segundo lugar, houve uma outra entrevista no *Vinte/Dez* de um rapaz que dizia: “Nós somos os PPP, preto, pobre, da periferia. Concentramos tudo que é ruim na sociedade: o bandido, o traficante, o pobre, o doente e tudo mais” (NAGIB; PAIVA, 2018, p. 511).

Diante do que Tata Amaral considerava uma falta de referências para esses dois entrevistados, *Antônia* viria com a ideia de propor uma outra representação, que se contrapusesse à falta de valorização das mulheres negras e à associação entre pobreza e criminalidade. É assim que o filme não só prioriza a perspectiva de quatro mulheres afrodescendentes, como também não inclui em sua narrativa o envolvimento de personagens com o tráfico de drogas, reduzindo, de maneira significativa, a participação de atos violentos na trama.

3.7.2 A perspectiva feminina

Como observa Marsh (2012), filmes brasileiros de considerável sucesso internacional como *Cidade de Deus* (2002), *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007), *Última Parada: 174* (Bruno Barreto, 2008) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) participaram de um movimento duplo: por um lado, promoveram a denúncia das desigualdades sociais nas grandes cidades brasileiras, sobretudo no Rio de Janeiro; por outro, contribuíram para o processo de estigmatização de jovens homens pobres, por conta de sua associação com o roubo e o tráfico de drogas.

Essa ambiguidade moldou um tipo específico de realismo cinematográfico, ancorado na ideia de um “choque do real”¹⁶⁷ (MARSH, 2012, p. 172), no qual há a ênfase em uma perspectiva masculina dos acontecimentos; a utilização de efeitos visuais, como dispositivos explosivos simulando armas de fogo; músicas extradiegéticas para reforçar a dramaticidade das cenas; e, por vezes, a construção da narrativa a partir do ponto de vista de um único personagem, como o fotógrafo Buscapé em *Cidade de Deus*, ou o capitão Nascimento em *Tropa de Elite*. Pode-se acrescentar, ainda, a importância na narrativa de efeitos aplicados na pós-produção, como a saturação das cores e a aceleração do tempo, imprimindo, junto à montagem e a movimentação da câmera, um ritmo frenético às recorrentes sequências de trocas de tiro e de embates entre forças policiais e narcotráfico.

Contrastando com boa parte desses elementos, *Antônia* prioriza a perspectiva feminina, coletiva e mais próxima do cotidiano das personagens. Entre a proposta de fazer um *show* de abertura na Brasilândia e a performance musical conjunta das quatro jovens ao final da trama, muitos são os obstáculos encontrados no dia a dia de Preta, Barbarah, Mayah e Lena para a concretização do grupo musical que dá nome ao longa-metragem. Preta é mãe da pequena Emília (Nathalye Cris) e tem que criá-la, apesar do relacionamento conturbado que tem com Hermano (Fernando Macário), pai da criança. Com dificuldades financeiras e dependendo da mãe (Sandra de Sá), vive sob a desconfiança de que seu investimento na música não lhe renderá retorno financeiro.

Barbarah, por outro lado, vive com seu irmão Duda (Chico Santo), e tem que socorrê-lo após ele ter sido encontrado inconsciente por conta de um espancamento, sofrido por ele e seu namorado, morto na ocasião. Quando Duda retorna do hospital, cabe a ela, com a ajuda de

¹⁶⁷ Do original: “shock of the real” (MARSH, 2012, p. 172).

Preta e Lena, carregá-lo pela escada íngreme que leva à sua casa, em uma cena apontada pelo crítico Cássio Starling Carlos (2007) como uma das mais impactantes do filme. Após esse incidente, Barbarah encontra Robinho (Ezequiel da Silva), o agressor de seu irmão e, após reagir fisicamente a uma série de provocações verbais, acaba matando-o e sendo levada à prisão. Retornarei a esta cena mais à frente.

Já Lena, por sua vez, tem que lidar com os recorrentes ataques de ciúme de JP (Maionezi), seu namorado, que a todo momento procura desestimulá-la a participar do grupo de *rap*. Quando ela fica grávida e se recusa a abortar a criança, JP a aceita em sua casa e se oferece para apoiá-la financeiramente, desde que ela deixe de cantar. Por fim, Mayah participa somente do primeiro *show* do grupo, logo no início do filme, e dos dois últimos que encerram *Antônia*. Nos bastidores, após a primeira performance do grupo, está conversando com Hermano quando Preta a encontra e, em um ataque de ciúmes, resolve expulsá-la do grupo por achar que ela estava seduzindo o pai de Emília.

Como pode ser visto nesse breve resumo, na trama, temas como a maternidade e o machismo são costurados às dificuldades financeiras, à violência e ao *rap*, em uma perspectiva bastante diversa de grande parte dos filmes que abordaram as periferias nas grandes cidades brasileiras durante os anos 2000. Para Marshal, isso aproxima o filme de documentários como *Sou Feia Mas Tô na Moda*, dirigido por Denise Garcia (2005), no qual aborda-se o *funk* carioca, de suas origens históricas aos bailes promovidos nas comunidades¹⁶⁸.

A particularidade é que isso é contado a partir da perspectiva dos próprios membros das comunidades, incluindo as mulheres, que propõem uma leitura do gênero musical bastante diversa da encontrada na grande mídia até então: o *funk* surge como manifestação da liberação do desejo sexual feminino; da apropriação de seus próprios corpos pelas mulheres; da resistência diante do machismo; e mesmo da preocupação com uma educação sexual que alcance o maior número possível de jovens mulheres das comunidades. Os planos em que aparecem os entrevistados andando calmamente em direção à câmera nas ruas da Cidade de Deus, ou aqueles em que se vê o jogo de improvisação musical em roda, são exemplos da distância que o filme estabelece com a representação que associa a pobreza e a violência à degradação social.

¹⁶⁸ Outros filmes do período que a autora destaca, no sentido de apresentarem uma perspectiva feminina dos acontecimentos retratados, são o documentário *Meninas* (Sandra Werneck, 2006), no qual aborda-se a gravidez precoce em ambientes de carência social, e a ficção *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2010), sobre três amigas de uma comunidade carioca que acabam se prostituindo.

Antônia, da mesma forma, aborda um fenômeno cultural juvenil que surgiu, no contexto brasileiro, nas periferias das grandes cidades: o *rap* e a cultura *hip-hop*, como abordado anteriormente neste capítulo. Faz isso a partir do ponto de vista dos próprios moradores da Brasilândia, sobretudo das quatro integrantes do grupo, em uma inversão de perspectiva que salienta os diferentes problemas enfrentados pelas mulheres, sobretudo o machismo, encontrado desde a participação secundária das cantoras como *backing vocals* em um grupo de *rap* de voz masculina até o momento em que um integrante do público que interrompe um *show* para pedir o telefone de Lena; de maridos omissos e irresponsáveis como Hermano a namorados que se veem no direito de restringir a vida de suas parceiras por questão de ciúmes, como o caso de JP. Como bem observou o crítico Luiz Zanin Oricchio (2007), os homens inseridos na trama geralmente são “ciumentos, gente briguenta e egoísta”, com exceção do empresário Marcelo Diamante e de Duda, que é homossexual e se torna vítima de uma agressão de teor homofóbico.

É importante observar, ainda, como no filme acontece uma mudança de perspectiva na carreira de Tata Amaral, como bem observa Marshal: se em *Um Céu de Estrelas* e *Através da Janela* as mulheres protagonistas têm seus corpos sob constante ameaça de uma figura masculina, seja o operário desempregado Vitor, seja o filho Raí, em *Antônia* os corpos femininos ultrapassam a esfera doméstica e privada, impondo-se na esfera pública de maneira mais veemente aos desígnios de outros homens. Essa imposição expressa a força, persistência e a capacidade de luta de quatro mulheres de personalidades e estilos próprios, pouco submissas a desejos alheios.

Tudo isso acontece também na tentativa de construir uma representação mais positiva da comunidade, parte do esforço de não reduzir a Brasilândia à violência e à falta de oportunidades. A criação do grupo de *rap* Antônia surge, nesse contexto, como forma de resistência, respondendo de maneira propositiva às dificuldades de toda ordem que se impõem sobre as vidas de Preta, Barbarah, Mayah e Lena. E entre as dificuldades, encontra-se a pobreza, abordada de outro modo: não como um convite à integração das fileiras do tráfico de drogas, mas como barreira a ser superada a partir da capacidade de resistência e da criação artística.

Essa visão positiva e propositiva sobre a comunidade exclui, dessa forma, o tráfico e a relação controversa entre as polícias e as periferias, tão recorrentes na cinematografia brasileira dos anos 2000. Ainda que possa ser entendida como espécie de sanitização do espaço da periferia, como argumenta Nagib (2020, p. 191), essa opção também se ancora na concepção

de Tata Amaral de que a violência geralmente se restringe ao universo masculino, como diz a diretora em entrevista:

Há uma situação real em que, em primeiro lugar, a violência é masculina, sobretudo. Quem é perseguido, o grande alvo policial são os jovens negros da periferia. As mulheres não tanto. Então, isso é um dado e o filme focaliza um universo feminino. Segundo, existe todo um universo onde essa violência não acontece de uma forma tão caricatural como alguns filmes tratam. Acho que faz parte da construção do preconceito você constantemente associar a violência, o tráfico, à juventude negra. (NAGIB; PAIVA, p. 514)

Na tentativa de superar essa representação que associa “a violência, o tráfico, à juventude negra”, além de privilegiar a perspectiva feminina dos acontecimentos, *Antônia* também dá visibilidade a uma concepção coletiva dos fatos narrados. Isso nos leva a um outro elemento de grande importância na construção da narrativa: a capacidade de resistência das personagens, embora se expresse também no plano individual, manifesta-se sobretudo na união e nos laços de solidariedade entre os membros da comunidade. Isso pode ser visto, por exemplo, quando Barbarah acolhe Preta em sua casa, no momento em que a personagem de Negra Li resolve se separar de Hermano e levar Emília consigo; quando Preta e Lena ajudam Barbarah a carregar Duda, recém chegado do hospital, pelas íngremes escadas que levam a sua casa; ou ainda, no momento em que Preta, Mayah e Lena visitam Barbarah na prisão, em um dos momentos mais comoventes do filme.

Os momentos como esses são muitos, e o importante a se destacar aqui, como aponta Marshal (2012, p. 178), é esse deslocamento que *Antônia* promove de histórias de amadurecimento focadas majoritariamente na perspectiva de um único personagem, como acontece em *Cidade de Deus* ou *Tropa de Elite*, para a multiplicação dos pontos de vista em evidência na narrativa. Fundamental, para isso, é o fato de a história focalizar a trajetória não de uma única artista, mas de um grupo de *rap* composto por mulheres, cada uma com sua própria história, potencialidades e obstáculos a enfrentar.

Principal contribuição do roteirista Roberto Moreira para o filme¹⁶⁹, a diversidade de pontos de vista das quatro personagens se encontra manifesta também no figurino de cada uma delas, concebido por Silvana Gurgel, bem como na maquiagem e no cabelo, em que se evidenciam as conexões com culturas ligadas à diáspora africana: camisetas estampadas com a

¹⁶⁹ Segundo entrevista dada à Caru Alves de Souza, filha de Tata Amaral, no *making of* do filme, Roberto Moreira relata como nas origens o projeto estava concentrado em somente uma personagem, de nome Antônia, e foi a partir de sua intervenção que a história passou a focar em um grupo de MCs mulheres.

imagem de Bob Marley; *dreadlocks* e *black power* nos cabelos; turbantes; viseiras usadas de lado e roupas ao estilo *hip-hop*; combinadas com mini saias, calças jeans e *tops*, compõem um visual que celebra as culturas afro ao invés de escamoteá-las ou ocultá-las na trama. Todos os aspectos acima apontados estão revestidos em *Antônia* de um tratamento que remete por vezes ao cinema documentário, como pode ser visto por exemplo na crítica de Celso Sabadin (2007):

Não estranhe se durante a projeção de *Antônia* você perder a noção se está vendo um documentário ou uma obra de ficção. Tamanho é o realismo das cenas e tão forte é a naturalidade de suas personagens, que a confusão (no bom sentido da palavra) é plenamente justificável.

O crítico Luiz Zanin Oricchio (2007) também aponta esse elemento como central em *Antônia*, enfatizando o papel da câmera nesse processo:

Em *Antônia*, esse Brasil da realidade é captado pela câmera sempre inteligente de Jacob Solitrenick, que retoma, em certos momentos, a instabilidade muito estimulante do primeiro filme de Tata, *Um Céu de Estrelas*, que tinha Hugo Kovenski na câmera. [...] Agora, em sua incursão à periferia, volta a um tratamento visual aparentado ao de um documentário, que sugere a urgência das imagens.

Muitos são os elementos que, de fato, evocam aspectos documentais no filme e um certo efeito de realidade. Um deles é a “câmera sempre inteligente de Jacob Solitrenick”, cuja marca é a instabilidade, a movimentação e a proximidade em relação aos acontecimentos, com uma liberdade de movimentação perceptível dos *shows* a seus bastidores, dos momentos de maior tensão aos mais descontraídos da trama. Outro exemplo é a presença recorrente de locações reais e marcantes, das casas das personagens às ruas da Brasilândia, da cozinha da mãe de Preta à visão geral da comunidade nos planos iniciais do filme. Pode-se apontar, ainda, nesse panorama, a atuação de destaque de todo o elenco, além da performance bastante convincente das cantoras durante os *shows*.

Entretanto, para além de pensar esses aspectos no plano da representação, é importante que nos atentemos também ao plano da produção para compreendermos o efeito de realidade causado pela obra, como observa Nagib (2020). O realismo, nos termos defendidos pela autora, encontra-se antes de tudo atrás das câmeras, em um pacto com a realidade social que envolve o comprometimento de toda a equipe e elenco. Nesse sentido, foi significativo o fato de Tata Amaral ter priorizado atores não profissionais oriundos da própria Brasilândia durante todo o processo de seleção do elenco.

Segundo o crítico Celso Sabadin, todos os atores e atrizes foram escolhidos entre 600 pessoas, e participaram de um processo de preparação de três meses conduzido por Sérgio Penna, mesmo preparador envolvido em *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003). Tata Amaral conta, tanto em entrevista (NAGIB; PAIVA, 2018) como no *making of* do filme, como era importante para o projeto que as quatro atrizes principais fossem de fato cantoras de *rap*, uma vez que isso seria condizente com o próprio gênero musical:

Eu aprendi que no rap não tem intérprete. No rap, o MC, o mestre de cerimônia, fala em nome próprio, ainda que esteja contando a história de outra pessoa. “Meu nome é Tata e eu vou falar sobre a minha amiga Lúcia e o que aconteceu com ela” (NAGIB; PAIVA, 2018, p. 509).

Era importante, portanto, que não só as mulheres escolhidas tivessem vivências próximas às das personagens – daí o fato de todas serem, na ocasião, moradoras da Brasilândia –, como também deixassem sua marca registrada nas letras das músicas. Expandindo ainda esse conceito, a diretora estipulou que todos os atores e atrizes do elenco deveriam escrever os próprios diálogos, e até mesmo escolher o nome de seus personagens. Configurou-se um modo de criação aberto, no qual o roteiro apenas propunha as situações dramáticas e deixava aos atores a incumbência de elaborar os diálogos durante os ensaios e as filmagens.

Foram escolhidas nesse processo “a cantora de *rap* Negra Li, a intérprete *de black music* Leilah Moreno, a *free styler* Cindy, e a *rapper* e dançarina Quelynah” (SABADIN, 2007), todas artistas que tiveram as carreiras como cantoras impulsionadas pelo filme e a subsequente série televisiva. Nagib (2020, p. 194) aponta como esses fatores garantiram à *Antônia* um outro grau de engajamento, com resultados mais concretos e diretos para as artistas e a comunidade na qual residiam, além de reverberações inevitáveis no plano da representação, que estabeleceu “uma forte relação indicial com a realidade, no sentido de adicionar à ficção um efeito transformador”¹⁷⁰.

Cabe observar, ainda, como a contribuição das performances dos atores para a delimitação desse peculiar efeito de realidade na tela não se deve somente ao desempenho das atrizes principais, mas também de outros nomes do elenco, como o MC e apresentador Thaíde, um dos precursores da cultura *hip-hop* no Brasil, no papel de Marcelo Diamante, o carismático

¹⁷⁰ Do original: “[...] a strongly indexical relationship with reality in order to endow fiction with transformative effect [...]” (NAGIB, 2020, p. 194).

empresário do grupo musical; a cantora Sandra de Sá, que faz o papel da mãe de Preta; e o sambista Thobias da Vai Vai, que faz o papel do pai de Preta.

A proximidade da produção com a Brasilândia e seus moradores, por um lado, e com o gênero documental, de outro, ainda pode ser vista em outros procedimentos, como a escolha de locações reais para as filmagens, grande parte situada no próprio bairro; a pesquisa e escolha dos figurinos por Silvana Gurgel para as cantoras a partir de seus próprios guarda-roupas; a direção de arte de Rafael Ranconi, baseada na escolha de espaços existentes de acordo com as necessidades dramáticas do roteiro e no princípio da mínima interferência possível sobre os móveis e objetos de cena; a direção de fotografia de Jacob Solitrenick, que priorizou a liberdade de movimentação da câmera em detrimento da estilização da luz; a captação do som das cenas, realizada por João Godoy, feita de forma direta com a portabilidade dos equipamentos típica da filmagem de documentários; e até mesmo os ensaios foram realizados na própria Brasilândia, cada dia desenvolvendo-se as atividades a partir de situações diferentes propostas pelo roteiro.

Todos esses dados resultam, no nível da representação, em um tipo de registro fortemente indicial e convincente dos acontecimentos, procurando o engajamento não somente dos atores e espaços pró-fílmicos, mas também dos espectadores, convidando-os a se sentirem parte do universo de Preta, Barbarah, Mayah e Lena. E, para esse fim, sem dúvida a música e a performance musical ocupam um papel fundamental na narrativa fílmica, como pode ser visto, por exemplo, nos ensaios que o grupo faz antes de seu primeiro *show*, em que se vê dos passos de dança às discussões sobre figurino: o público acompanha não somente os números musicais, mas também parte do processo de sua construção, tornando-o mais familiar ao universo retratado.

3.7.3 As mulheres sobem ao palco

As observações feitas até aqui consideraram diferentes aspectos do filme, da escolha do elenco ao estilo da câmera, da representação em chave documental à produção engajada com a realidade social. Entretanto, pouco foi dito ainda a respeito das músicas de *Antônia*, para além do fato de serem empregadas em sua maioria de forma diegética e de terem sido escritas pelas próprias atrizes/cantoras. Existe algo de bastante particular na trilha musical e em sua inserção na narrativa, distante de outros usos como na decupagem clássica.

Assim, as músicas em *Antônia* têm um papel narrativo para muito além de serem apenas comentários que conduzem o espectador a partir de certos estados emocionais codificados culturalmente. Isso pode ser visto, inclusive, durante as filmagens do longa-metragem, nas quais Tata Amaral recorrentemente usava os *shows* e as músicas do grupo como balizas para as demais ações dos personagens, de maneira que as cenas registradas pela câmera aconteceriam na história antes ou depois de determinada performance musical.

Embora parte da trilha musical do filme seja extradiegética e atue no sentido mais próximo da decupagem clássica, a maior parte das músicas encontra-se no plano da diegese, tanto as músicas compostas pelas MCs como aquelas que as integrantes do grupo têm que cantar para conseguir algum meio de retorno financeiro. Combinadas com a performance corporal das quatro personagens, sobretudo nos *shows* do começo e do final da história, o ato de cantar se configura claramente como um momento de realização para Preta, Barbarah, Mayah e Lena, contraposto às dificuldades diárias enfrentadas pelas personagens. Isso acontece de tal forma que a maior parte dos conflitos se encontra em espaços alheios ao das performances, nas ruas da Brasilândia, nas residências, no hospital, na delegacia ou na prisão, com o palco servindo de espaço para a resolução dos conflitos¹⁷¹.

Além de diegéticas, é importante observar que as músicas em *Antônia* não apresentam a fragmentação típica das trilhas musicais extradiegéticas que servem como acompanhamento ao campo das imagens. Dessa forma, cada elemento da trilha musical é no mais das vezes ouvido na íntegra, sem cortes, elipses ou outras interferências no plano da montagem, mesmo quando Preta, Barbarah e Lena cantam *Killing Me Softly With His Song*, de Roberta Flack, durante uma festa de aniversário; ou quando Preta e Barbarah cantam *Ela é Demais*, de Elias Muniz, em um bar. Até mesmo quando se vê a mãe de Preta, na sala de sua casa, cantar em coro uma canção evangélica, percebe-se como a câmera e o microfone permanecem um certo tempo no local, possibilitando a apreciação da performance musical até o momento em que Preta deixa de assisti-la e vai para os fundos da casa.

Tudo isso é coerente com a abordagem realista priorizada no filme, e poderia levá-lo a ser rotulado como uma produção pertencente ao gênero musical. Em entrevista, Tata Amaral comentou: “bom, o filme é *praticamente* um musical, e a música busca avançar a narrativa, partir dela. A música entra e depois, quando termina, a gente retoma a narrativa a partir daí, não volta ao ponto anterior ao episódio musical. Eu busco avançar.” (NAGIB; PAIVA, 2018, p. 509,

¹⁷¹ Um exemplo é o show que acontece na prisão na parte final do filme, que será analisado em detalhes mais à frente.

destaque meu). O trecho e o destaque são esclarecedores de uma concepção que pensa os números no cinema musical como apartados do desenvolvimento dramático. A história, dessa forma, entraria em uma espécie de suspensão em filmes do gênero, e retornaria ao estágio anterior ao início do número musical após a finalização deste.

Há que se observar, antes de tudo, que o gênero musical apresenta grande complexidade e variedade para além da definição sugerida pela diretora. Segundo McDonnell (2014) muitos foram os estudos que se debruçaram sobre ele, encontrando de filmes inspirados em operetas europeias do século XIX a reverberações do *vaudeville*, de pantomimas e outras formas populares de entretenimento estadunidenses; de histórias com um forte elemento romântico a outras em que fica evidente a relação com os contos de fada; da promessa de soluções utópicas para problemas do mundo real a comédias episódicas musicais que pouco exploram conflitos para além de seus números.

Entre essas diferentes vertentes, o autor identifica uma denominada *musical integrado*, em que os números se encontram em grande comunhão com a narrativa, fazendo a história avançar, como quer Tata Amaral. Filmes como *On the Town* (Gene Kelly e Stanley Donen, 1949), *An American in Paris* (Vincente Minnelli, 1951), *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955) e *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965) chegaram a ser considerados por críticos e teóricos como expressões máximas da potencialidade do gênero, em uma escala que desvalorizava os filmes cujos números fossem desconexos ao desenvolvimento dramático. No entanto, há nesses filmes um sentido de entretenimento traduzido em espetáculos de música e dança, bastante diverso do que ocorre em *Antônia*, ainda que o filme dirigido por Tata Amaral tenha originado uma série de sucesso na TV Globo.

Os *shows* de Preta, Barbarah, Mayah e Lena pouco guardam de relação com a performance musical de uma canção a crianças em meio a um ambiente bucólico na Áustria, ou à música cantada por um cowboy cavalgando pelo campo no estado de Oklahoma. A distância parece evidente, mesmo considerando referências do gênero contemporâneas à *Antônia*, como *Chicago* (Rob Marshall, 2002) e *Dreamgirls* (Bill Condon, 2006). Pode-se dizer que não há, em boa parte dos maiores sucessos do gênero, a busca de um efeito de realidade como em *Antônia*, mas, ao contrário, adotam-se recursos que buscam a construção de um espaço-tempo fantasioso e utópico, muito distante da realidade das ruas de uma comunidade como a Brasilândia.

Para se avançar nesse debate, proponho que a análise reconheça os cruzamentos intermediáticos que o longa-metragem promove, buscando, a partir daí, entender os seus elementos constitutivos. As músicas compostas e cantadas por Preta, Barbarah, Mayah e Lena são expressões de uma mídia qualificada, a música, composta de duas mídias básicas: palavras oralizadas e um fundo instrumental executado por *DJs*. Expandindo essa definição para a execução das músicas em *shows*, acrescentam-se outras mídias básicas como a performance corporal das cantoras e a iluminação de palco. Tudo isso está inserido em outra mídia qualificada, o próprio filme.

Indo além, é fundamental observar que as músicas do grupo não pertencem a qualquer gênero musical, mas um em particular: o *rap*. Em *Antônia*, o grupo musical se apropria de uma série dos elementos valorizados por esse gênero musical, como pode ser observado no primeiro *show* que as quatro personagens fazem, anteriormente à expulsão temporária de Mayah do grupo. Antes de se apresentar, o grupo é anunciado pelo MC que comanda as atividades do festival. Planos gerais centralizados nele se revezam com imagens das *rappers* subindo as escadas que dão ao palco. No som, ouvem-se simultaneamente três camadas: a da reação do público, mais baixa em volume, mas sempre presente; a da batida e improvisação dos *DJs*, em um volume intermediário; e, por fim, a do próprio MC, em evidência sobre as demais. A câmera, sempre operada na mão e em movimento, enquadra o MC, os *DJs* e o público em um plano geral, para em seguida se aproximar do mestre de cerimônias em um movimento chicote¹⁷² quando este finalmente anuncia o nome do grupo. O volume do som do público cresce nesse ínterim, e ganha evidência enquanto as quatro mulheres entram no palco.

Figuras 61 e 62 – Momento em que o MC chama o grupo Antônia ao palco



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

¹⁷² Caracterizado por um *zoom in* ou *zoom out* feito de maneira brusca e abarcando uma distância grande ou mediana da câmera em relação à pessoa ou objeto centralizado.

Closes centralizados em Mayah e Lena se revezam com imagens da reação de membros do público. A montagem de Idê Lacreta passa a manter a dinâmica entre Lena e o público, enquanto a MC entoa versos improvisados, sua voz se sobrepondo enquanto a reação do público vai diminuindo em termos de volume.

Agora aí estamos aqui
Que é pra mostrar como é que faz
Somos mulheres, e bonitas, reunidas
Que estamos na fita
Cada vez mais em frente

Nesse instante, ouve-se um grito de um homem do público, chamando Lena de *gostosa* e pedindo seu telefone. A MC interrompe por instantes sua performance, enquanto um close centralizado nela e um plano das 4 cantoras reunidas passam a se revezar com o close em JP e planos gerais de sua reação violenta. A briga é apartada por Hermano, enquanto ouvimos Lena retomar a improvisação. Nesse instante o som do público aumenta, chegando a dificultar o entendimento dos versos, retornando em seguida a figurar ao fundo.

Aqui na Brasilândia
Eu tenho a minha força
Pois se eu caio
Eu não fico na força [...]
Pra mostrar que eu tenho atitude
E feminilidade
Eu não vou parar não
Vou seguir aqui na improvisação
Pode ser na batida do meu coração

Figuras 63 e 64 – Imagem do momento inicial do primeiro *show* do grupo, e da reação violenta de JP diante de atitude machista de um dos membros do público



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

Nota-se como nesse ínterim a postura corporal de Lena permanece a mesma, ereta e posicionada à frente das demais componentes do grupo, como sinal de que a MC não se deixou

intimidar pela provocação de tom machista. A recusa em parar de cantar, expressa nos versos improvisados, é um dos fatores a ser observado junto à presença recorrente de rimas, completas ou oblíquas: *aí* com *aqui*; *bonitas* com *reunidas e fita*; *força* com *forca*; *não* com *improvisação* e *coração*. Percebe-se a ênfase na *feminilidade* das *mulheres bonitas e reunidas*, característica compatível com a *atitude* necessária para ser uma MC. Não deixa de ser contraditória a citação à beleza feminina: afinal, mulheres têm que ser *bonitas* – segundo parâmetros masculinos, pode-se supor – para alcançar protagonismo? A cena continua, e o grupo começa a cantar a música *Nada Pode Me Parar*, em que ouvimos em coro:

Não vou desistir
Ninguém vai me impedir
Eu tenho força pra lutar
Nada pode me parar...
Não vou desistir
Ninguém vai me impedir
Sei que é difícil pra viver
Se eu tô aqui é pra vencer

Nesse momento, a montagem privilegia planos em conjunto das quatro cantoras, em diferentes ângulos, até que retorna a um close de Barbarah e em seguida de Mayah. Há um leve movimento de câmera à esquerda, junto com a movimentação de Preta, que se posiciona à frente das demais e passa a cantar:

Essa sou eu, sim
Mulher, sim
Com muito orgulho, sim
Guerreira, eu não nasci pra servir
Confira, de fibra,
Preta leal e voz ativa
Nem feminista, nem pessimista
Sou satisfeita.

Observa-se novamente a valorização do ser feminino, uma “guerreira que não nasceu para servir”. As rimas são poucas, embora ainda presentes: *confira* com *fibra*; *feminista* com *pessimista*. Não deixa de ser contraditória a inserção do feminismo em um dos versos: opondo-se ao *pessimismo*, o feminismo seria *otimista*? A colocação é vaga, e não deixa claro quais os parâmetros que Negra Li estava utilizando quando compôs sua parte da música. Enquanto isso, vê-se no *campo* da imagem closes de Preta em diferentes ângulos. A câmera em determinado

momento movimenta-se levemente à direita, acompanhando Mayah, que vai à frente do grupo e canta:

Aqui é Mayah, hei, se morde e rala!
Determinada, não desisto de nada,
Teimosa, abusada, sinta a pegada
Sou destemida, espiritualizada
Deus e orixás comigo na caminhada

Percebe-se a evocação da persistência e determinação como características da MC, em consonância com os versos iniciais da música, ao mesmo tempo introduzindo informações novas: Mayah é *determinada* e, ao mesmo tempo, *espiritualizada*, com referência em seu último verso a *Deus* e aos *orixás*. As rimas aqui abundam: *determinada* com *nada*; *abusada* com *pegada*, *destemida* com *espiritualizada* e *caminhada*. No campo da imagem, prioriza-se novamente os closes em diferentes ângulos, alternando somente com um plano médio da MC. Novamente, a câmera se movimenta levemente à direita, e vemos dessa vez Barbarah se movimentar efusivamente à frente das quatro personagens, cantando:

Peraí, deixa eu chegar
Olha pra cá, vou me apresentar
Em meu nome já me mostro:
Tenha medo pois sou Barbarah!
Forte, corajosa, curiosa, envergonhada
Índia, africana, europeia, miscigenada
Mas não confunda pois eu não sou leviana
Te mostro minha adaga de Iansã
Essa é minha fama!

Nos versos, percebe-se o esforço da MC em se fazer protagonista da cena, apontando adjetivos contraditórios para se auto caracterizar – *forte* e, ao mesmo tempo, *envergonhada* – além da miscigenação como uma marca distintiva: *índia*, *africana* e *europeia*. A menção à Iansã, orixá feminino dos ventos e dos rios e responsável pelo controle das tempestades, é mais uma citação religiosa ao candomblé e à umbanda, junto à de Mayah. As rimas sonoras estão bastante presentes: *chegar* com *apresentar*; *envergonhada* com *miscigenada*; *leviana* com *fama*. Enquanto isso, os closes na personagem se revezam com planos da reação do público, que dança e se mostra entusiasmado com a performance do grupo e da MC. A câmera se movimenta levemente à direita, centralizando-se dessa vez em Lena, que canta:

Joguem flores, rufem os tambores
Traga tudo que há de bom
Em ti pra mim
Você quis rir antes do fim
Me destruir
Então e aí? Vai desistir
Mas cadê a força no punho?
Tá com medo do seu erro
Então faz primeiro o rascunho

Nos versos, vê-se de maneira mais explícita que nos demais a demarcação de um oponente, cuja ação é *rir antes do fim* e tentar *destruir* a MC. A personagem o questiona, em posição de combate, perguntando-se onde está a *força do punho*. Novamente tem-se um jogo de palavras: *mim* com *fim*; *destruir* com *desistir*; *punho* com *rascunho*. No campo da imagem, vemos closes de Lena, em uma inclinação levemente de baixo para cima, sugerindo uma posição de poder.

A partir desse momento, as quatro cantoras retomam os versos iniciais. Nas imagens, vê-se de planos conjuntos de todas as integrantes do grupo a planos médios dos *DJs*, passando novamente por closes em cada uma das personagens centrais. O enfoque passa em determinado momento a ficar em Barbarah, que canta com Preta e logo em seguida com as demais:

Não vou ligar pros espinhos
Que encontrar pelo caminho
Vamo embora que agora
É hora de lutar!
Vamo embora que agora
É hora de vencer!

Nos versos, a celebração da luta como estilo de vida, superando os *espinhos* encontrados no *caminho*, até o momento da vitória, que finalmente chegou. A intensidade da letra e da música alcança seu ponto mais alto, com o acompanhamento da imagem das quatro MCs, todas de mãos ao alto, e do plano geral do público em êxtase, consagrando o grupo musical com sua aclamação.

Figuras 65 e 66 – Imagem final do primeiro *show* do grupo Antônia, seguida de plano com a reação entusiasmada do público



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

Como pode ser observado, várias são as convenções do *rap* que estão presentes na performance do grupo: da presença recorrente de rimas à posição pronta para o confronto; do uso de expressões informais e gírias à valorização da atitude como estilo de vida. Inversamente ao que ocorre às trilhas musicais extradiegéticas na decupagem clássica, é a música que guia a alternância de planos pela montagem, e não o contrário. A combinação da performance muito convincentes das MCs, com a câmera sempre em movimento de Selitrenick, a montagem de Idê Lacrete e a edição de som assinada a oito mãos – Cláudio Augusto, Eduardo Santos Mendes, João Godoy e Nathalia Rabczuk – fazem dessa sequência uma das mais impactantes do filme. O poderoso efeito de real resultante de todos esses elementos configura a cena como aquilo que Nagib (2020) denomina de *passagem*: o forte efeito indicial das imagens e dos sons, articulado por um recurso intermediário – em um primeiro nível, a presença ostensiva da música como condutora da cena – serve de ponte para o mundo histórico ou para a realidade dos eventos pró-fílmicos.

Há, ainda, um outro nível da apropriação da intermedialidade pela narrativa fílmica na cena. Por todos os elementos apontados acima, da importância da trilha musical à performance das cantoras, passando pela participação de grande importância do público, a sequência em questão não parece se aproximar de números de musicais, mas, antes, de videoclipes de outros grupos de *rap*. Evidentemente não se trata aqui de videoclipes que, como destaca Mundy (1999), valorizam o artificialismo da imagem e a preponderância do visual sobre a música, tipicamente encontrados nas versões do gênero para músicas *pop*. Trata-se, no caso, de clipes que registram a performance ao vivo dos MCs e grupos de *rap*, como pode ser visto por exemplo em *Fórmula Mágica da Paz* (2006), ou os demais videoclipes integrantes do DVD *1000 Trutas, 1000 Tretas*, dos Racionais MC's (FÓRMULA..., 2011); o clipe ao vivo de *Cachimbo da Paz* (1998), de

Gabriel Pensador (GABRIEL..., 2007); ou mesmo trechos das performances ao vivo de *Na Zona Sul* (2000), de *Sabotage* (SABOTAGE..., 2012), e *Soldado do Morro* (1999), de MV Bill (MV BILL..., 2016). Essa evocação do videoclipe de *shows* ao vivo de *rap* tem a particularidade, no caso de *Antônia*, de não só integrar um longa-metragem de ficção, como também de apresentar um efeito de realidade de maior intensidade e potencial de engajamento.

A cena em questão também faz notar como, pelo fato de ter que ser mencionada insistentemente ao longo dos versos, a questão da feminilidade ou o fato das personagens serem mulheres é um ponto sensível para o universo do *rap*. Bradley e DuBois (2010) indicam como a misoginia, a homofobia, a violência e o sexismo são elementos recorrentes de parte das letras do gênero, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, ele próprio e a cultura *hip-hop* propuseram críticas a essas formas de discriminação. “As MCs mais bem-sucedidas reconhecem que, para elas, o único lugar onde podem negociar raça, classe, gênero e sexualidade com relativa liberdade é o mundo do hip-hop¹⁷³” – escreve Marcyliena Morgan (2009 *apud* BRADLEY; DUBOIS, 2010, p. xxxix). “Não é um espaço ideal, mas ele é povoado por aqueles que buscam um discurso que confronta o poder”¹⁷⁴. O fato desse discurso de empoderamento também apresentar contradições, como a menção à *beleza* das MCs ou a citação vaga ao feminismo, não deixa de ser uma demonstração de como a crítica ao machismo estava *em processo* entre a composição das letras e as filmagens, dando-se em um lugar social aberto pela cultura *hip-hop*.

Durante toda a cena, Barbarah figura como uma das mulheres centrais ao grupo. *Forte, envergonhada, miscigenada* e evocadora de Iansã, a personagem é uma das que mais mobiliza o público em sua performance. A sequência em questão também colabora para que a reconheçamos como parte indispensável do grupo, tanto pela voz que projeta a letra como pelo corpo presente no palco. Barbarah participa dos momentos iniciais do filme, quando o grupo consegue um espaço para cantar no festival de música da Brasilândia; dos versos improvisados pelas quatro personagens enquanto aguardam a chegada do trem na estação; dos ensaios antes do *show* que as lançariam enquanto grupo de *rap*. Foi Barbarah quem, junto com seu irmão, acolheu Preta no momento de sua separação de Hermano; quem estava no palco, cantando com a personagem de Negra Li, mesmo depois de Lena ter saído do grupo por conta de sua gravidez e dos ciúmes de JP. E é em choque com essa imagem proposta pela narrativa fílmica que passamos a acompanhar sua trajetória das ruas da Brasilândia à prisão.

¹⁷³ No original: “Most successful female MCs recognize that for them the only place where they can negotiate race, class, gender, and sexuality with relative freedom is the hiphop world (...)”.

¹⁷⁴ No original: “It is not an ideal space but rather one populated by those searching for discourse that confronts power.”

O estopim para isso acontece acidentalmente quando, depois de um *show* bem sucedido, Barbarah e Preta deixam a carona de Marcelo Diamante e, após trocarem de sapatos, descem uma rua íngreme e pouco iluminada na Brasilândia, de madrugada, em direção às suas residências. Inicialmente, as duas estão conversando sobre detalhes de menor importância: a personalidade excêntrica do personagem de Thaíde, a boa resposta que tiveram do *show* que acabaram de fazer, a possibilidade da abertura de um fã-clubes com apoiadores. Enquanto caminham, passam por um jovem de baixa estatura, que passa a segui-las, perguntando se eram elas que faziam parte do grupo de *rap* conhecido na região. A brincadeira ganha contornos sérios quando ele pede que elas rebolem, e piora ainda mais quando o jovem cita Duda, em clara manifestação homofóbica: “o irmão já corta para o outro lado, a irmã já fala grosso, alguma coisa... tem coisa nesse meio aí”. Barbarah reage agressivamente à menção ao irmão, e o jovem revela que foi ele quem capitaneou o ato violento que levou Duda ao hospital e seu namorado ao óbito.

Nesse instante, a narrativa volta em *flashback* ao momento em que aconteceu a agressão a Duda, e percebe-se com mais clareza que aquele que provoca insistentemente Barbarah e Preta é Robinho, jovem anteriormente expulso de uma partida de futebol por Duda, então juiz. Dessa forma, todo o espancamento foi praticado como forma de retaliação ao desentendimento dos dois, além de expressar um claro posicionamento homofóbico dos agressores. De volta ao presente, Barbarah empurra Robinho, que por sua vez a ameaça. A tensão crescente resulta em uma briga, na qual vemos a personagem de Leilah Moreno arremessar o jovem em um muro, e depois lançá-lo ao chão. Esse momento da sequência é bastante rápido, com vários cortes da montagem, enquadramentos que ocultam parte da ação e uma trilha musical extradiegética de volume crescente. Toda a briga acontece apesar dos apelos de Preta para que a amiga não revidasse as provocações e acabasse matando acidentalmente o jovem.

É interessante observar que Barbarah aparece em momentos iniciais do filme treinando com seu irmão, no que parece ser uma técnica de defesa pessoal usando cabos de vassoura. Momentos depois da hospitalização de Duda, ela aparece treinando novamente na laje de sua casa, com a paisagem da Brasilândia ao fundo. Como foi visto anteriormente, Tata Amaral atribui a violência física a homens, enquanto mulheres sofreriam outras formas de violência e discriminação. Barbarah foi ensinada a se defender por seu irmão homem; apropria-se, dessa maneira, de elementos de masculinidade na briga que resulta em sua prisão. Há algo de didático nessa sequência como um todo, da provocação de Robinho aos apelos de Preta; da agressão a

Duda à reação de Barbarah. A briga é rápida, e apesar do jovem estar claramente ferido ao final, é difícil de se supor que os golpes que levou seriam o suficiente para matá-lo.

Figura 67 – Momento em que vemos Barbarah treinando sozinha na laje de casa, depois que o irmão é hospitalizado



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

Mas é isso que acontece quando, na sequência logo em seguida, Barbarah é notificada da morte de Robinho por traumatismo craniano e é levada contra sua vontade a uma cela da delegacia em que está. Pouco se sabe a partir daí sobre sua vida na prisão, fora a carta que escreve para Preta e que abre esta análise. Diante da imagem que temos de Barbarah como amiga, irmã e MC, além da rapidez com que toda a briga entre ela e Robinho aconteceu, abre-se a possibilidade de que interpretemos a morte do jovem como um acidente, um episódio fortuito e pontual na trajetória de Barbarah, cuja resposta do poder público é por demais rígida e um tanto arbitrária. Na delegacia, a personagem é levada à força para a cela por um policial; na carta que envia à Preta, cita a incerteza de quanto tempo permanecerá presa.

O fato é que as causas e consequências do ato que a levou à prisão são pouco exploradas pelo filme, que em vez disso focaliza o cotidiano de Preta, tendo que cantar sozinha e encontrar outras formas de sustento para ela e Emília. Isso acontece até o ponto em que a MC, arrependida, vai até a casa de Mayah e pede desculpas por tê-la expulsado do grupo. Depois da reconciliação, as duas e Lena vão para a prisão visitar a personagem de Leilah Moreno, em um momento de solidariedade e comoção que culmina, em notável liberdade poética do roteiro, em um *show* na prisão. Barbarah deixa o uniforme e o cabelo preso para vestir uma minissaia, um *top* aberto na altura do umbigo, grandes brincos prateados e o cabelo encaracolado adornado com uma tiara preta. Seguindo decupagem semelhante ao do outro número musical analisado anteriormente,

no campo da imagem vemos planos gerais do grupo reunido, alternados com planos mais próximos de cada MC e de membros do público, composto dessa vez de mulheres encarceradas. A câmera, ainda na mão, mantém-se em constante movimento. Enquanto isso, ouve-se versos da música *Seu Lugar*:

Se quiser ganhar
Não dá
Sem lutar
Quem quer conquistar
Seu lugar
Tem que musicar

Nesse instante, Barbarah vai à frente das demais, e canta em solo:

De tudo que o mundo me ensinou [...]
O sonho de luz e liberdade
Amizade, respeito e amor
Mulher de verdade
Vou sobreviver para ser e viver
Dançar, cantar, crescer

Na letra, novamente a ênfase na capacidade de luta, destacando primeiramente o viés musical, sinalizado pelo verbo *musicar*; em seguida, a *amizade*, o *respeito* e o *amor*, em uma abordagem menos agressiva se comparada à composição anterior do grupo. Mais uma vez, associa-se a feminilidade à resistência e à capacidade de ação, expressada pela grande quantidade de verbos que, por sua vez, articulam rimas nos versos: *ganhar* com *lutar*; *conquistar* com *lutar* e *musicar*; *viver* com *crescer*; além do substantivo *liberdade*, que rima com *verdade*. No palco, Barbarah movimenta-se livremente e de maneira enfática, gesticulando ao público e mostrando-se confiante. A comunhão do grupo com o público, que responde de maneira positiva e unânime, é expressa pelo plano final da sequência, em que membros da plateia são vistos de costas para a câmera, e as quatro MCs e os dois *DJs* aparecem ao fundo. Todos ocupam o mesmo espaço e celebram juntos a capacidade de luta e resistência por meio da música: o *show* funciona, dessa forma, como lugar de resolução dos conflitos apresentados na trama.

Figuras 68 e 69 – Na primeira imagem, vê-se o momento de solidariedade prestada por Preta, Mayah e Lena à Barbarah, logo após sua prisão. Na segunda, vê-se o plano que finaliza o *show* que o grupo faz na prisão



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

Por fim, essa performance musical é seguida de outra, logo após uma fala de Marcelo Diamante, que, dirigindo-se ao espectador do filme, diz enxergar que o *show* na prisão é só o começo. Somos em seguida transportados para outro palco, em que ouvimos *Antônia*, a música que encerra o longa-metragem, cujos versos cantados em conjunto são os seguintes:

Oh! Oh!
Antônia brilha
Antônia sou eu
Antônia é você
Oh! Oh!
Antônia brilha
E de qualquer um
Antônia pode ser

Enfatiza-se nos versos a coletividade da luta, uma vez que *Antônia sou eu*, mas também *Antônia é você*; bem como a capacidade de todas as mulheres de responderem aos desafios impostos pelo machismo e pela precariedade socioeconômica. O *rap*, dessa forma, atravessa todo o longa-metragem, e é na performance de palco do grupo que muitos dos conflitos do filme encontram uma resolução. Nos *shows* de *rap*, vários são os tipos de mídias básicas que se articulam para a composição final da cena: a voz das cantoras/atrizes; a base musical dos *DJs*; o som da reação do público, sempre presente; o gestual e a posição dos corpos das quatro integrantes do grupo; o figurino, o cabelo e a maquiagem de cada uma delas, ressaltando elementos das culturas juvenis e negras; a disposição de todas elas, dos *DJs* e dos elementos cenográficos no palco; a iluminação do show, específica de apresentações musicais; os movimentos de câmera, sempre acompanhando com desenvoltura a movimentação das performers; entre outras.

Por essa estrutura em camadas e por ter a trilha musical como condutora dessas cenas, evoca-se a estética do videoclipe, presente também em outros filmes brasileiros como *Baile Perfumado* (1997), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), *O Invasor* (2001) e mesmo *Cidade de Deus* (2002). Colocando-se no mesmo horizonte cinematográfico e discursivo que esses filmes, *Antônia*, entretanto, vai além: sua dimensão intermediática lhe é constitutiva em um nível mais profundo, na medida em que todas as músicas do gênero *rap* que integram sua trilha musical não existiam previamente à etapa de pré-produção. Foram compostas não só *para* o filme, mas *com* o filme, em um processo de simbiose entre compositoras, cantoras, atrizes e performers, facetas diversas de Preta, Barbarah, Maya e Lena condizentes com as convenções do gênero musical e da cultura *hip-hop*. Junto com a proximidade do longa-metragem em relação ao cinema documentário, incluindo a valorização do território da Brasilândia, compõe-se um mosaico que busca convidar o espectador a adentrar no universo das personagens representadas.

É dentro dessa proposta que a intermedialidade se torna parte da desconstrução do estigma das jovens autoras de ato infracional. Voltando às imagens que abrem esta análise, é o talento da atriz Leilah Moreno e de sua personagem Barbarah, exemplificado na primeira imagem, que tende a criar uma relação de proximidade, solidariedade e empatia entre o espectador e ela. Barbarah é sobretudo uma *MC*, amiga e irmã, cuja prática de homicídio é acidental, conduzindo-a à segunda imagem que abre esta análise. O fato de a personagem não matar Robinho intencionalmente, de não ser ouvida pelos policiais na delegacia e de não saber quanto tempo ficaria na prisão reforçam um caráter arbitrário da Justiça, que tenta se sobrepor a seus talentos de *rapper* e cantora.

Entretanto, como fica claro na cena final, esse objetivo não é alcançado, e o que prevalece é a Barbarah talentosa, integrante do grupo *Antônia*. Assim, a apropriação de recursos intermediáticos pela narrativa, privilegiando uma expressão de contundência das culturas juvenis brasileiras e mundiais, atua diretamente na desconstrução do estigma. Há que se notar como isso é favorecido pelo fato de não termos contato com a história de Robinho, que aparece no filme unicamente como alguém autoritário, invasivo e perpetrador de um ato violento de fundo homofóbico. O espectador está sempre *alinhado* a partir da perspectiva de Barbarah e de suas amigas, e isso mais os recursos intermediáticos adotados favorecem o estabelecimento de uma relação de *fidelidade* com a personagem.

Evidentemente, há uma certa simplificação nesse movimento, desenhando personagens de poucas contradições e ambiguidades e buscando a cumplicidade do espectador a partir daí. Isso não impede, no entanto, que *Antônia* colabore para a construção de uma outra forma de representar jovens autoras de atos infracionais, mais calcada na produção cultural e menos na associação pobreza-violência.

Capítulo 4 – Faces sobre máscaras: filmes contra a estigmatização

Sobrevivendo neste
Mundo nos criamos,
E nos marginam a todos,
A nada importamos [...]
Eu penso,
Deveriam dar outras opções
As prisões já estão cheias
De bandidos
E ladrões [...]
Este é o mundo de cabeça para
baixo,
Onde eu vivo
Onde seu amigo
Amanhã pode ser seu inimigo,
Onde aos meninos falta
O que comer, abrigo,
Onde os bons morrem,
E os maus seguem vivos.¹⁷⁵

Figura 70 – cartaz de divulgação do filme A Vizinhança do Tigre (2014).



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

¹⁷⁵ Tradução livre de parte da letra de rap *El mundo del revés*, do grupo argentino F. A. Fuerte Apache. No original: Sobrevivendo en este/Mundo nos criamos,/Y nos marginan todos,/A nadie le importamos,/[...] Yo pienso,/Deberían dar otras opciones,/Ya están llenos los penales,/De malandras,/Y ladrones./[...] Este es el mundo del revés,/Donde yo vivo,/Donde tu amigo,/Mañana puede ser tu enemigo,/Donde a los chicos les falta,/Que comer, y abrigo,/Donde los buenos se mueren,/Y los malos siguen vivos. CHAVES; FIDALGO ZEBALLOS, p. 111-112.

Sob os dizeres do título do filme, um fundo degradê azulado oscila de tons escuros a mais claros, contornando a silhueta de um capuz vermelho. Dentro do capuz, variando do preto ao branco, vemos um rosto negro e disforme. As três partes da imagem, de matizes intensos e altamente contrastantes, são majoritariamente formadas e conformadas pelas pinceladas que, excessivamente visíveis e sobrepondo-se ao desenho, resultam não só em uma sensação de imagem em estado bruto, mas também em um efeito de violência sobre a representação, atuando duplamente: por um lado, revelando os objetos e seus contornos; por outro, ocultando parte desses mesmos elementos, notadamente a camada do rosto.

A face que figura à direita do quadro, apesar de nitidamente negra, apresenta uma feição vaga, parte revelação e parte sombra, sem que seus componentes sejam nitidamente delineados. Aos olhos, dois borrões pretos levemente ovais e diferentes um do outro em termos de tamanho, acrescenta-se o nariz ao centro, de tons mais claros e discretamente rosados, sem que seja possível distinguir, no entanto, a narina direita. Abaixo dessa última parte, figura uma linha preta espessa e de contorno irregular, culminando em uma curva à esquerda que resulta na impressão de que estamos vendo um bigode. Abaixo dele, imaginamos uma boca, muito embora não haja elementos suficientes para defini-la enquanto tal.

Essa face, visível e ao mesmo tempo oculta na composição geral do quadro, remete-nos a outras imagens presentes nesta tese e, simultaneamente, nas mídias. Podemos nos lembrar, por exemplo, da indefinição dos traços faciais que também caracteriza a pintura da série *Pixels* que abre o primeiro capítulo, mesmo com as diferenças formais entre as duas. Ou do efeito estético gerado pelas pinceladas visíveis na composição, também característica da pintura da série *Vendeta* que abre o segundo capítulo. Ou, ainda, na ausência que se aplica sobre os fragmentos visíveis da imagem, presente nas linhas que cruzam *Ausência* ou nas partes do rosto ocultas pelas sombras no cartaz. Os olhos, borrados de preto, podem apontar tanto para o que há para além da direita do quadro ou, ao contrário, para dentro do corpo e de si.

A pintura, de autoria de Warley Desali e inserida no cartaz de divulgação de *A Vizinhaça do Tigre*, filme de 2014 dirigido por Affonso Uchoa, indica um personagem: um jovem, negro e morador de algum bairro de periferia. Mas, para além disso, também uma abordagem: não revelar tudo; apresentar o visível, mas, simultaneamente, conservar lacunas e ausências. Esse princípio, presente também na estrutura do longa-metragem, não impede que o filme nos aproxime da realidade de alguns dos jovens que integram o perfil indicado pelo cartaz, revelando rostos para além da máscara que busca ocultá-los.

Neste capítulo final da tese, pretendo analisar, primeiramente, *A Vizinhança do Tigre* para, em um segundo momento, dedicar-me à análise de cada um dos eixos propostos pela hipótese. Por fim, o conjunto dos filmes será considerado no contexto mais geral da produção cinematográfica do período. Em relação ao filme dirigido por Affonso Uchoa, tenho por intenção demonstrar como ele desafia o estigma dos jovens autores de ato infracional, por meio de um duplo movimento: por um lado, valorizando os laços de afeto entre os personagens, frequentemente relacionados a performances agressivas de masculinidade; por outro, focando-se em toda a expressividade cultural que caracteriza boa parte das ações de seus jovens personagens, em especial por meio da apropriação intermediática da música pelo filme.

4.1 A Vizinhança do Tigre: laços de afeto, masculinidades e culturas juvenis na periferia de Contagem

A Vizinhança do Tigre é o segundo longa-metragem dirigido pelo jovem realizador Affonso Uchoa, depois de *Mulher à Tarde* (2012). Integra, junto com *Arábia* (em codireção com João Dumans, 2018) e *Sete Anos em Maio* (2019), um trio de filmes sob sua direção que tematiza a vida de jovens em situação de vulnerabilidade social oriundos do estado de Minas Gerais. O filme teve uma boa circulação em festivais nacionais e internacionais, conquistando, entre outros prêmios, o de Melhor longa pelo Júri da crítica e pelo Júri jovem da Mostra Aurora, na 17ª Mostra de Cinema de Tiradentes; e o da crítica ABRACINE no 2º Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba. Só em 2015, o filme teve projeções em Lisboa (FESTIN – Festival de cinema itinerante de língua portuguesa), Argentina (FICIC – Festival de cinema independente de Cosquin), Equador (EDOC – Encuentros del otro cine) e Alemanha (Festival Internacional de Hamburgo). O perfil desses festivais evidencia um tipo de produção de orçamento menor e de abordagem estética bastante divergente das demais analisadas até aqui, integrante do denominado *cinema de garagem* (IKEDA, 2018), assunto que abordarei em detalhes mais à frente.

O longa-metragem tematiza as vidas de Junim (Aristides de Souza), Menor (Maurício Chagas), Neguim (Wederson Patrício), Eldo (Eldo Rodrigues) e Adilson (Adilson Cordeiro), jovens moradores do bairro Nacional, na periferia de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte. Focando-se em diferentes situações de convívio entre esses personagens, com a constante menção a um imaginário da violência e da criminalidade, o filme não explora o

desenvolvimento de uma história linear para nenhum deles. A única exceção é a de Junim, que vive sob prisão domiciliar, busca arrecadar dinheiro para sanar uma dívida com o tráfico e, ao final, resolve sair da casa da mãe, sem um destino claro. Na maior parte dos 95 minutos da película, há momentos do cotidiano marcados pelo trabalho, pelas brincadeiras, algumas com armas (reais e de brinquedo), além do uso e venda de drogas ilícitas, em uma espécie de mosaico sem uma curva dramática definida.

É importante destacar, já nessas primeiras observações, como Aristides de Souza, intérprete do único personagem do filme que chegou a praticar atos infracionais, tem uma história de vida bastante particular, em grande medida convergente com a do jovem presente no filme. De acordo com Gragnani e Mesquita (2017), Aristides estudou somente até a quinta série, e chegou a ter, até o momento da reportagem, ao menos 18 passagens por instituições promotoras da restrição de liberdade. Soube que *A Vizinhaça do Tigre* tinha sido premiado pela Mostra de Cinema de Tiradentes enquanto estava na prisão, e por pouco não participou das filmagens de *Arábia*, uma vez que às vésperas foi preso, acusado de furto simples.

Somente com a insistência dos diretores, que procuraram a Defensoria Pública de Minas Gerais com um dossiê incluindo todos os seus trabalhos e prêmios, foi garantido provisoriamente a ele o direito de participação no filme, desde que todo o itinerário das gravações fosse especificado previamente à Justiça. Trata-se de um exemplo claro da tênue linha entre ficção e documentário, largamente explorada pelo longa-metragem, na medida em que geralmente não se sabe o que de Junim foi criado para a câmera ou tem um lastro real na vida de seu ator.

O filme teve uma boa recepção da crítica, com oscilações. Luiz Carlos Merten (2016), escrevendo para o jornal *O Estado de S. Paulo*, destaca a relação de amizade do diretor com os personagens, incluindo Eldo, que chegou a falecer antes do lançamento: “Todos garotos de periferia, com seus sonhos e a dura realidade que ameaça tragá-los”, os jovens apresentam uma prosódia particular, bem como brincadeiras de um perigo latente, em que “a arma de brinquedo pode virar de verdade”. Junto a *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015), *A Vizinhaça do Tigre* seria um espelho do Brasil e valeria a apreciação dos espectadores.

Por sua vez, Sérgio Alpendre (2016), em crítica para o jornal *Folha de S. Paulo*, enfatiza como o longa-metragem “insere-se na onda atual de filmes brasileiros herdeiros do neorrealismo italiano”, com a participação de um elenco não profissional, a ênfase no cotidiano, a abordagem documental da vida de moradores da periferia e a recusa à espetacularização e ao

melodrama. Dentro dessa vertente, o filme seria um dos poucos a não se resumir a fórmulas prontas, mostrando de forma genuína a amizade dos jovens “entre pequenos roubos, venda e consumo de drogas”, entre outros momentos. *A Vizinhança do Tigre* teria como proposta aproximar o espectador da realidade desses personagens, incluindo “as agruras da vida na periferia, os modos simples de diversão, as possibilidades estreitas de um futuro decente.” Destacando a cena de despedida de Junim que, mesmo em uma abordagem desdramatizada, seria bastante tocante, o filme superaria um viés sociológico. “Sua força é discreta; sua verdade, dura, embora nada de trágico seja mostrado” (ALPENDRE, 2016).

Já Marcelo Ikeda (2020, p. 25) enfatiza como o longa-metragem busca construir uma micropolítica a partir de situações banais, em uma “dramaturgia do comum”. “A grande contribuição de *A vizinhança do tigre* para o cinema contemporâneo brasileiro” – escreve o crítico – “é a forma lúcida que o diretor Affonso Uchoa encontra para dar a ver as visões de mundo de personagens jovens em um contexto social de vulnerabilidade” (IKEDA, 2020, p. 22). Misturando ficção e documentário, o filme enfatizaria as relações de amizade em um mundo marcado pela violência, deslocando a ênfase da marginalidade “para uma proposta de construção de um lugar possível” para os jovens das periferias (IKEDA, 2020, p. 23). Nesse contexto, o filme teria o potencial de conquistar o espectador ao abordar a vida de personagens carismáticos enfrentando os desafios da condição social em que vivem.

Robledo Milani (2016), para o site *Papo de Cinema*, enfatiza como o filme foi se construindo ao longo dos cinco anos de sua produção e finalização, partindo de uma relação particular do diretor com os personagens e os espaços em que eles se encontram a fim de conseguir se comunicar para além desse círculo restrito de pessoas. “O começo é devagar, como se não soubesse exatamente para onde seguir”, o que seria uma impressão correta, uma vez que “quando as filmagens tiveram início, ninguém sabia exatamente o que iria acontecer a partir daqueles registros”. Com boa parte de sua narrativa orbitando em torno de situações de interação entre os personagens, o filme se perderia em seu terço final, no qual seria delineada uma trama “nos moldes tradicionais”. Aqui, o crítico faz menção ao arco dramático de Junim, que resulta em um drama “clichê”, com uma conclusão “óbvia”. “A naturalidade tão prezada desde o princípio abre espaço para um ensaio mal feito, quase artificial”, que, no entanto, não desidrata completamente a força do longa-metragem (MILANI, 2016).

Essa opinião é compartilhada por Adriano Garrett (2014), que entende que o filme “foge de estereótipos sobre a juventude, mas sua força talvez se dissipe na necessidade de forçar

soluções narrativas em uma obra que tem como forte justamente o seu senso de improviso”. O trabalho se juntaria a outros que exploram o limite difuso entre ficção e documentário, promovendo uma “imersão na vida de homens jovens” e na construção de uma narrativa ficcional a partir daí. Busca-se, assim, recriar situações relacionadas ao dia a dia dessas pessoas, evitando construir um quadro de “vitimização” desses jovens e ao mesmo tempo promovendo uma sensação de estranhamento que intensificaria o interesse do espectador por eles.

Lucas Salgado (2014), para o portal *Adoro Cinema*, igualmente indica que a produção “não oferece uma conclusão totalmente satisfatória”, além de sofrer com problemas de ritmo no seu início. O filme, entretanto, conseguiria construir cenas marcantes a partir de situações banais, com um trabalho de câmera cuja ênfase está na representação do “ambiente da forma mais crua possível, sem querer estilizar a miséria”. Nessa abordagem, o diretor Affonso Uchoa “não julga seus personagens, mas também não busca suavizar seus universos”, em um equilíbrio alcançado de maneira notável (SALGADO, 2014).

Esse último ponto também é destacado por Calac Nogueira (2016), para a *revista Interlúdio*, em que menciona o “tom correto (nem fatalista/miserabilista, nem afetivamente alienado)” que caracterizaria a abordagem do longa-metragem. Um dos elementos mais marcantes do filme para o crítico seria a espontaneidade dos atores, parte de um processo de realização colaborativo com a direção que reverbera na tela. O filme seria constituído majoritariamente de momentos de ócio dos personagens, típicos da adolescência para Nogueira, com brincadeiras que fazem referência a um universo predominantemente masculino. Nesse contexto, o que mais se evidencia seria “um brilho que emana diretamente dos atores [...] e que o filme felizmente não tenta soterrar, mediar com um olhar ou um dispositivo (cinematográfico ou sociológico) mais pesado”.

Por fim, Jorge Cruz Jr. (2014) evidencia como o filme busca não só observar seus personagens, mas também entendê-los, e nisso, inclui a música em sua estrutura. A produção “aproveita todos os instantes que consegue e converte o funk, o rap e o rock em mais do que ilustrações da narrativa, materializando o que seriam as atitudes e os comportamentos provenientes dessas influências”. Dentro dessa abordagem seriam comuns a criação de paródias e as brincadeiras recíprocas entre os amigos, fugindo de “rótulos comuns”. Não excedendo no brilho, mas também não obscurecendo em demasia os jovens na frente das câmeras, a produção “expurga o sensacionalismo que costumava acompanhar a representação da periferia até bem pouco tempo” (CRUZ JR., 2014).

4.1.1 Affonso Uchoa e o cinema de garagem

A Vizinhança do Tigre foi um projeto de cinco anos de Affonso Uchoa, paulista que aos 11 anos se mudou para o bairro Nacional, em Contagem, com sua família. Ele próprio revela, em diferentes oportunidades (UCHOA, 2020; UCHOA, 2015) como, apesar de viver em um bairro periférico, sua condição era peculiar: não precisava trabalhar desde cedo, diferentemente de outros adolescentes da região, uma vez que seus pais valorizavam os estudos. No início dos anos 2000, quando essa possibilidade ainda não era disseminada entre pessoas de baixo poder aquisitivo, Uchoa passou no curso de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e se encantou com o cinema como forma de expressão.

Depois de ter uma experiência prévia com curta-metragem, conseguiu viabilizar as filmagens de *Mulher à Tarde*, seu primeiro longa-metragem como diretor, e durante esse trabalho se sentiu incomodado pelo filme não tematizar o universo do bairro em que ele vivia. A cisão entre sua realidade socioeconômica e o mundo da universidade, e do cinema em especial, começou a incomodá-lo mais quando ele percebeu que, de toda a equipe com a qual trabalhava no projeto, apenas um maquinista morava no bairro Nacional. E este, ao ser convidado a almoçar com o restante da equipe, não aceitou o convite, uma vez que, em outras produções, compartilhar a mesa junto com os demais profissionais não era permitido a alguém ocupando sua função (UCHOA, 2016).

Essa distância de classe e a vontade de tematizar algo mais ligado à sua história de vida motivaram Uchoa a querer filmar algo no local onde habitava. Ainda na etapa de montagem de *Mulher à Tarde*, começou a fotografar nas dependências do bairro, sem uma definição clara de qual tema gostaria de retratar. Estava munido de poucas ideias predeterminadas: sabia apenas que gostaria de priorizar imagens de pessoas mais jovens, com as quais tinha uma comunicação mais fácil, incluindo seus amigos Eldo e Adilson; e que queria registrar cenas dispersas, sem a necessidade de um fio que as interligasse a não ser sua localização espacial e o fato de as pessoas representadas serem oriundas da região.

Da fotografia, Uchoa migrou para o vídeo, e com essa abertura temática em mente permaneceu gravando por quatro anos, de 2009 a 2012. Durante esse período, personagens entraram e saíram do filme, e o enfoque do realizador em seus amigos Eldo, Adilson e Guim, pessoas que ele já conhecia antes do início das gravações, deslocou-se paulatinamente para a vida cotidiana de Aristides de Souza (Junim), Maurício Chagas (Menor) e Wederson Patrício

(Neguim), três jovens que ele conheceu por conta da realização do filme. Dia após dia de gravação, Uchoa foi aos poucos criando um senso de amizade e de intimidade com os três, de maneira que o diálogo entre eles e a câmera passou a ficar cada vez mais natural. Isso aconteceu até o ponto em que não só a câmera passou a registrar as ações dos personagens de maneira observacional, mas também a participar de jogos concebidos para o registro fílmico, algumas vezes propostos pelo realizador, outras pelos jovens atores, mas sempre em um diálogo permanente entre essas duas instâncias.

Ainda que não seja resultado da atuação direta de oficinas e coletivos, é possível afirmar que *A Vizinhança do Tigre* guarda alguma relação com o denominado *cinema de periferia* (SOUZA, 2014), na medida em que tanto seu diretor, idealizador do projeto, como seus atores são oriundos de um bairro periférico, utilizando a narrativa fílmica para tematizar algumas das dificuldades de cunho sócioeconômico enfrentadas por jovens da região. Há também uma postura discursiva semelhante, se observado o trecho abaixo a respeito desse cinema:

Tal produção se tornou hoje uma “marca” que abriga uma heterogeneidade de temas, narrativas e materiais audiovisuais, capaz de elaborar variados pontos de vista sobre determinada questão. Porém, muitos produtos da mídia hegemônica ainda constroem imagens e discursos engessados sobre os espaços periféricos. Diante da possibilidade de também articular um ponto de vista, é inevitável que inúmeros filmes invistam na rejeição de tais imaginários ou na proposição de outros (...) (SOUZA, 2014, p. 81-82).

Nessa perspectiva, o filme dirigido por Affonso Uchoa igualmente se distancia das “imagens e dos discursos engessados” sobre as periferias, rejeitando os imaginários derivados dessas configurações e propondo outros, como pode ser verificado mais à frente, quando da análise de algumas das cenas. O fato de tudo isso se dar, no entanto, a partir de um tratamento lúdico, problematizando as fronteiras entre documentário e ficção, distancia o filme de uma separação entre os domínios da estética e da política, característica de parte da produção a que essa terminologia faz referência.

Assim, talvez seja mais preciso considerar que os elementos apontados acima caracterizam *A Vizinhança do Tigre* como integrante de uma corrente específica do cinema brasileiro, denominada de *novíssimo cinema brasileiro* ou de *cinema de garagem* (IKEDA, 2018). Essa última terminologia, em especial, faz referência a um outro tipo de expressão cinematográfica, alternativa ao chamado *cinema da retomada*, e que foi possível diante do desenvolvimento de tecnologias de captação e circulação de imagens mais acessíveis. A chegada de câmeras mini-DV e, posteriormente, de tecnologias digitais de gravação de imagens

e sons; de *softwares* de edição não linear passíveis de serem instalados em computadores pessoais, e não mais exclusivamente em grandes ilhas de edição; e da rede mundial de computadores, disseminada mais amplamente a partir da *web 2.0* possibilitaram, de um lado, a realização de projetos com orçamentos menores e equipes reduzidas; e de outro, a criação de um circuito alternativo, que contemplaria novos modos de produção, crítica e curadoria.

Assim, passou a ser possível a viabilização de produções não mais ancoradas em uma rígida divisão do trabalho, com a flexibilização das funções e da relação entre equipe e atores. Em *A Vizinhança do Tigre*, foram comuns os acúmulos de funções: Affonso Uchoa não só dirigiu, mas também fez a produção, a montagem e o roteiro; João Dumans, além de diretor assistente, também colaborou com o roteiro e a montagem; Warley Desali, outro diretor assistente, também foi técnico de som direto, função que revezou em algumas cenas com Wederson Neguinho; Pedro Durães, além da mixagem, também fez o desenho de som, juntamente com Bruno Vasconcellos. A montagem, assinada a seis mãos, ainda contou com a colaboração de Luiz Pretti, e o roteiro e diálogos foram escritos também por todos os cinco jovens que integram o elenco. Completando a ficha técnica, Thiago Macêdo Correia fez a produção executiva, em uma equipe reduzida cujos membros trabalharam de maneira colaborativa, entre si e com os atores envolvidos.

Devido à equipe reduzida trabalhando em um mesmo projeto, passou a ser possível, também, o contato mais imediato do diretor com a realidade retratada, bem como ficou facilitada a produção de histórias mais ligadas à história pessoal do realizador, da busca de Affonso Uchoa em retratar as condições de vida de jovens no bairro onde morava. Os custos reduzidos diante dessa nova realidade permitiram a procura de outras formas de financiamento, distantes do modelo de leis de incentivo e de editais presentes desde o governo Itamar Franco (1992-1995). Os baixos custos passaram a permitir a maior duração da imersão das equipes nas realidades representadas, caso de *A Vizinhança do Tigre*, com seu longo período de captação de imagens antes da etapa de montagem e finalização.

A amizade e a familiaridade resultante desse longo processo podem ser atestadas não somente pelo elemento colaborativo da produção, como apontado acima, mas também pela notável desenvoltura e espontaneidade dos jovens a frente das câmeras. Ikeda (2018, p. 471) destaca como as relações fraternas são características desse outro modo de produção, que contou com a formação de coletivos audiovisuais em diferentes estados do país, como o Alumbramento (CE), Símio (PE), Trincheira (PE), Teia (MG), Filmes de Plástico (MG), entre

outros. A relação de amizade, intimidade e colaboração entre equipe e elenco, presente em *A Vizinhança do Tigre*, pode ser vista também em filmes como *Estrada para Ythaca* (2010) e *Os Monstros* (2011), nos quais os quatro membros do coletivo Alumbramento – Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diógenes – não só se revezaram na função de direção, como também nas de fotógrafo, roteirista, técnico de som, montagem e até mesmo como membros do elenco. Como observa Ikeda:

[...] todas as funções de produção são divididas entre os quatro realizadores, sem hierarquia ou subdivisão de tarefas, conforme a divisão técnica do trabalho [...]. O ponto de partida é serem mais “amigos” que realizam um filme juntos do que “profissionais” que realizam um produto midiático. Ademais, o próprio filme incorpora esse sentimento de amizade em sua escritura. A amizade [...] não é apenas tema do filme, mas a própria argamassa ou combustível que permite que o filme seja feito [...] (IKEDA, 2018, p. 471-472).

Além de todos esses comentários a respeito das peculiaridades de produção do *cinema de garagem*, é importante também evidenciar como, com relação aos aspectos estéticos, há profundas divergências desse cinema com a decupagem clássica, noção explorada mais atentamente no capítulo anterior. Elementos como a clareza narrativa, o equilíbrio, a construção de um espaço-tempo coeso e a convergência para a resolução dos conflitos dão lugar ao encadeamento de sequências sem uma relação lógica evidente; ao fluxo dos corpos dos personagens, mesmo que suas motivações psicológicas não estejam claras; a um sentido de *sensório* mais expandido, em interface com outras formas de expressão artísticas como a dança, a performance e as artes visuais.

O filme, nessa perspectiva, seria não somente uma obra acabada, mas um processo em desenvolvimento, privilegiando outras formas de ser e estar no mundo para além de papéis sociais rigidamente estabelecidos. É essa ênfase no processo que resulta, por exemplo, no fato de Affonso Uchoa ter conhecido Junim, Menor e Neguim unicamente por conta da realização de *A Vizinhança do Tigre*: enquanto o primeiro procurou o diretor para fazer parte das gravações, o segundo foi convidado por amigos a participar de uma cena em que todos andariam de *skate* pelas ruas do bairro Nacional, e que acabou se tornando a cena final do longa-metragem. Já Neguim foi visitar Menor em sua casa durante a semana e encontrou Affonso Uchoa e sua equipe presentes no local. Passou, a partir de então, a se interessar pelo projeto e a participar mais ativamente das gravações.

Ikeda também observa como há uma tendência nesse cinema de valorizar um certo minimalismo das imagens e dos sons, desembocando por vezes na busca de uma *dramaturgia do comum* (IKEDA, 2018, p. 472), com a ênfase em momentos do cotidiano dos personagens, sem reviravoltas ou acontecimentos espetaculares. O diálogo com o documentário fica evidente a partir disso, com frequentes e por vezes indiscerníveis cruzamentos entre ficção e não ficção. Consequências dessa outra concepção podem ser percebidas na seguinte fala de Uchoa a respeito da montagem de *A Vizinhança do Tigre*, em que afirma:

Então a gente começou a ver que o ponto de montagem, o melhor jeito de montar esse filme, o melhor jeito de construir a evolução, a curva dramática dele, seria ser o mais fiel com eles (os personagens) do que foi o processo desse filme: altos e baixos. Que a gente rebatesse uma depressão com euforia, a alegria com a tristeza, a preocupação com a felicidade, a reflexão com a evasão, que a gente tivesse isso justaposto, o tempo todo, e que nunca existisse um salto. Que existisse um fluxo, pelo qual se passa, e pelo qual se experimenta (UCHOA, 2016).

A ideia seria “fazer dos filmes a forma plástica da vida, em que nada é um salto final de nada” (UCHOA, 2016). Revelar o visível, mas, simultaneamente, apresentar lacunas e ausências, em uma forma de narrativa que não busca explicar todos os detalhes das ações e todas as motivações psicológicas dos personagens aos espectadores. Essa outra concepção do fazer cinematográfico estaria condizente, para Ikeda (2018, p. 468), com uma postura ética promovida pelo cinema de garagem: filmes que não tivessem sua produção voltada para o mercado, mas, antes, para “uma vocação de expressão mais propriamente pessoal” por parte do realizador. Além disso, o termo *de garagem* faria referência também à fronteira cada vez mais indiscernível entre profissionais e amadores, bem como à possibilidade de produção, edição e finalização dos filmes nas próprias casas e garagens dos diretores ou membros da equipe, de maneira aproximada ao que acontecia também com a música e a possibilidade de surgimento de *bandas de garagem* diante das facilidades de gravação sonora, edição e mixagem propiciadas pelas tecnologias digitais.

Nada disso teria repercussão, no entanto, se não houvesse também a configuração de um circuito para além da produção que legitimasse essa abordagem estética e ética particular. Como afirma Ikeda (2018), até o início dos anos 2000, a maior parte dos festivais e mostras de cinema no país, incluindo os prestigiados Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (DF), o Festival de Cinema de Gramado (RS) e outros festivais menores, como o Festival de Cinema de Natal (RN), o Cine Ceará (CE) e o Festival de Cinema de Cuiabá (MT), priorizavam filmes

captados e finalizados em 35 mm. Isso acontecia uma vez que esse era o padrão adotado pelo mercado de exibição, concentrando qualidade técnica, profissionalismo e uma divisão do trabalho industrial. Todos esses valores eram coerentes com a proposta do cinema da retomada, financiado pelas leis de incentivo e pela política de editais, de alcançar um prestígio cultural que lhe garantisse sua sobrevivência nas competitivas salas de cinema, sempre mais favoráveis ao filme estrangeiro do que ao nacional.

Esse padrão não contemplava, evidentemente, a produção audiovisual que passou a surgir a partir dos anos 2000, e os filmes captados e finalizados em bitola digital sempre faziam parte de segmentos menores e menos prestigiados desses eventos. Ikeda (2018) enfatiza como esse cenário começou a mudar com o ressurgimento do cineclubismo, ancorado em organizações como o cineclubes *Mostra o que neguinho tá fazendo*, no Rio de Janeiro, que tinham o papel não só de exibir essas obras de menor orçamento, como também de servir de ponto de encontro entre realizadores, críticos e curadores. A passagem para mostras mais estruturadas com esse enfoque se deu com a primeira edição da Mostra do Filme Livre (MFL), no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em janeiro de 2002, na qual filmes de diferentes bitolas passaram a fazer parte das mesmas sessões, além de haver um espaço garantido pelo evento para a projeção de filmes captados em vídeo e de baixo orçamento.

Além da Mostra do Filme Livre, outros eventos de características semelhantes passariam a compor o circuito de festivais nacionais, como a Mostra de Cinema de Tiradentes (MG, 1997), o Panorama Coisa de Cinema (BA, 2002), a Janela de Cinema (PE, 2008), a Semana dos Realizadores (RJ, 2009) e a Olhar de Cinema (PR, 2012). Ikeda (2018) observa como a possibilidade de assistir aos filmes nessas mostras, bem como em páginas da *internet*, viabilizou o surgimento de uma outra geração de críticos, que publicavam prioritariamente em *blogs* e *sites da web*. Surgiram, ao longo do tempo, publicações como a *Contracampo* (1998), a *Cinética* (2006), a *Filmes Polvo* (2007), a *Interlúdio* (2011) e a *Cinequanon* (2005)¹⁷⁶, todas elas de importância para a legitimação dessa nova produção cinematográfica. Os críticos integrantes dessas iniciativas passaram, também, a ser curadores das mostras e festivais, garantindo um espaço para o cinema de garagem.

Isso aconteceu até o ponto em que, no ano de 2010, o longa-metragem *A Alegria* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010) participou da Quinzena dos Realizadores, parte do Festival

¹⁷⁶ Disponíveis respectivamente em www.contracampo.com.br, www.revistacinetica.com.br e www.revistainterludio.com.br. Ambos os sites da *Filmes Polvo* e da *Cinequanon* estavam fora do ar quando da realização desta pesquisa.

de Cannes, na França. No mesmo ano, *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2010) conquistou os prêmios de melhor filme e melhor direção no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Ambas as produções, oriundas desse novo cenário possibilitado pela disseminação do vídeo e das tecnologias digitais, ajudaram na legitimação do cinema de garagem, que passava, então, a integrar a programação de festivais e mostras de maior prestígio e a competir nas mesmas categorias que filmes de orçamentos maiores e estruturas de trabalho industriais.

Embora alguns dos elementos presentes no quadro acima não sejam exatamente novos, é notável a transformação do cenário cinematográfico brasileiro e a diversificação da produção, que passou a ser exercida não só pelas grandes produtoras, mas também por coletivos e realizadores oriundos de diferentes estados do país. E é nesse contexto que *A Vizinhaça do Tigre* não só conseguiu ser uma produção viável, como também conquistou a premiação nesse circuito alternativo, sobretudo na 17ª Mostra de Cinema de Tiradentes e na 2ª Olhar de Cinema.

4.1.2 Agressividade lúdica e amizades pujantes

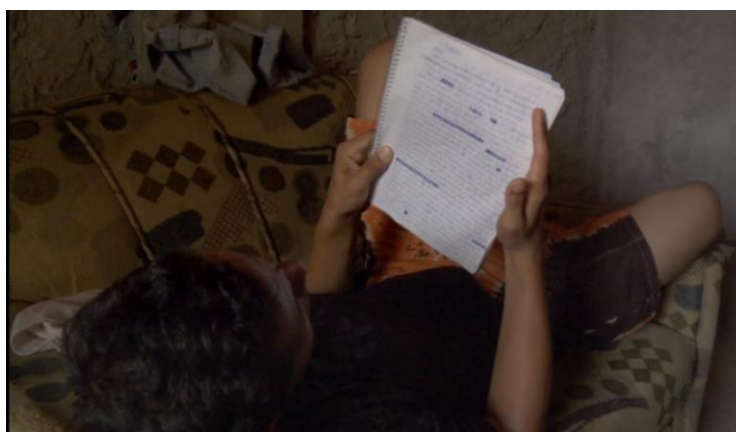
Uma vez tecidas considerações sobre a recepção crítica da obra e o contexto que a possibilitou, pretendo evidenciar como *A Vizinhaça do Tigre* busca desconstruir o estigma dos jovens autores de atos infracionais. Isso acontece a partir da concepção estética citada anteriormente de procurar a construção de fluxos pela montagem, mais condizentes com a busca de uma *forma plástica da vida* do que de uma construção narrativa nos moldes da decupagem clássica. Convivem, desse modo, tanto aquilo que é visível como as lacunas de uma narrativa que não se pretende totalmente clara ou didática aos espectadores. Dentro dessa abordagem, o filme alterna cenas em que os personagens estão sozinhos, em casa, no trabalho ou pelas ruas do bairro Nacional, com momentos em que eles se encontram em duplas, frequentemente performando ou participando de jogos e brincadeiras, algumas vezes explicitamente concebidas para a câmera.

O filme inicia-se em uma cena na qual Junim, deitado em um sofá, lê uma carta para um amigo que está na prisão. O plano é fixo, com a câmera localizada atrás do personagem, privilegiando, dentro dos limites do quadro, a página em que a carta foi escrita, o sofá sujo em que Junim está deitado e as paredes cinzas do recinto onde ele está (Figura 70). A imagem causa um estranhamento, não somente por não revelar o rosto do personagem, mas também por dar ênfase a um espaço sujo, em um plano longo, que permanece sem alternar com outros durante

toda a leitura. A carta, com diferentes trechos rabiscados, é lida aos tropeços, com uma entonação vacilante e distante de um tom interrogativo. Ouvimos:

Junim: Caro Cezinha, filho da puta, você tá ligado que você é um cara muito importante para nós. E eu também quero te dizer que você é um cara que não merecia tá aí nesse inferno. Você é muito querido por todos. [...] Aí, eu tô ralando, e tô tentando mudar a minha vida para melhor.

Figura 71 – Plano inicial de *A Vizinhança do Tigre* (2014)



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

O início da carta apresenta uma construção contraditória: o vocativo formal *caro* é combinado com um apelido, *Cezinha*, que dá lugar em seguida ao palavrão *filho da puta*. A expressão, que poderia indicar uma desavença entre o emissor da carta e seu destinatário, leva em seguida a uma demonstração explícita de afeto, quando Junim afirma como Cezinha é “um cara que não merecia tá nesse inferno”, além de ser “muito querido por todos”. Ele continua a leitura, enfatizando a particularidade de sua situação:

Junim: Ah, o Seu Foicinha veio aqui em casa, e trouxe uma intimação pra mim. E agora eu tenho que assinar todo mês na VEC. E é por isso que eu não posso te visitar. [...] E todos ficamos preocupados com você. Direto alguém pergunta por você. E o Chinai e o Marlon estão de boa. Como o Marcelo, o Menor e todos nós estamos torcendo pra que você ganhe uma provisória, ou até uma condicional, pra você poder ganhar a sua liberdade e poder assinar todo mês o livro da capa preta, igual eu tô fazendo.

Ficamos sabendo, dessa forma, que Junim não só escreve para um amigo que estava preso na ocasião, como também ele próprio está em prisão domiciliar, tendo que comparecer todo mês à vara de execuções criminais e assinar “o livro de capa preta”. Essa condição, no

entanto, não o impede de demonstrar, por meio de suas palavras, rabiscadas e vacilantes, uma preocupação com o destino do amigo, compartilhada por outros como Chinai, Marlon, Marcelo e Menor.

Todos esses elementos apontam para uma abordagem particular. Primeiramente, a imagem não está inserida em uma decupagem convencional, sem ser alternada com outras que revelariam a expressão de Junim ou localizariam melhor, em um plano mais aberto, o espaço em que se situa o personagem. Sua longa duração dá a ver e ouvir uma outra temporalidade, mais dilatada e vagarosa. O móvel e os objetos que a câmera enquadra sinalizam um ambiente de pobreza e sujeira. O ato de ler a carta, com Junim deitado no sofá e a câmera em uma angulação específica, apresenta indícios de ter sido concebido para o filme, muito embora a entonação do jovem sugira um tipo de registro peculiar, distante da verossimilhança e do naturalismo, como bem observa Guimarães (2017). Atua-se para a câmera, mas em outra chave.

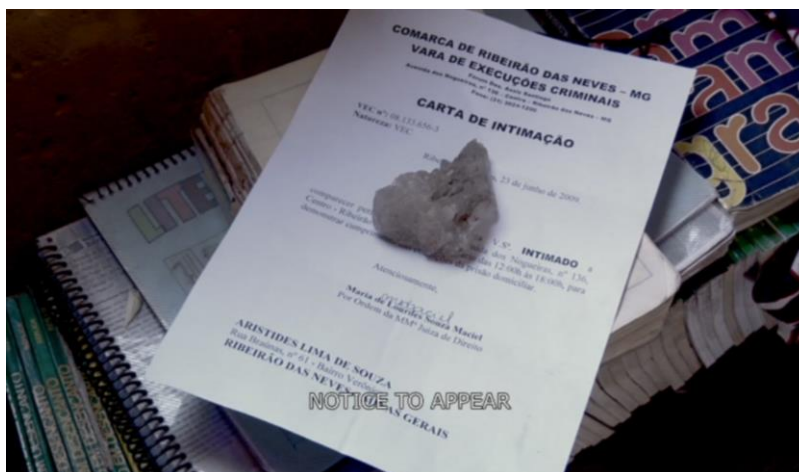
O texto da carta, por sua vez, combina expressões agressivas com outras explicitamente fraternas, localizando o uso do palavrão em um contexto maior, de preocupação e cuidado entre o remetente e o amigo encarcerado. O próprio escritor, por sua vez, revela, para o amigo e para nós, espectadores, sua situação particular, em que está sujeito, assim como Cezinha, ao estigma dos jovens autores de atos infracionais. A amizade, a presença do estigma e um outro tratamento formal, situado no limiar entre a ficção e o documentário, são, assim, o ponto de partida das relações desenvolvidas entre os personagens no filme.

Logo em seguida, vê-se uma imagem escura de águas se agitando calmamente, alternada com nuvens que compõem o céu da manhã e, por fim, o horizonte de Contagem. Na banda sonora, o canto dos galos e das cigarras dá lugar ao intenso som da *njarka*, pequeno violino oriundo de Mali, país localizado na África, e que caracteriza a música *Sega*, de autoria de Ali Farka Touré, um reconhecido cantor e guitarrista malinês. A temporalidade estendida e vagarosa do dia que se inicia, cujos sinais já estavam presentes no plano da leitura da carta, deixa-se intervir pela música, em uma “alusão à África – ancestral e inalcançável, espelhada nesse alvorecer na periferia” (GUIMARÃES, 2017, p. 19).

Essa peculiar sonoridade, por sua vez, é interrompida pelo agudo som de pás sobre pedras. Somos transportados para um terreno em obras, em que vemos finalmente o rosto de Junim, trabalhando como assistente de pedreiro. A dura realidade do trabalho é materializada pelo ruído do impacto das ferramentas sobre as superfícies rochosas, além das imagens do jovem carregando peso. Em meio a seus afazeres, ele recebe uma correspondência de um

conhecido. Momentos depois, vemos que se trata de uma carta de intimação do poder judiciário, reforçando a condição de prisão domiciliar em que se encontra o personagem.

Figura 72 – Plano em que se vê a carta de intimação do poder judiciário a Junim



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

O filme a partir daí explora uma série de situações cotidianas, em que ora se vê um personagem atuando sozinho, ora em duplas. E os encontros entre os jovens são, no mais das vezes, marcados por um laço fraterno de expressão contraditoriamente agressiva, materializado pelo emprego recorrente de palavrões e xingamentos recíprocos. Isso pode ser visto, por exemplo, quando Neguim está deitado sobre dois pedaços de espuma, segurando um cabide como se fosse uma arma, mirando e atirando em alvos imaginários. Um plano um pouco mais aberto, mostrando o jovem brincando de atirar, dá lugar a outro mais fechado, em que vemos mais nitidamente ele manusear o objeto em suas mãos, embora a imagem como um todo tenha um tom escuro e claustrofóbico. Menor surge na janela, e questiona o que o amigo estava fazendo. Algumas palavras depois, Neguim comenta:

Neguim: Nossa, sabe o que eu queria, Zé? Uma doze, pra mim chegar assim na cabeça de alguém e assim ó... blau... explodir a cabeça, só os miolo caindo assim, e o cara lá, ó. Não, não, não... podia ter um policial... aí chegava o policial assim, aí só tava tendo tiro de doze na cabeça, explodir os miolo, velho!

Momentos depois, Menor pergunta:

Menor: E se passa um parente seu na frente, e cê mata eles?

Neguim: Ah, foda-se sô, mato todo mundo mermo, não tô nem aí não, tô nem rasgando. Mato é todo mundo, fi, ó... na alta...

Menor pede, em seguida, para que o amigo procure em seu quarto por uma camiseta sua da banda Kiss, que ele teria esquecido em sua casa. Neguim procura em seu guarda-roupa e não encontra nada. A seguir, ambos travam o seguinte diálogo:

Neguim: Não tem roupa nenhuma do Kiss aqui, não.

Menor: Ah, que não tem, sô, olha direito aí.

Neguim: Velho, não tem não, velho! Ó, se eu tô falando pra você que não tem... cê tá vendo aqui, ó? Kiss? Kiss? Cê tá vendo algum Kiss aqui, ô desgraça? [...]

Menor: Se eu tô falando que tá, é porque tá.

Neguim: Ô velho, se eu tô falando com ocê que não tá, é porque não tá, desgraça!

Menor: Ah então tá não, vai catar coquinho, então.

Neguim: Não tá não, velho!

Menor: Então vá tomar no cu, deixa essa porra pra lá.

Neguim: Ah vai ocê tomar no seu, rapaz. Cê tem que tomar um tiro nessa cabeça sua.

Menor: Ah vá brincar de arminha, viado.

Figura 73 – Momento em que Neguim brinca de atirar com um cabide



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

A cena é indicativa de alguns dos elementos que se repetirão ao longo do filme, marcando a configuração de relações fraternas com um desenho particular. A agressividade está presente desde a situação concebida por Neguim, na qual um policial e mesmo parentes estão sob sua mira, até a maneira como os dois jovens se tratam. Com relação à violência imaginada, como bem destaca Guimarães (2017, p. 28), “trata-se, menos, é claro, de imputar esse imaginário de *serial killer* ao personagem, colando-lhe, à força, uma caracterização psicológica [...], do que de reconhecer, nesse jogo, a vizinhança da violência, que assedia os jovens com seu charme mortífero”.

A violência, sempre à espreita e subterrânea aos atos mais banais e cotidianos, manifesta-se nos cenários imaginados das brincadeiras e na superfície das relações sociais, sem

nunca se materializar para além de uma agressividade latente, mais ou menos perigosa. Aprisionados em ambientes escuros, empobrecidos e claustrofóbicos como o da imagem de Neguim nessa cena, os personagens encontram nas ações agressivas uma forma de romper com a falta de perspectivas e de impor um outro lugar para si mesmos no horizonte precário em que se encontram.

É interessante observar, conforme pertinentemente nota Ikeda (2020), que planos desse tipo fazem o filme dialogar com alguns dirigidos pelo português Pedro Costa, conhecido por longas-metragens como *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). No primeiro, em especial, igualmente filmado no seio de uma comunidade pobre, percebe-se uma dinâmica algo parecida com a de *A Vizinhança do Tigre*, no sentido de ser o resultado da imersão da equipe de filmagem no universo representado, utilizando, como recursos de expressão, planos de pouca luminosidade e a exploração da tênue linha entre ficção e documentário.

Esses aspectos estão misturados, no filme dirigido por Affonso Uchoa, a performances de masculinidade que buscam, nas ofensas e nos palavrões dirigidos aos amigos, uma forma de autoafirmação e de expressão da virilidade. Como se a preocupação e o carinho recíprocos não pudessem ser manifestados de maneira explícita, mas antes ocultos por um jogo de retórica balizado por vocativos como *desgraça*, *demônio*, *Jão*, *Zé*, *velho*, *viado* – esse último, sendo uma clara demonstração homofóbica de Menor na cena – e por expressões como *catar coquinho*, *tomar no cu* e *filho da puta*. Quanto mais chula a expressão, melhor delineada está a máscara viril que cobre o rosto de quem a pronuncia. Isso chega ao ponto de implicar certas situações, como quando Junim e Neguim, sentados nos degraus de uma escada após terem roubado mexericas da árvore de um vizinho, travam o seguinte diálogo:

Junim: Sou bandido, fi. Bandido fuma cigarro de bandido.

Neguim: É mesmo né, Zé. Isso aí é cigarro de moça.

Junim: Quer fumar desse aqui, Zé?

[Ambos os personagens se encaram]

Neguim: Sua mãe te achou na lixeira. Sabia que sua mãe te achou na lixeira? Otário.

Junim: Seu trouxa.

Neguim: Seu burro.

A frase “sua mãe te achou na lixeira”, que se considerada em seu sentido literal seria uma das mais agressivas de todo o filme, não surte nenhum tipo de resposta mais assertiva de Junim. Ele e Neguim permanecem se encarando, soprando a fumaça do cigarro um no outro,

em uma espécie de troça que também se manifesta nos xingamentos bobos e inofensivos, proferidos à exaustão. Nesse jogo de rivalidade entre os amigos, Junim tenta se vangloriar sobre Neguim, trazendo para si o estereótipo do criminoso e afirmando fumar *cigarro de bandido*. *Bandido* aqui torna-se, de um lado, uma forma de expressão de virilidade e da honra masculina; de outro, um atributo autoirônico, parte da atmosfera jocosa que permeia o diálogo entre os dois. Momentos como esse são encontrados ao longo do filme, concebidos de maneira mais ou menos explícita para a câmera. Como afirma Guimarães:

Em parte pré-planejada, em parte dependente daquilo que nasce da relação entre os atores inicialmente dispostos na situação construída, a cena fílmica sofre uma expansão, de tal modo que o quadro (em seu recorte geométrico) se vê preenchido, povoado pela presença dos sujeitos filmados, cuja interação, sem cálculo nem controle, ora precipita pequenos acontecimentos no cotidiano, ora dilata o tempo em zonas semi-mortas (sic) (GUIMARÃES, 2017, p. 24).

Pode-se pensar como “pequenos acontecimentos no cotidiano” os encontros entre amigos, que ocorrem desde o preparo do almoço por Neguim na casa de Menor ao momento em que Eldo aparece na porta desse último, oferecendo-lhe a prancha de um *skate*. Por “zonas semimortas”, pode-se considerar, por exemplo, o momento em que Menor, vigiando se alguém do lado de fora da casa o observa, fuma uma pedra de craque na sala de sua casa, ou quando a mãe de Junim fica um longo tempo rezando ao lado de um aparelho de rádio, abençoando uma caneca de água que depois dá ao filho.

Em algumas dessas situações, as marcas da encenação são sutis; em outras, o jogo entre os personagens é claramente apresentado à câmera e ao espectador. Em uma dessas últimas, Junim aparece sem camisa, em um terreno baldio e com uma quadra de futebol ao fundo, movendo-se em direção a nós, espectadores. Como ele dirige a palavra à Neguim e, ao mesmo tempo, olha para a câmera, temos a impressão de que se trata de uma câmera subjetiva do personagem de Wederson Patrício. O inverso também se repete com a resposta de Neguim às provocações, quando ele olha para a câmera, sugerindo que estamos observando a cena através dos olhos de Junim. No diálogo, o clima de rivalidade continua:

Junim: Qualé ô Neguim?

Neguim: Qualé seu arrombado?

Junim: Você não falou que você era o vida louca?

Neguim: É.

Junim: Você não falou que você que sabia?

Neguim: Você não é o gangster de Nova Jersey?

Junim: Não, você que falou... você não falou que era o melhor?

Por *arrombado* entende-se mais uma menção de teor homofóbico, na qual a insinuação de que a outra pessoa teria tido relação sexual com outro homem a desqualificaria. Tanto o uso do termo como o contexto geral da conversa insinua que o que está sob competição, em tom jocoso, é a virilidade e a honra masculina de cada um dos amigos. O que se dá a seguir é uma série de pequenas disputas entre os dois, espécies de quadros dentro de um jogo, na tentativa de descobrir quem entre os dois seria *o melhor* e *o vencedor*. No primeiro deles, Junim e Neguim rivalizam sobre quem teria mais cicatrizes em seus respectivos corpos. O primeiro aponta para a própria canela:

Junim: Aqui Neguim, ó... esse aqui, ó... a bala entrou aqui, passou aqui, parou aqui, ó. Teve que cortar no bisturi aqui, ó. Esse outro aqui, ó... tá vendo aqui... ó aqui pra você ver, aonde que entrou aqui... entrou aqui, saiu aqui.

Figura 74 – Momento em que Junim aponta para as cicatrizes em suas canelas



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Em contrapartida, Neguim aponta para uma marca em sua perna, feita em sua casa, e outra um pouco abaixo de seu mamilo esquerdo. Junim mostra outras marcas de balas, no que o amigo provoca: “credo, você é todo furado”. Junim retruca: “E você? O que você passou, o que você viveu?”, e Neguim responde: “Comi umas mulher aí”. Junim, por fim, olhando para o adversário e em seguida para a câmera, sentencia: “Você comeu aquele viadinho que fica lá no final”. Nota-se como, novamente, o fato de Junim ter se envolvido em atividades ilícitas, chegando ao ponto de arriscar a própria vida, iria qualificá-lo e torná-lo mais *macho* que o amigo. O estigma do bandido, como apontam Borelli (*et al.*, 2009, p. 18), Rocha e Silva (2008), é apropriado de maneira perniciosa, de modo a afirmar uma identidade assumidamente contraventora. Observa-se, ainda, a utilização do verbo *comer*, apropriado de maneira a não só

fazer referência ao ato sexual, mas também a caracterizar o seu portador de virilidade e de poder na relação com o outro. Acrescenta-se, por fim, a caracterização do rival como homossexual, para que Junim insinue sua vitória na disputa.

A competição continua, e após comparar seu celular com o do amigo, Junim utiliza o dispositivo para tocar *O Crime Não Presta*, funk do MC Yuri BH. Entretanto, em vez de simplesmente ouvir a música, os dois passam a cantar versos improvisados a partir da melodia e do ritmo, momento em que a tônica competitiva entre os dois novamente ganha evidência. À referência do uso de drogas – “mas Neguim está com um quilo de pedra” – acrescenta-se a menção à prática sexual com a irmã do amigo – “me chamou, gozei na sua testa [...] a irmã do Neguinho não presta”. Ao fim, novamente a menção à homossexualidade: “se fudeu, pro Beira-Mar você deu”, afirma Neguim. Aqui, curiosamente, o personagem tenta utilizar a associação de Junim à prática de infrações de maneira inversa: não mais como uma vantagem rumo à virilidade, mas antes como forma de aproximação da prática do ato sexual com outros homens, notadamente com Fernandinho Beira-Mar, ex-líder da facção Comando Vermelho. Tudo isso acontece de modo revezado, com cada um dando ao outro espaço de fala, de uma estrofe à outra da música, reforçando o caráter lúdico da disputa.

A seguir, em mais um quadro da competição, Junim fica parado, posicionado de perfil em relação à câmera, enquanto Neguim espreme por cima de sua cabeça uma laranja, sujando o amigo da cabeça aos pés. Infere-se a regra dessa parte do jogo: cada um dos amigos deve permanecer estático diante da câmera, permitindo que o outro lhe faça algum tipo de intervenção sobre o corpo. A resposta de Junim é amena, aparecendo em frente da câmera com um balde de pipoca, arremessando seu conteúdo em direção ao rosto de Neguim.

Se até então os quadros apresentam um aspecto pueril, sem gerar grandes perigos para a integridade física de seus participantes, na quarta e última parte da brincadeira a competição ganha outros contornos, ao menos potencialmente. Nela, Junim e Neguim duelam usando armas brancas: o primeiro portando inicialmente um par de espetos duplos grandes para churrasco, e o segundo, um par de facas sem ponta. Junim logo percebe que o amigo entraria em desvantagem e, para uma competição justa, propõe que ele cedesse uma de suas armas em troca de uma das facas do amigo. “Não, nós vai trocar no ar, fi”, propõe Neguim, que joga uma de suas armas no ar, enquanto pega um dos espetos de Junim.

O que se dá em seguida é um duelo, em um primeiro momento focado nas pontas dos espetos, com os adversários mantendo a distância um do outro, para depois resultar na

aproximação dos dois e em uma chave de braço efetuada em torno do pescoço de Neguim. Este último, em clara desvantagem física, resiste para apresentar sua rendição, apesar das indicações reiteradas do amigo. Isso acontece até que ambos ficam deitados um sobre o outro, com Junim segurando as pontas das armas em direção aos olhos de Neguim. “Vou furar os dois! Pede penico!” diz o personagem de Aristides de Souza. Neguim se rende, mas ao levantar, branda: “Você morreu!”, simulando a execução de estocadas com uma das armas em punho. Em seguida, foge correndo para o fundo do quadro, com Junim seguindo-o.

Figuras 75-77 – Momentos do duelo entre Junim e Neguim utilizando dois espetos duplos grandes de churrasco



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

É importante observar como, durante toda a cena analisada, mantém-se um tom lúdico entre os dois amigos, mesmo durante o quadro final. Todas as tentativas de desqualificar o adversário, assim, no limite não passam de brincadeiras sem maiores consequências, e Junim e Neguim permanecem demonstrando grande cumplicidade até o fim do filme. Poucos são os outros momentos em que a configuração de jogo fica mais explícita, não só entre os adversários, mas também entre estes, a câmera e, por extensão, nós, espectadores. O fato de Junim e Neguim olharem para a câmera, bem como atuarem de maneira revezada, dando espaço para a intervenção do outro, são marcas desse caráter lúdico, que existe apesar da notável simplicidade de recursos que os dois tem a seu dispor.

Assim, utilizando de fundo um cenário tão simples como um terreno baldio e instrumentos tão acessíveis quanto celulares, facas e espetos para churrasco, há implicada na cena a construção do ato criativo por parte dos amigos – incluindo Affonso Uchoa, que está atrás das câmeras –, mesmo diante da precariedade e da pobreza na qual eles estão submersos. Na constituição das brincadeiras, há um tom claramente imaturo e mesmo infantil, que contrasta com os riscos apresentados pelo último quadro. Não deixa de ser curioso como, atravessando todos os números, evidencia-se como prêmio final a ser conquistado a primazia masculina sobre o outro, utilizando como moedas nesse sentido a capacidade de improvisação, a resistência, a força física e as marcas do corpo.

Os limites entre brincadeira e perigo podem ser vistos, ainda, em uma cena mais à frente no filme, na qual Neguim persegue Menor entre escombros de dois imóveis localizados em outro terreno baldio. Momentos antes, vemos um objeto sendo arremessado em direção ao tronco de uma árvore e caindo no chão logo em seguida. O plano seguinte dá a ver Menor, segurando entre os dedos uma longa faca, a ser novamente arremessada em direção ao alvo (Figura 78). Após um plano detalhe com o objeto fixado na árvore, em que vemos claramente se tratar de uma faca real, a montagem alterna para a imagem aproximada de uma pistola, empunhada por uma mão negra, que logo sabemos pertencer a Neguim. Novamente, a proximidade do plano deixa claro de que se trata de uma arma real, muito embora não fique claro qual o tipo de projétil de disparo, uma vez que ela se encontra descarregada.

Figuras 78-79 – Imagem do momento em que Menor segura uma faca, prestes a arremessá-la, seguida de plano detalhe da pistola de Neguim



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

A cena continua, e vemos Neguim perseguir Menor, com o primeiro portando a arma em mãos. Logo percebemos se tratar de mais uma brincadeira para o filme, na medida em que os dois demoram a se encontrar frente a frente, muito embora a câmera, sempre na mão e

movimentando-se pelo espaço, denuncia, por vezes, onde está o perseguido na organização labiríntica dos escombros. Isso acontece até o ponto em que Neguim encurrala o amigo em um cômodo escuro, Menor se rende, e os dois vão para fora do recinto portando uma carteira que encontraram no chão.

Na imagem a seguir, os dois estão sentados em um banco. Neguim procura por dinheiro ou objetos dentro da carteira, sem sucesso, enquanto Menor, com a arma descarregada do amigo em mãos, dispara e finge carregar a pistola algumas vezes. “Pode dar um tiro?” pergunta para Neguim, no que o outro responde: “Não, vai esparrar, velho”. O personagem pega novamente a arma, e desafia o amigo:

Menor: Coloca na agulha. Já tá na agulha, já?

Neguim: Tá não. Vai agora, você quer ver? [carrega a arma] E agora, você acha que foi? O bagulho? Então...

Menor: Ué? Vai lá, ô...

Neguim: Não, se nós dá tiro aqui, vai esparrar. Nós tá aqui todo dia, vai dar tiro aqui pra quê? Vai esparrar...

Menor: Que nada, eles vão pensar que é bomba.

Neguim: Bomba? Esse trem aqui dá esparro, meu filho, não é bomba não.

Menor: Se os homem pula aqui nós vai tomar no cu, né?

Embora não haja no enquadramento nenhum elemento visual referente à presença de outras pessoas que poderiam se sentir ameaçadas pelo barulho do disparo e eventualmente chamar a polícia para o local, o som de veículos ao fundo dá a entender que, para além dos limites do quadro, há uma rua movimentada, na qual poderiam estar transeuntes. Diante desse cenário, os amigos resolvem não carregar a arma, e acabam terminando a brincadeira arremessando tijolos em uma das paredes dos escombros. No fim da cena, Neguim sobe um degrau e aparece sozinho em meio às plantas do terreno baldio, com o sol ao fundo. “O morro é meu”, afirma o personagem, que passa a apontar e disparar a arma descarregada em direção a um alvo fora de quadro.

Figura 80 – Imagem do fim da cena em que Neguim brinca de perseguir Menor pelos escombros em um terreno baldio



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Como pode ser observado ao longo de todas as cenas analisadas até aqui, as situações lúdicas encenadas em duplas envolvem sempre a atividade criativa de seus agentes a partir da precariedade e de recursos mínimos, em uma espécie de triangulação na qual se incluem os dois personagens em cena e a câmera. Além disso, grande parte delas se estruturam nos atributos que configuram o estigma de jovens autores de atos infracionais: a agressividade, a virilidade, a resistência física e o uso de armas apontam para o imaginário do *bandido*, apropriado de maneira a valorizar seu portador e a se configurar como rota de fuga de uma realidade dura e de poucas perspectivas reais para a vida dos personagens-atores.

Em paralelo a essas cenas, o filme também apresenta momentos caracterizados pelo uso de drogas ilícitas pelos personagens, sobretudo do crack e da maconha. O tráfico de cocaína também está presente, quando Junim vai às ruas para vender o entorpecente, com o objetivo de sanar uma dívida que contraiu com o tráfico, antes de ser preso pela tentativa de roubo de um carro. Embora também esteja inserida na configuração do estigma, a droga aqui aponta para uma outra lógica narrativa: boa parte das cenas se dão com somente um personagem, em planos escuros e fechados, dando margem a uma temporalidade vagarosa, condizente com os efeitos das substâncias. Mesmo quando são encenadas em duplas, as situações não tendem à configuração de um jogo entre os personagens, servindo mais como momentos de transição entre uma situação e outra do longa-metragem.

É importante observar que o filme aborda de maneira vaga qual a infração que levou Junim a ser condenado, bem como não dá explicações detalhadas sobre a relação do tráfico com a comunidade e com Junim, além de não incluir cenas com outros traficantes fora o personagem de Aristides de Souza. Sequer se sabe como o jovem conseguiu a quantidade de cocaína que

levou às ruas do bairro Nacional. Em uma das cenas que integram seu arco dramático, Junim chega a se encontrar com o amigo Eldo na laje de sua casa, para lhe pedir que entregasse parte do dinheiro de sua dívida aos traficantes. Faz isso, uma vez que, por não contar já com toda a quantia necessária, temia represálias. Eldo pega o envelope, confessa se sentir receoso de fazer o que o amigo pede, e a cena acaba.

Não só o ato de entrega da quantia não faz parte do filme, como mal chegamos a saber se o amigo cumpriu o combinado, uma vez que o assunto não volta a aparecer. Isso faz parte, portanto, de uma série de lacunas que *A Vizinhança do Tigre* não busca explicar, visto que está estruturado mais na criação de fluxos pela montagem do que no encadeamento lógico das ações de seus personagens. Pode-se pensar, também, que essa série de omissões configura uma estratégia para não reforçar o estigma que envolve Junim, incumbindo ao espectador a tarefa de imaginar as ausências que permeiam o filme.

Evidentemente, pelo fato de serem concebidos dentro de uma abordagem em parte documental, os jogos encenados para a câmera nunca resultam em momentos trágicos ou propriamente violentos. As cenas de tráfico, por outro lado, são mais ficcionais do que documentais, caso contrário, o filme estaria endossando práticas ilegais. E, para além disso, o que se nota em todos esses momentos é um cuidado para que o estigma não reduzisse os personagens do filme. Isso é deixado claro por Affonso Uchoa, em debate promovido pelo Cineclube FAFICH:

Quem fuma pedra não é só um craqueiro. Quem fuma pedra não é só um exemplo da falta: da falta de cuidado, da falta de humanidade, da falta de família, de Estado, de espírito. Aquilo nunca é o saldo final. [...] Quando você vê isso mais de perto, você vê que isso não resume a personalidade e nem a vida de ninguém. Se o cara está passando a droga, ele não é essencialmente marginal [...] (UCHOA, 2016).

Essa preocupação em não reduzir os usuários de droga ao rótulo pejorativo conformado pelo estigma repercutiu em decisões tomadas não só durante o processo das gravações, mas também no de montagem:

A gente chegou a fazer uma versão de montagem que a gente deixou a cena do craque. E tinha uma outra cena, que era uma cena de escola, que era o Menor e o Neguim matando aula. Aí tinha a cena do craque, e a gente tinha cena do Juninho conversando com o Menor e ele depois vendendo droga. [...] A gente viu e disse: “meu irmão, puta que o pariu, não isso, nem fudendo”, e a gente estava lá no terço final do filme. Então “cara, esse é o saldo final, a gente não pode colocar os caras nesse lugar... isso não é justo com eles, eles não merecem” (UCHOA, 2016).

Ao optar por inserir as cenas de drogas de maneira fragmentada ao longo do filme, os montadores Luiz Pretti, João Dumans e Affonso Uchoa buscaram evitar a associação desses momentos com outros que também caracterizariam o estigma, marcados pela ausência escolar ou pela prática de atos violentos. Procuraram, também, não encerrar o filme com a abordagem dessa temática, preferindo enfatizar a saída de Junim da casa da mãe. “A gente não está dizendo que a vida deles está caminhando para isso” – afirma Uchoa, fazendo referência ao tráfico de drogas – “a vida está caminhando para o que eles querem fazer da vida deles” (UCHOA, 2016).

Nessa perspectiva, é bastante significativo que o momento escolhido para encerrar o longa-metragem não tenha sido algum com a presença de entorpecentes, ou com a proposição de situações agressivas, mas sim com as perambulações de *skate* de quatro jovens, incluindo Menor, pelas ruas do bairro Nacional. Enquanto na banda sonora se ouve um singelo solo de gaita tocado por Eldo, os amigos percorrem as ruas e, em meio aos carros e transeuntes, fazem manobras simples, não em concorrência uns com os outros, mas em comunhão na partilha do espaço e do tempo.

Evidencia-se, aí, um *estar junto*, bastante distante das prerrogativas do estigma, caracterizando de forma poética e livre os laços fraternos entre os personagens em cena. Estruturado dessa maneira, o filme sugere que todos os componentes do estigma presentes em seu desenrolar, incluindo a agressividade, estão localizados somente na superfície das relações. Maiores do que eles, figuram a amizade e a cumplicidade, manifestadas nas brincadeiras e na ocupação dos espaços do bairro.

Figuras 81-82 – Imagens finais de *A Vizinhança do Tigre*



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

4.1.3 Culturas juvenis e musicalidades

Um outro elemento sugerido pelos planos finais é a importância que adquirem as culturas juvenis no desenrolar do filme. Não só o *skate*, mas também a cultura *hip-hop*, a pixação e o *rap*, além do *funk*, do *rock* e do *mosh*, integram muitas das cenas que compõem o longa-metragem, parte delas já abordadas anteriormente. A improvisação a partir do *funk* fez parte de um dos quadros da disputa entre Junim e Neguim, que culminou com a batalha entre os dois portando armas brancas. Algo parecido acontece logo na cena anterior, quando Junim e Neguim estão em uma cozinha, conversando e chupando laranja. No celular, Neguim coloca para tocar *Eu queria mudar*, *rap* do grupo Pacificadores. Ele e o amigo passam a cantar a partir da melodia e do ritmo da música, em parte reproduzindo a letra e em parte improvisando versos novos. Na ocasião, Neguim canta:

Eu queria decepar, eu queria esquartejar
Pegar a guilhotina pro Fernandim,
Pegar a cabeça dele e deixar ele cortadim

Embora essa designação não seja usada outras vezes pelo personagem ao longo do filme, pode-se inferir, pelo contexto, que por *Fernandim* Neguim faz referência a Junim. Curiosamente, ficamos sabendo ao final do filme, quando a mesma música retorna acompanhada dos créditos, que os versos originais são os seguintes:

Eu queria mudar, eu queria mudar
O meu mundo me ensinou a ser assim,
Fazer a correria os cana vinha atrás de mim

Há uma inversão, portanto, do sentido original da estrofe, na medida em que o desejo de mudança dá lugar à agressividade que caracteriza parte da expressão fraterna entre os dois amigos. São recorrentes ainda, por parte de Neguim, a inserção de *pé de pano* em muitos dos versos originais, gíria que designa alguém que chega a algum lugar sem ser percebido, e que, no contexto do filme, pode ser interpretado como um sujeito prestes a cometer um furto ou roubo. Outro trecho da letra da música é bastante expressivo a respeito da realidade dos personagens. Em uma troca dos vocais, quando a voz de um homem adulto dá lugar à de um adolescente, ouvimos:

Pulei o muro da escola pra correr atrás de pipa,
Jogar conversa fora, biloca em fica,
Matar gato de pedrada,
Rasgar o lixo do vizinho.
É muita ocorrência pra um só menininho
É divertido aprontar, fazer o que é proibido
Pedra no telhado, brincadeira de bandido
Espingarda de madeira
Mocinho e bandido,
Vida loca desde cedo atrás dos inimigos

Observa-se, por um lado, a autodesignação do eu lírico como sendo um “menininho”, fazendo referência, assim, ao gênero masculino e a alguém inserido na infância ou na adolescência. Por outro, são várias as brincadeiras citadas, algumas mais e outras menos violentas, de “rasgar lixo do vizinho” até “matar gato de pedrada”. Sempre ao redor está a tentação em “fazer o que é proibido”, forma de se impor diante de uma realidade precária e violenta. Não deixa de ser notável, ainda, a citação à “brincadeira de bandido”, fazendo alusão, assim, ao mesmo imaginário que atravessa os diferentes jogos de encenação promovidos pelos personagens em diferentes momentos do filme.

O *rap* ainda é parte importante de outra cena, na qual Junim passa a tocar em seu celular *A Bactéria FC*, do grupo Facção Central. Depois de colocar um funil em cima do aparelho, para poder amplificar o som, ele começa a cantar partes da letra junto com Neguim. Aos tropeços, entre um cigarro e outro, esquecendo e retomando partes da música, os dois eventualmente se mostram empolgados, gesticulando e posicionando seus corpos em sinal da *atitude* que pressupõe o gênero. No refrão, ouvimos:

Não adianta blindar carro, pôr vigia na porta
Seu pior inimigo ataca via onda sonora
Os decibéis da nossa dor vão estourar seu tímpanos
Vim pra por estricnina no seu whisky envelhecido

Trata-se de uma das letras mais agressivas de todo o filme, na qual se enfatiza uma cisão de classe, perceptível também em outros momentos da música, entre o eu lírico – que se apresenta como alguém pronto a roubar e violentar pessoas ricas – e suas vítimas. Estruturado em tom de ameaça, o refrão sinaliza como tentativas de se proteger da violência pautadas pelo dinheiro – *blindar carros*, contratar vigias – são infrutíferas, diante da potência do *rap*, capaz de *estourar os tímpanos* e envenenar o *whisky* do interlocutor rico, alvo da raiva daquele que canta as estrofes.

Citando, ainda, a prática de outras infrações – “Nasci pra entrar quando abrir a garagem do prédio/Vai ministro dá as joias e a chave do Audi zero” – e colocando-se à parte da indústria fonográfica – “Warner, Sony Music, vão se fude/Enfia no rabo a Beverly Hills que cês tem pra oferecer” – o sujeito que canta celebra a prática de crimes, ao mesmo tempo colocando-a como o único meio de sobrevivência possível, como pode ser visto nos versos: “Se não fosse autodidata em cultura marginal/Tava algemado na maca no corredor do hospital”. Dessa forma, a música dialoga com o *gangsta rap*, polêmico subgênero do *rap* cujas letras valorizam a prática da violência e os valores das gangues de rua, e que surgiu, segundo Bradley e Dubois (2010, p. xliv), no final do período entendido como a *era de ouro* do gênero musical, entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, nos Estados Unidos.

Figura 83 – Cena em que Junim e Neguim cantam o rap *A Bactéria FC*, do grupo Facção Central



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Como pode ser inferido a partir dessas observações, a forma como a música é apropriada pelo filme valoriza a sua condição de mídia qualificada, tornando-a não somente um pano de fundo do desenvolvimento da cena ou uma condutora do espectador por estados emocionais culturalmente codificados, tal como na decupagem clássica, mas inserindo-a no centro da encenação. É a partir dela que Junim e Neguim cantam e performam, expressando, com isso, não somente uma preferência musical, mas também um laço identitário que os une. Assim, a resposta através da agressividade e da violência e a busca pela atitude – que, nesse contexto, apresenta uma relação indissociável com a virilidade e a honra masculina – são balizas que apontam para o imaginário norteador dos jogos e das ações praticadas pelos personagens.

O *rap*, entretanto, não é o único gênero musical que figura como central para a estruturação de algumas das cenas no filme. Outro que se revela nesse sentido é o *rock*, em três momentos. No primeiro, Neguim chega na cozinha de Menor, enquanto este corta um tomate,

e pergunta se o amigo precisa de ajuda para fazer o almoço. Ele diz que não, mas o que se segue é Neguim ajeitando uma caixa de som, para em seguida se dirigir para a frente do fogão. Enquanto o personagem mexe nas panelas, ouvimos *Freak*, música da banda de *rock* australiana Silverchair, reproduzida em um volume alto e preenchendo quase que inteiramente a banda sonora.

Os acordes pesados da música, com influência de outras bandas do subgênero *grunge*, como Nirvana e Soundgarden, geram um notável choque com a banalidade do que acontece no campo visual. Se vemos ações tão rotineiras como o preparo de alimentos por Neguim, ouvimos um som de grande impacto, que combinaria mais prontamente com momentos de maior intensidade dramática. O estranhamento gerado pela justaposição do som com a imagem, construído não pela instância da montagem, mas pela encenação dos próprios atores, sugere a onipresença de um componente agressivo nos modos de ser dos personagens, como espécie de pulsão submersa e sempre à espreita, aguardando oportunidades para poder se manifestar.

Figura 84 – Imagem da cena em que Neguim cozinha na casa de Menor



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Uma dessas oportunidades é inserida mais à frente, em uma das poucas cenas de destaque de Eldo no filme. Logo depois de aparecer no portão de Menor e presentear-lo com uma prancha de *skate*, o personagem aparece caminhando, sozinho, em uma das ruas do bairro Nacional. Ficamos sabendo, por meio de um plano detalhe e de um close, que ele veste botas, calça e uma camiseta preta, além de ter o cabelo amarrado na parte de trás, mas não sabemos para onde ele se dirige. Isso acontece até que o discreto som ambiente que acompanha os planos dá lugar, bruscamente, à música *Eu Quero Ver o Pau Quebrar*, de autoria da banda de *black*

metal Noktor, caracterizada pelos pesados acordes de guitarra e pelo vocal gutural que fazem parte desse subgênero do *rock*.

Em um primeiro momento, há um evidente choque entre a brutalidade do som e o quase silêncio que lhe antecedia na banda sonora, além da discrepância entre a trilha musical e as tranquilas imagens de Eldo caminhando solitário na rua. Em um segundo momento, no entanto, somos conduzidos a um show da banda, em que a música se faz acompanhar, no campo visual, por planos gerais em câmera alta de um *mosh*, além de um close de perfil do vocalista. Como se sabe, pelo termo em inglês se faz referência a uma espécie de dança, característica de subgêneros mais agressivos do *rock*, na qual os participantes se organizam em uma roda, e se agredem mais ou menos violentamente com empurrões, cotoveladas, joelhadas, socos e cabeçadas. As imagens gerais passam a se revezar com closes em pares de fãs praticando o *bate-cabeça* ou *headbanging*, movimentos de cabeça realizados de maneira brusca, compassados com o ritmo musical.

Figuras 85-86 – Imagens de *mosh* ocorrido durante show da banda Noktor, seguido de close do vocalista



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

A abundância do vestuário preto, combinado com estampas de bandas de *rock* diversas, coturnos e adereços de metal, fora os demais elementos constituintes da cena, indicam a manifestação dos presentes como *headbangers*, integrantes da tribo ou da cultura de fãs de *heavy metal* e suas variantes. Em meio ao público, predominantemente masculino, vemos Eldo, inicialmente apenas observando, e depois entrando no meio da roda e acotovelando-se com os demais. A câmera passa a acompanhá-lo, a imagem escurece, até o ponto de ficar praticamente indiscernível, e o que vemos instantes depois é o personagem, de costas para nós, novamente caminhando solitário pelas ruas do bairro Nacional. A música dá lugar ao som ambiente, e acompanhamos o que parece ser o retorno do personagem a sua casa depois do *show*.

Entre esses três momentos protagonizados por Eldo, pode-se perceber a existência de um fluxo cadenciado pela montagem, na qual as travessias pelo espaço – estruturadas por planos longos, som ambiente e uma construção estendida do tempo – são intercaladas pelo *show*, com planos mais rápidos e a presença notável da música ocupando toda a banda sonora. A agressividade, marca do filme em diferentes momentos, vê-se aqui intimamente ligada à trilha musical, bem como às performances dos fãs presentes na ocasião. Diferente das cenas de Junim e Neguim ouvindo *rap*, nesse caso, trata-se de um fenômeno mais amplamente coletivo, com uma ligação indissociável entre música e agressividade, não só por meio das palavras, mas também propriamente física.

A música, dessa forma, extrapola suas funções narrativas convencionais e se estabelece como elemento central da cena, desencadeando a manifestação de um estado de espírito agressivo que encontra oportunidade para emergir na superfície das relações sociais. Isso acontece, curiosamente, em uma situação controlada: a performance de agressividade tem seus limites, e não há registro no filme de pessoas seriamente feridas em decorrência do *mosh*, a começar pelo próprio Eldo, que caminha calmamente depois do *show*. A agressividade, dessa forma, não chega a se expressar propriamente como violência, ainda que o contexto da cena pudesse levar a tanto.

Um último momento em que o *rock* entra em evidência acontece logo depois que Menor e Neguim improvisam uma pintura facial a partir da aplicação de um corretor líquido branco. Menor conecta dois fios vermelhos de um aparelho de som, e passamos a ouvir *No Association*, outra música da banda Silverchair, igualmente caracterizada pela incisividade dos acordes da guitarra e dos vocais. Sentados em um banco de palha, em meio a tijolos de uma parede inacabada, os dois amigos performam diante da música: Neguim, segurando uma vara fina amarela, finge tocar guitarra, enquanto Menor mimetiza as palavras proferidas pelo vocalista. Mistura-se à atuação a prática do bate-cabeça e, em um segundo momento, ambos passam a simular o som da bateria, batendo com as mãos nas próprias coxas ou fingindo portarem baquetas.

Figura 87 – Momento em que Menor e Neguim brincam ao som de *No Association*, música da banda Silverchair



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

A brincadeira ganha em intensidade nos momentos de refrão da música, em que Menor chega a sair do banco, ajoelhar-se e movimentar vigorosamente a cabeça. Na volta, dá um soco leve próximo à nuca de Neguim, que retruca: “Cê é mó desgraçado hein, Zé. Nossa, cê me deu mó socão na cabeça, Zé. Eu vou falar... vou te dar em você uma porrada de verdade, desgraçado”. Ele tenta revidar no amigo, que o segura pelos braços e lhe retira o bastão amarelo. Apesar da irritação de Neguim, a cena não termina em uma briga propriamente dita, e se encerra com os xingamentos recíprocos usuais.

A cena seguinte se centra na música, mas dessa vez em outro gênero: o *funk*. Na ocasião, figura na trilha musical *Passinho do Menor da Favela*, dos MCs Vakão e Sabará, também em um alto volume, ocupando praticamente toda a banda sonora. Em compasso com a música, Menor e Neguim dançam o passinho, estilo que se popularizou em diferentes comunidades pelo país e que é caracterizado pela rápida movimentação lateral dos pés, combinada com o movimento das pernas e com o deslocamento de outras partes do corpo de maneira robótica, assemelhando-se, em alguma medida, ao *break*. Os dois se encontram na sala de Menor, e a câmera se encontra bastante próxima dos dançarinos, movimentando-se de maneira livre e acompanhando os passos. No campo visual, mais uma vez observa-se a predominância de imagens escuras e claustrofóbicas, evidenciando a precariedade do espaço em que se situam os personagens.

Todos esses exemplos evidenciam a importância da trilha musical, tornando-a, para muito além de um mero condutor psicológico da narrativa, uma manifestação identitária dos laços de afeto que permeiam *A Vizinhaça do Tigre*. Tanto o *rap*, como o *rock* e o *funk* situam os personagens em diferentes culturas juvenis, ancorando-os em um contexto maior do que

poderiam sugerir os ambientes claustrofóbicos e os terrenos baldios que servem de cenário para os jogos dos personagens. Nota-se como são frequentes nas cenas musicais as participações ativas dos jovens, que não só ouvem, mas também improvisam versos, dançam e brincam, construindo um modo de ser e de estar de notável densidade simbólica, ainda que inseridos em uma narrativa fragmentada e sem o objetivo de traçar diagnósticos a respeito das condições sociais da existência dos sujeitos representados.

A música, tal como apropriada pelo filme, torna-se um elemento fortemente agregador, refletindo em certa medida a centralidade que ela carrega para a formação de diferentes culturas juvenis nas entranhas das cidades, dos centros às periferias. Serve igualmente como evocadora do tigre a que se faz referência no título da película: uma agressividade latente, submersa, resultado em parte do contexto de vulnerabilidade do qual os personagens fazem parte, e que encontra formas de emergir por meio de diversas performances do masculino.

Configura-se, dessa maneira, uma inserção do elemento musical de contornos intermediários, valorizando-o enquanto uma forma de mídia qualificada, relativamente autônoma, sem a qual seria mais difícil, em parte, o acesso ao universo e aos discursos que permeiam a vida desses jovens. Por todos esses fatores, pode-se dizer que a intermedialidade configura uma via de acesso para a desconstrução do estigma pelo filme, na medida em que ela serve como pilar para a estruturação de cenas que, no limite, expandem o horizonte simbólico no qual os personagens se encontram, dotando-os de uma complexidade que vai na direção oposta à homogeneização característica da máscara de *pixels*.

Da criação de jogos ao uso de drogas ilícitas, da cumplicidade entre os amigos às manifestações culturais por eles protagonizadas, *A Vizinhança do Tigre* é um exemplo do cinema de garagem que favorece a criação de uma relação de solidariedade entre o espectador e os jovens oriundos da periferia de Contagem. Isso acontece na medida em que, na maior parte das vezes, somos colocados na posição de observadores, externos e ao mesmo tempo próximos, às ações e motivações dos personagens. Para além de dar a ver o rosto dos jovens, o filme nos permite incluí-los em um quadro de avaliação moral no qual suas ações apresentam um aspecto positivo. Isso acontece uma vez que todas as brincadeiras, mesmo aquelas que utilizam de armas, nunca cruzam as fronteiras para a violência, ficando circunscritas nos limites de uma agressividade criativa, forma de resistir à tocante precariedade presente ao longo de todo o longa-metragem.

Em certo sentido, todas essas formas de expressão carregam relação com uma das atividades favoritas de Menor quando está sozinho: escrever seu nome *Maurício* e seu codinome *Mix* sobre muros, paredes e superfícies de vidro, utilizando, para tanto, materiais tão diversos como pedaços de vidro e de grafite. A inscrição dessas palavras em superfícies diferentes fala muito sobre como os personagens que integram o filme buscam imprimir sobre o mundo que os cerca uma *marca* discursiva, construindo para si um outro lugar, distante do estigma e da falta de perspectivas.

Isso acontece ainda que, paradoxalmente, esse mesmo estigma seja apropriado de maneira a valorizar a masculinidade de seu portador, como vemos nos jogos entre Junim e Neguim. Trata-se, entretanto, de momentos pontuais, que não chegam a encobrir a tentativa do personagem de Aristides de Souza de viabilizar a construção de um outro caminho para si, como pode ser visto nos momentos em que trabalha de assistente de pedreiro, ou quando se queixa da ausência de perspectivas em sua vida na ocasião em que está na casa de Menor.

O filme dá a ver, ao longo de suas diferentes cenas, as brincadeiras, os embates e os modos de ser e estar de seus personagens, e simultaneamente aponta para as lacunas e ausências que caracterizam tanto as precárias condições materiais de vida dos sujeitos representados como o restrito lugar destinado socialmente a eles. E é nesse contexto que convivem tanto a permanência nos mesmos espaços como as mudanças de rota, como pode ser visto, no caso de Junim, da apropriação do imaginário do bandido à saída da casa de sua mãe, com um destino não definido a nós, espectadores. O retorno do *rap Eu Queria Mudar* no final da película, dessa vez com destaque à letra original, é um sinal disso: não só o desejo de mudança, como também um jeito de viver e de brincar pautado no imaginário do bandido caracterizam os mesmos jovens, complexificando a representação das juventudes masculinas oriundas da periferia de Contagem.

Figuras 88-89 – Imagens de Menor escrevendo seu nome e codinome sobre uma superfície de vidro



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

4.2 Retorno aos eixos da hipótese

Uma vez analisados individualmente os filmes *Juízo*, *Bróder*, *Antônia* e *A Vizinhança do Tigre*, retornarei, agora, aos eixos da hipótese delineada na introdução deste trabalho, para verificar em que medida elas podem ser confirmadas ou não. Cabe lembrar, aqui, como o conceito de estigma adotado nesta tese, em diálogo com o delineado por Goffman (1978), pressupõe um profundo processo de inferiorização dos indivíduos pertencentes a certas categorias sociais, reduzidos a um conjunto de atributos pejorativos que os une. Todo integrante de um grupo estigmatizado é considerado em alguma medida menos humano, em uma estrutura de relações na qual sempre há os valorosos e os covardes, os inseridos e os marginalizados, os estabelecidos e os *outsiders* (ELIAS, 2000). O processo de construção dessas relações é complexo e duradouro, ancorado largamente em estereótipos mais ou menos rígidos que, por sua vez, manifestam discursos de diferentes procedências sobre os sujeitos representados.

Há uma tendência, igualmente, de que o estigma promova a *atomização* dos sujeitos subjugados, ou seja, um isolamento mais ou menos drástico que os aparta do contexto sócio-histórico mais geral em que vivem, com a exotização da cultura à qual pertencem e sua aproximação de um traço de animalidade. De grande resiliência e atravessando os períodos históricos, o estigma pertence ao domínio das formações discursivas (FOUCAULT, 2000), manifestando-se por vezes no uso de terminologias pejorativas e imagens mentais rígidas e generalizadas dos estigmatizados. Há, na construção de algumas das representações estigmatizantes, a instauração de uma distância evocada entre aquele que a lê e o sujeito representado, transmitindo a ideia de que a exposição do estigmatizado, em toda sua periculosidade e animalidade, só se torna segura uma vez que domesticada e distanciada.

Verificou-se com Maia (2003), Espíndula e colaboradores (2006), Budó (2013) e Daminelli (2018) como a construção do estigma referente aos jovens autores de atos infracionais no contexto brasileiro, dentre os quais aqueles com menos de 18 anos, apresenta contornos específicos, associando pobreza e periculosidade, e assumindo uma diversidade de terminologias difundidas por instituições de toda ordem, tais como *pivete*, *trombadinha*, *marginal*, *delinquente*, *abandonado*, *menor* e *menor infrator*. Nesse sentido, são recorrentes, nas representações contemporâneas de teor estigmatizante a respeito desse segmento social, a delimitação de sujeitos considerados extremamente perigosos, violentos, frios, não dotados de empatia ou solidariedade aos outros. Como máquinas de matar e roubar, os jovens colocados

dessa forma não apresentam vínculos de qualquer tipo com outros seres humanos; não agem criativamente sobre o mundo que os rodeia; e não integram qualquer tipo de cultura, sendo reduzidos ao ato infracional que praticam.

Em virtude de todo esse quadro, foi proposto o seguinte problema de pesquisa: quais são as políticas de representação críticas ao estigma do jovem autor de ato infracional e que se encontram em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002? Como hipótese, delimitou-se que algumas das políticas de representação críticas ao estigma do jovem autor de ato infracional e em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002 seriam divididas em três eixos principais: *faces reveladas*, no qual o rosto dos jovens fica visível na narrativa, possibilitando a solidariedade e empatia entre o público e os sujeitos representados; *laços de afeto*, no qual tais jovens são representados como filhos, irmãos e amigos; *culturas juvenis*, no qual tais jovens são representados como integrantes e agentes dessas culturas. Cada parte subsequente apresenta separadamente um desses eixos e as possíveis relações que podem ser traçadas entre as obras integrantes do *corpus*.

4.2.1 Faces reveladas

Figuras 90-93 – Imagens respectivamente de *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *Bróder* (Jefferson De, 2011), *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014) e *Antônia* (Tata Amaral, 2006)



Fonte: JUÍZO, 2007; BRÓDER, 2011; ANTÔNIA, 2006; A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Dos jovens réus em *Juízo à Macu em Bróder*; de Barbarah em *Antônia* à Junim em *A Vizinhança do Tigre*; o itinerário traçado ao longo dessas páginas dá a ver faces de diferentes características e procedências, condizentes com as diversas situações retratadas, bem como aos tratamentos formais adotados. A partir de alguns dos *closes* e dos planos fechados que focalizam jovens em conflito com a lei em cada um dos filmes, escolhidos de modo a abranger a maior quantidade de cenas e situações distintas, pretendo demonstrar como a exposição dos rostos auxilia na aproximação entre espectador e personagem, fundamental para a desconstrução do estigma.

De um lado, é importante recordar nessa discussão que o rosto pode ser entendido como o *teatro do corpo* (MACDOUGALL, 1998), uma vez que seus traços são mais facilmente distinguíveis do que os de outras partes do corpo, tornando-os mais facilmente reconhecíveis e sinais da individualidade do sujeito que se encontra entre os limites do quadro. O *close*, nessa perspectiva, é por excelência a expressão da sensação de uma intimidade física criada entre espectador e personagem pela narrativa fílmica, apontando para experiências do observador que remetem a uma fase pré-linguística de apreensão do mundo.

Por outro lado, o rosto também pode ser entendido como um dos recursos apropriados durante o *reconhecimento* (SMITH, 1995), etapa da relação entre espectador e personagem na qual os membros do público constroem, a partir de alguns dos elementos corporais fornecidos pela narrativa fílmica, a imagem de alguém inserido no espaço diegético e de características análogas as de outros seres humanos do mundo histórico. Por *imagem*, neste caso, pode-se pensar *imagens mentais*, em um sentido amplo, na medida em que outras partes do corpo e a voz constituem sinais básicos que, para Smith, possibilitam a criação de um personagem minimamente coerente, espécie de *saliência perceptiva* inserida na estrutura geral da história, a partir da qual nós não só apreendemos certas informações importantes para o avançar do enredo, mas também desenvolvemos uma relação emocional com o mundo representado na tela.

Na perspectiva delineada tendo como base os autores acima apontados, pode-se pensar as faces reveladas pelas obras como portas de entrada na relação entre espectadores e personagens em cada uma das propostas narrativas apresentadas. Em *Juízo*, é o rosto dos meninos e meninas sob julgamento que nos possibilita vislumbrar como os réus e rés pertencem a um mesmo perfil demográfico: jovens negros e negras. Com o tom de pele mais ou menos escurecido, o ápice e as asas do nariz mais ou menos largos e os lábios mais ou menos

protuberantes, os adolescentes que estão posicionados à frente das câmeras podem ser inseridos em uma escala que vai, no mais das vezes, do negro ao pardo, repercutindo um perfil racial tragicamente encontrado nas estatísticas a respeito da mortalidade de jovens no contexto brasileiro.

Esse dado é complementado com outro, que diz respeito ao *status* socioeconômico dos réus e seus familiares, quando estes estão presentes, para se estender os qualificativos *pobre* e *morador da periferia* a cada um deles, completando sua inserção no quadro mais recorrente de vítimas do juvenicídio perpetrado por forças do Estado e do narcotráfico. Os rostos dos personagens, enquadrados frequentemente em closes ou do peitoral para cima, dão a ver, ainda, pálpebras semicerradas, olhos afundados e semblantes sóbrios, deixando transparecer um senso de apatia que é uma das marcas mais distintivas dos jovens em *Juízo*, resultado, em parte, da situação de submissão em que se encontram na sala de audiência.

Figuras 94-99 – Imagens de diferentes réus em *Juízo* (2007)



Fonte: JUÍZO, 2007.

Um outro elemento que se sobressai nos rostos dos personagens é o formato largo e comprido, combinado ao contorno suave e às linhas leves no interior da face, propriamente de adolescentes. Essas feições contrastam com a natureza das infrações a que esses jovens são acusados de terem cometido, sobretudo no caso de Alexandre, menino que assassinou o próprio pai a facadas enquanto este dormia (Figura 97).

O fato de os jovens em frente da câmera serem atores, e não aqueles originalmente sob julgamento no mundo histórico, pouco interfere nessa percepção dos rostos, na medida em que suas inserções estão habilidosamente montadas às demais imagens e vozes da sala de audiência, de maneira a formarem um conjunto bastante coeso com esses demais elementos. O fato de a diretora Maria Augusta Ramos e sua equipe criativa terem optado por apelar ao recurso da ficcionalização em vez de aplicarem filtros distorcendo o rosto e a voz dos réus, como preconiza o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), pode ser entendido como uma escolha deliberadamente política, no sentido de permitir o contato mais íntimo do público com os jovens, ainda que por meio de um jogo de espelhos.

Esse caso é bastante diverso de *Bróder*, no qual não estamos mais dentro dos limites das salas de audiência e do Poder Judiciário, mas pelas casas e ruas do bairro do Capão Redondo. Como um dos protagonistas da história, figura o jovem Macu, interpretado pelo ator Caio Blat, que trabalha para o tráfico para sanar uma dívida. Ao longo de todo o filme, acompanhamos dois dias das perambulações do jovem com os amigos Jaiminho e Pibe, em uma relação marcada por desentendimentos e cumplicidades. São constantes, nesse ínterim, os closes e planos mais fechados na expressão do personagem, como pode ser visto abaixo:

Figuras 100-105 – Imagens Macu, protagonista de *Bróder* (2011)





Fonte: BRÓDER, 2011.

Por meio de imagens como essas, temos acesso à toda complexidade que caracteriza Macu: do momento em que vai de sua casa em direção a da sua mãe, mostrando-se satisfeito por encontrar seus conhecidos pelas ruas (Figura 99) até quando debocha de Pibe, em mais uma discussão por causa de Cláudia (Figura 100); da cena em que ameaça um desconhecido no bar do Alécio, mostrando toda sua ira e agressividade (Figura 101), até quando encara de maneira enfática seu padrasto, pouco antes do final do filme (Figura 102); da situação em que se mostra atento aos questionamentos de Napão, em meio a uma das escadarias do Capão Redondo (Figura 103), até quando mostra-se visivelmente abalado ao ligar para Jaiminho em frente de Sérgião, recusando-se a entregar o amigo, em uma mistura de medo e coragem (Figura 104).

Nesses diferentes planos, *Bróder* dá a ver as expressões de Macu em situações que vão da demonstração explícita de amizade ao deboche, de conflitos intergeracionais à briga no bar. Com relação a esse último caso, é verdade que não se trata somente do rosto do ator Caio Blat, mas também de seu corpo, notadamente da região umbilical para cima, em uma postura de ataque que por pouco não acarreta algo mais trágico. Ainda assim, a exposição da face permite nossa aproximação, enquanto espectadores, do personagem e seu universo interior, dando-nos pistas de seus estados psicológicos com o decorrer do enredo.

Não deixa de configurar outra diferença em relação ao o filme anterior o fato de Macu ser considerado branco, apresentando feições nitidamente contrárias à do protótipo do negro, com o tamanho reduzido de seus lábios e as dimensões pouco avantajadas das asas e do ápice do nariz. Os traços, que poderiam ser delicados, são colocados em contraste com as grossas

sobrancelhas e o cabelo raspado, dando-lhe um semblante mais agressivo, fartamente explorado pelo ator. Esse elemento faz parte da proposta do diretor Jefferson De de questionar a predominância do dado racial nas relações de poder situadas no interior dos bairros periféricos, o que de fato acontece: Macu responde no tráfico a dois homens negros, Napão e Sérgião, e em nenhum momento o fato dele ser branco interfere na relação que estabelece com seus superiores.

Já em *Antônia*, os traços afrodescendentes voltam a figurar no rosto de Barbarah, a integrante do grupo de *rapper* homônimo ao título do filme, que vai para a prisão após matar acidentalmente Robinho, jovem que quase assassinou seu irmão Duda. Antes dessa situação, no entanto, a personagem mostra-se uma membra bastante ativa do grupo, participando da composição das músicas e das performances nos *shows*, além de se solidarizar com Preta, acolhendo-a quando esta decidiu se separar de Hermano. A aproximação da câmera em relação à personagem se dá em diferentes momentos do enredo, como pode ser visto no mosaico a seguir:

Figuras 106-111: imagens Barbarah, personagem de *Antônia* (2006)



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

O uso de planos fechados pela narrativa aproxima-nos de Barbarah ao longo de diferentes situações da trama: do momento em que ela espera a chegada do trem com as amigas (Figura 105) até os *shows* que faz com o grupo (Figura 106); da cena em que se encontra no hospital, à espera de um diagnóstico sobre o estado de saúde de Duda (Figura 107), até quando já se encontra na prisão e recebe a visita de Preta, Lena e Mayah (Figura 108). Por meio dos closes, temos indícios dos diferentes estados psicológicos pelos quais passa a jovem em cada uma dessas situações, auxiliando-nos na construção de uma personagem de múltiplas facetas: cantora, compositora, amiga, irmã e presidiária.

Na face, observamos características afrodescendentes, como o tom de pele negro, o cabelo encaracolado e as asas do nariz relativamente largas. Em coerência com elementos do figurino, da maquiagem e do cabelo das demais integrantes do grupo, os penteados da personagem, sobretudo antes de entrar na prisão, não buscam escamotear as culturas negras. Ao contrário, combinados com outros elementos visuais do grupo, como camisetas estampadas com a imagem de Bob Marley; *dreadlocks* e *black power* nos cabelos; turbantes; viseiras usadas de lado e roupas ao estilo *hip-hop*, compõem um conjunto que valoriza as culturas ligadas à diáspora africana.

Para além dos closes individuais, são igualmente recorrentes planos em que Barbarah é enquadrada junto com as outras integrantes do grupo, como pode ser visto nas duas últimas imagens do mosaico (Figuras 109-110). Na primeira, em uma das situações mais marcantes do filme, Barbarah, aos prantos, é abraçada pelas três amigas ao mesmo tempo e tem seu rosto parcialmente oculto, amparado pelos corpos das demais, especialmente de Lena. Na segunda, é possível visualizar mais claramente a expressão confiante de Barbarah no palco, tendo Mayah ao fundo da composição. Em ambos os casos, ressalta-se uma dimensão coletiva, própria de *Antônia* e da importância do elo de amizade entre as quatro jovens para o desenvolvimento do enredo.

Na última imagem, no entanto, não é só o rosto da jovem que merece a atenção da análise, mas também seu corpo: como nas outras apresentações de *rap* que fazem parte da história, o deslocamento no palco; a inclinação para trás ou para a frente do tronco e do peitoral; a movimentação dos quadris; além da gesticulação das mãos e dos braços fazem parte da performance de Barbarah e do grupo como um todo. Alguns sinais desses elementos podem ser

vistos também durante os ensaios que as quatro amigas fazem antes de seu primeiro *show*, no qual vemos alguns dos passos que serão a seguir transferidos ao palco.

Há, ainda, um outro elemento de evidente importância para o filme, e que para Smith também integra o processo do *reconhecimento*: a presença da voz de Barbarah nas apresentações musicais, em especial na sua composição com todas as de Preta, Mayah e Lena. Se o elemento vocal, incluindo características como seu timbre, altura e intensidade, pode ser considerado como um dos fatores que participa da construção que o espectador faz do personagem, em *Antônia* ele ganha destaque, similarmente a filmes musicais, pelo fato de estar integrado de maneira central em performances artísticas inseridas na narrativa fílmica.

Nesse sentido, a voz de Barbarah nos *shows* oscila entre tons médios e graves, com uma ênfase assertiva, condizente com as características do gênero musical. Já a voz do grupo, quando este canta em coro, oscila bastante em termos de altura – entre graves e agudos – com uma sustentação relativamente longa de algumas palavras, sobretudo no final ou no início dos refrões, além de uma ênfase igualmente positiva e confiante. Todos esses elementos contribuem, de um lado, para a criação de uma identidade própria ao grupo musical; de outro, para a caracterização e individualização da personagem de Leilah Moreno, de características faciais, corporais e vocais particulares.

Por fim, em *A Vizinhança do Tigre*, também são recorrentes os closes e planos mais próximos em Junim, como pode ser visto logo a seguir:

Figuras 112-117: imagens Junim, personagem de *A Vizinhança do Tigre* (2014)





Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Nessa montagem, o rosto de Junim ganha evidência em diferentes momentos do filme: na cena em que ele combina com Neguim, por telefone, de se encontrarem para o roubo de abacates (Figura 111); no momento logo depois do roubo das mexericas, quando os dois amigos se sentam nos degraus de uma escada (Figura 112); quando o personagem está vendendo cocaína em uma das ruas do bairro Nacional (Figura 113); pouco antes de deixar a casa da mãe (Figura 114); quando encontra Eldo e pede a ele para entregar parte do dinheiro de sua dívida com o tráfico (Figura 115); e, por fim, no começo da disputa entre ele e Neguim, quando Junim se apresenta ao combate, olhando diretamente para a câmera (Figura 116).

Varia-se, dessa forma, de situações lúdicas entre amigos à prática explícita de um ato infracional, passando por cenas delicadas, de importância para o desenvolvimento do arco dramático do personagem. Observa-se como as feições do ator Aristides de Souza são mais propriamente mestiças: com o tom da pele aproximando-se do pardo, o formato dos olhos levemente amendoados, o nariz núbio, com o ápice para baixo e as asas largas, o sulco nasolabial bastante marcado e os lábios de espessura mediana.

De maneira coerente com o tipo de abordagem adotada pelo filme, percebe-se como as expressões de Junim variam menos no decorrer das imagens, sobretudo se comparado a *Bróder* ou *Antônia*. Há um grau de opacidade nos planos, decorrente da ideia de não centralizar a narrativa na explicitação de dados de importância para o desenvolvimento dramático das ações, incluindo o estado psicológico de seus personagens. Dessa forma, ganha particular relevância para a caracterização do personagem o figurino e o uso de objetos, com o boné e especialmente o cigarro, presente em diferentes cenas.

A última imagem também indica como o corpo de Junim ganha importância, na medida em que sua exposição, decorrente do fato de o jovem estar sem camisa, é apropriada de maneira a se configurar como sinal de virilidade, sobretudo nessa cena em especial, quando do embate entre ele e Neguim. O personagem de Aristides de Souza, ao se colocar dessa forma, mostra-se

pronto para a luta, em uma atitude que remete à briga no bar em *Bróder*, ainda que, nesse último caso, trate-se propriamente de uma cena violenta, longe do tom lúdico presente no embate entre os dois amigos da periferia de Contagem. Apesar desse detalhe, em ambos os casos o corpo está visível à câmera, como signo de uma masculinidade marcada pela coragem, pela prontidão ao combate e pela força física.

Todos esses elementos guardam relação com Junim, se nos atentarmos ao fato de ele na maior parte das vezes não demonstrar hesitação ou medo, mesmo diante de ações que poderiam apresentar consequências mais sérias, como a venda de cocaína em via pública. O único contraponto a isso é o momento em que ele pede para Eldo levar uma parte do dinheiro que deve ao tráfico, temendo represálias pelo fato de não ter toda a quantia necessária. No mais, pode-se inferir como a consciência que o personagem tem de sua condição acarreta não o medo, mas uma espécie de conformação diante das condições precárias de vida em que se encontra. Conformação que, ao final do filme, demonstra-se estar sob questão, diante do diálogo de Junim na casa de Menor e de sua saída da casa da mãe, sem um destino definido, ao menos para nós, espectadores.

A trajetória entre os filmes analisados conduz à ideia de que, de maneira expandida ao que foi estipulado na hipótese, a exposição do rosto não configura, sozinha, uma forma de desconstrução do estigma dos jovens autores de atos infracionais. Antes, ela pode ser considerada um fator necessário, mas não suficiente para tal. Junto com a face, tanto o corpo como a voz se mostraram elementos de importância para a construção dos personagens, entendidos como seres humanos análogos a outros que habitam o mundo histórico. Esses três componentes, combinados em diferentes escalas de relevância, auxiliam na delimitação dos contornos que vem a caracterizar o jovem autor de ato infracional nos filmes.

Por outro lado, embora o ato de dar a ver e ouvir esses três elementos já seja um caminho para mover esses jovens do achatamento que lhes imprime a máscara de *pixels*, a análise dos filmes evidencia como ficar somente na etapa do *reconhecimento* não é suficiente para a desconstrução do estigma. Antes, deve-se incluir, também, as etapas do *alinhamento* e sobretudo da *fidelidade* para se alcançar tal intento, em parte pela profunda *fossilização* desse estigma na sociedade brasileira contemporânea. Assim, não basta mostrar o rosto, o corpo e a voz: é preciso ir além, dando elementos narrativos suficientes para inserir esses personagens de modo minimamente positivo em uma escala moral norteadora da relação com o espectador.

Isso se mostra necessário uma vez que se encontra, em programas de TV de teor sensacionalista, como *Cidade Alerta* (TV Record), *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes) e *Alerta Nacional* (Rede TV!), reportagens e vídeos que revelam o rosto, o corpo e a voz de muitos desses jovens acusados de terem cometido infrações com mais de 18 anos, portanto, sem a proteção do Estatuto da Criança e do Adolescente. Um exemplo pode ser visto na edição do dia 29 de abril do *Cidade Alerta* (CIDADE ALERTA, 2022), em que foi noticiada a prisão de Acxel Peres, jovem de 23 anos acusado de ter praticado latrocínio contra Renan Silva Loureiro, de 20 anos, no dia 25 de abril, na região do Jabaquara, Zona Sul de São Paulo.

Na ocasião, foi transmitido pelo programa jornalístico um vídeo gravado quando Acxel Peres apresentava a sua versão dos fatos para Osvaldo Nico Gonçalves, delegado-geral da Polícia Civil, além de demais agentes policiais presentes na delegacia. Interrompendo o vídeo em diferentes pontos, tanto o apresentador Luiz Bacci como o comentarista Persival de Souza buscam insistentemente construir uma visão contrária àquela apresentada pelo acusado. Em determinado momento, Persival de Souza chega a afirmar:

Persival de Souza: Primeiro, ele mente em um monte de coisas. A principal delas, ou pelo menos uma das principais, é ele se dizer arrependido. Ele não se arrependeu coisa nenhuma, Bacci. O Renan, a vítima, que por sinal tinha sido padrinho de um casamento três dias antes, veja só Bacci... esse menino chegou a se ajoelhar diante do assassino, falso entregador de comida, e pedir pela vida. Ele implorou pela vida, ajoelhado, diante do assassino, que implacavelmente disparou quatro vezes contra ele (CIDADE ALERTA, 2022).

Como se pudesse adentrar na mente do acusado, o comentarista busca retratá-lo como um assassino cruel, que não duvidou um minuto sequer se mataria ou não a vítima. Utiliza, para tanto, argumentos que buscam santificar Renan – ele foi, afinal, padrinho de um casamento, e se ajoelhou, implorando para não ser morto – além de enfatizar, depois, alguns dos procedimentos da Polícia Civil referentes à investigação do caso. Nenhum desses pontos, no entanto, comprovam o fato de Acxel Peres estar ou não arrependido da infração praticada.

É no estigma que Persival se apoia para afirmar o que não pode comprovar, traçando com isso um perfil altamente estigmatizante do acusado e convidando o espectador a se colocar do lado de Renan. Na continuação do trecho do programa, o apresentador Bacci chega até a traçar um perfil psicológico, acusando Acxel de ser um psicopata, e afirma categoricamente que, em países supostamente sérios, um caso como esse acarretaria na pena de morte, com aplicação de uma injeção letal.

Há que se observar, por fim, que o programa não dá direito a uma contra-argumentação, no sentido de apresentar, também, a perspectiva do acusado, mesmo com a transmissão de seu depoimento. Em um processo totalmente assimétrico, o apresentador manipula a transmissão do vídeo, pausando-o diferentes vezes, realiza afirmações assertivas a respeito do acusado e procura colocar sua voz acima da de Acxel, sentenciando-o e dando a palavra final antes do desenrolar de todo o processo jurídico necessário à conclusão do caso.

Figuras 118-119 – imagens do programa *Cidade Alerta* (Rede Record, 2022)



Fonte: CIDADE ALERTA, 2022.

Evidentemente, não se trata de afirmar que o acontecido não seja grave – estamos falando, afinal, de um caso que envolveu a morte de alguém – nem que não haja indícios da prática da infração por Acxel. Apenas que o modo de representação desses fatos é perverso e assimétrico, sem chances para que o outro lado se manifeste em pé de igualdade com a acusação, além de basear-se fortemente na perpetuação do estigma para a estruturação de seu funcionamento. Cria-se, dessa forma, uma imagem simplificada e achatada do sujeito a que se faz referência, condizente com a máscara social que as forças de repressão do Estado e setores da mídia buscam lhe impor.

Em contraponto a esse exemplo, todos os filmes analisados mais extensivamente nesta tese traçam estratégias que buscam apresentar a perspectiva dos jovens em conflito com a lei, além de situá-los de modo minimamente positivo diante das situações propostas pelo filme. Em *Bróder*, nosso conhecimento do enredo está circunscrito, em grande parte, ao que sabe Macu: é junto com o personagem que passamos a ter ciência da ação de sequestro, da festa de aniversário, das mudanças na ação prevista pelo tráfico, entre outros acontecimentos. Como o filme acompanha atentamente seu protagonista, são diversas as oportunidades que temos de ver Macu diante de diferentes situações: com os amigos, com os familiares e com os traficantes. Vemos, assim, um jovem bastante gregário e amigável, ao mesmo tempo que agressivo e de

temperamento explosivo, apresentando, portanto, uma complexidade que vai para além do achatamento do estigma.

Em *Antônia*, boa parte dos acontecimentos relativos à tentativa de assassinato de Duda são de conhecimento de nós, espectadores, a partir da perspectiva de Barbarah. É junto com ela que vemos os corpos dele e de seu namorado estirados no chão; que temos conhecimento de que ele sobreviveu, após intervenção médica; que sabemos a respeito da autoria de Robinho, bem como de outros amigos que lhe acompanhavam. Além disso, o filme dá diferentes oportunidades para que saibamos como a jovem é criativa, amiga e companheira, ao mesmo tempo que assertiva e impulsiva, como fica claro na cena em que ela mata Robinho.

Em *A Vizinhança do Tigre*, todo o universo retratado é construído da perspectiva de seus jovens personagens, com exceção da singela participação da mãe de Junim em algumas cenas. Pela diversidade das situações propostas, sabemos que a expressão de agressividade está apenas na superfície das relações sociais apresentadas, nunca extrapolando um caráter lúdico que permeia os embates e as competições entre Junim, Neguim e Menor. No fundo, trata-se de relações de grande cumplicidade e amizade, com um modo específico de expressão. Entramos em contato igualmente com a precariedade das condições de vida de cada um deles; a dificuldade de conseguir dinheiro; a falta de perspectivas; e como é diante desse contexto que o personagem de Aristides de Souza tenta roubar um carro ou vender cocaína nas ruas do bairro Nacional.

O exemplo mais particular nesse sentido é o de *Juízo*, já que o documentário híbrido busca uma visão que poderia ser entendida, em parte, como *objetiva*. Sem trilha musical, movimentos de câmera, entrevistas ou uma montagem que interfira sobremaneira no sentido das cenas, o filme recorre frequentemente à instauração de uma distância entre o espectador e os sujeitos filmados, com a recorrência de planos mais abertos. No entanto, ele igualmente opta em mostrar o rosto, a voz e o corpo de seus réus, interpretados por atores, em um contexto de interdição desses elementos nas narrativas de não ficção, sobretudo jornalísticas. Além disso, são escolhidos casos em que mães, pais e irmãos estão presentes na sala de audiência, dando uma outra perspectiva da infração praticada.

Pode-se, ainda, apontar a cena em que as mães se encontram com os filhos nas dependências do Instituto Padre Severino; bem como as brincadeiras e os exercícios que os jovens praticam quando estão dentro da mesma cela. Quando está prestes a chegar a seu fim, o filme não vai para a casa da juíza Luciana Fiala, ou para um convívio mais íntimo com o

cotidiano dos operadores do direito presentes nos julgamentos, mas para fragmentos do dia a dia dos réus, em imagens que mostram a precariedade e a pobreza que os circunda. Há, nessas escolhas, a tentativa não só de mostrar os acontecimentos a partir do ponto de vista e de escuta dos jovens, mas também de situá-los em um quadro no qual a prática do delito é apenas um dos elementos que os caracterizam, em parte resultado das condições sociais em que se encontram.

Assim, com o intuito de desfiar a máscara imposta aos jovens autores de atos infracionais, cabe, para além de expor suas faces, suas vozes e seus corpos, também dar elementos suficientes para que o espectador possa julgá-los em suas múltiplas facetas, extrapolando a simples prática do delito em questão.

4.2.2 Laços de afeto

Da mãe de Alexandre em *Juízo* à Dona Sônia em *Bróder*, de Preta em *Antônia* a Neguim em *A Vizinhança do Tigre*, muitos são os personagens que, ao longo da trajetória delineada até aqui, ajudam a compor uma intrincada rede de afetos que caracteriza os filmes analisados. Se somente a exposição do rosto não é o suficiente para a construção de propostas que critiquem representações estigmatizantes a respeito de jovens autores de atos infracionais, um dos elementos mais recorrentes na composição de quadros de avaliação desses personagens é a relação que estes estabelecem com outras pessoas ao longo das histórias.

Se programas de TV como o analisado na sessão anterior buscam, a todo instante, caracterizar esses jovens como seres sem nenhum vínculo emocional com outras pessoas, incapazes de sentir empatia, solidariedade ou mesmo se arrepender da prática do delito, uma resposta encontrada pelos filmes analisados é a de expor a intensa troca afetiva que permeia os laços sociais dos sujeitos considerados desviantes. Cada um dos filmes desenvolve esse elemento de modo particular, como foi visto ao longo das análises, e pode ser verificado novamente a partir da configuração dos mosaicos a seguir.

Figuras 120-123 – Imagens das mães em *Juízo* (2007)



Fonte: JUÍZO, 2007.

Em *Juízo*, a presença dos laços de afeto se encontra distribuída em três cenas de grande impacto. Na primeira, a câmera registra a visita das mães dos internos do Instituto Padre Severino (Figuras 119 e 120). Embora se trate de um momento de teor puramente observacional, sem nenhum tipo de inserção ficcional e, portanto, sem a exposição da identidade dos jovens, o que se vê são encontros marcados por abraços, lágrimas e a comunicação explícita do amor, das saudades e dos medos que permeiam a relação entre mães e filhos em um contexto de privação de liberdade.

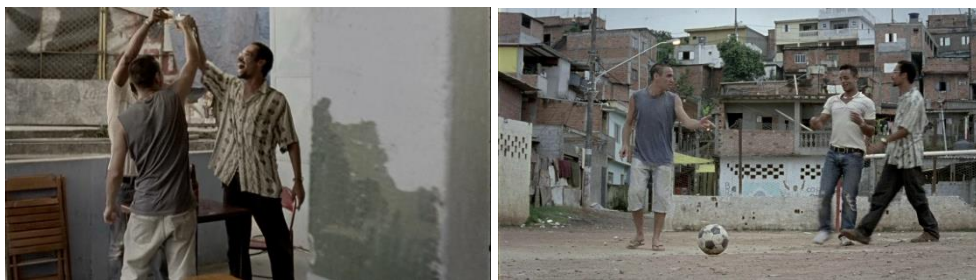
Na segunda cena, vemos o julgamento de Alexandre, menino que assassinou o pai a facadas enquanto este dormia. A chocante infração, que contrasta com as feições juvenis do réu e sua resposta apática aos questionamentos da juíza, encontra uma contextualização no testemunho da mãe (Figura 121), que relata para o tribunal como o pai do jovem agredia fisicamente a ela e ao filho de maneira constante. Ela chega a descrever táticas perversas do marido, como o fato de as agressões físicas serem praticadas contra suas orelhas, de maneira a não deixar marcas que possibilitariam sua denúncia, e ainda observa como tudo isso acontecia depois que ele chegava bêbado em casa. Visivelmente emocionada e mostrando-se preocupada com o destino do filho, a mãe de Alexandre não só confirma a argumentação do filho, como fornece a demonstração explícita de um vínculo afetivo que o distancia do estigma.

Na terceira cena, vemos o julgamento de Simone, jovem que praticou furto e que por não ter passagem anterior pelo poder judiciário recebeu do Ministério Público um perdão denominado de *remissão*. Para que ele fosse efetivado, a única maneira seria que a própria ré se manifestasse a favor da aplicação do procedimento. Sabendo que caso fizesse isso ela teria que retornar à casa da mãe, ela primeiramente resiste, e diz não aceitar. A mãe (Figura 122), mostrando-se bastante aflita, explica a situação aos operadores do direito presentes: por cuidar de duas filhas e um neto e não ter ninguém para ajudá-la, financeiramente ou na casa, ela se encontra constantemente sobrecarregada, e as brigas com a filha, nesse contexto, são constantes. Diante do exposto e também da insistência da promotora, Simone aceita o pedido. A presença da mãe na corte muda, dessa forma, o andamento do julgamento, e sua explícita demonstração de preocupação com a filha revela um laço que vai para além do delito praticado.

Embora sempre se possa questionar, no caso de um documentário híbrido como *Juízo*, o quanto a presença da câmera interfere nas ações de seus personagens, sobretudo nas duas últimas cenas, parece inevitável constatar que há ao menos algum grau de veracidade na reação das mães. Isso pode ser dito não só pelo teor convincente de suas manifestações, mas também pelo fato de a performance dos atores sociais acontecer obedecendo a procedimentos estabelecidos anteriormente ao ato da filmagem, e que aconteceriam independentes desta. A juíza continuaria sendo a juíza, a promotora continuaria sendo promotora, e as mães continuariam sendo mães. Só o fato de estarem presentes na ocasião já demonstra que há algum grau de preocupação com o destino do filho e da filha diante das repercussões dos casos.

Figuras 124-127 – Imagens de Dona Sônia, Seu Francisco e de Macu com seus amigos Jaiminho e Pibe em *Bróder* (2011)





Fonte: BRÓDER, 2011.

Em *Bróder*, os laços de afeto constituem um dos eixos nodais de desenvolvimento do enredo, tanto entre Macu e seus familiares, incluindo sua mãe, Dona Sônia (Figura 123), e seu padrasto, Seu Francisco (Figura 124), como entre Macu e os amigos Jaiminho e Pibe (Figuras 125 e 126). Se a relação de Caio Blat com o tráfico se configura como um dos núcleos que propulsiona a trama, sua relação com os amigos e a família são representados como o outro, oposto e uma espécie de contraponto ao primeiro. Não à toa, é a feijoada surpresa de Dona Sônia ao filho que delineia o primeiro conflito do filme, rivalizando com a preparação do sequestro em andamento.

Nesse sentido, um momento em especial do longa-metragem em que presenciamos o carinho entre mãe e filho acontece durante o preparo da feijoada, mostrado na imagem acima. Na ocasião, a personagem de Cássia Kis pede a Macu para ir buscar bebidas, evitando, assim, maiores conflitos entre ele e Seu Francisco. Antes do filho partir, no entanto, ela diz sentir um mau pressentimento, e pede a ele para que seja cauteloso com suas ações naquele dia. O padrasto, por outro lado, embora tenha um relacionamento potencialmente explosivo com Macu, ainda assim revela-se atencioso e preocupado com o destino do enteado, sobretudo em uma das últimas cenas do enredo, quando ele diz entender o risco de vida que corre o jovem naquele momento e lhe entrega uma pistola para se defender.

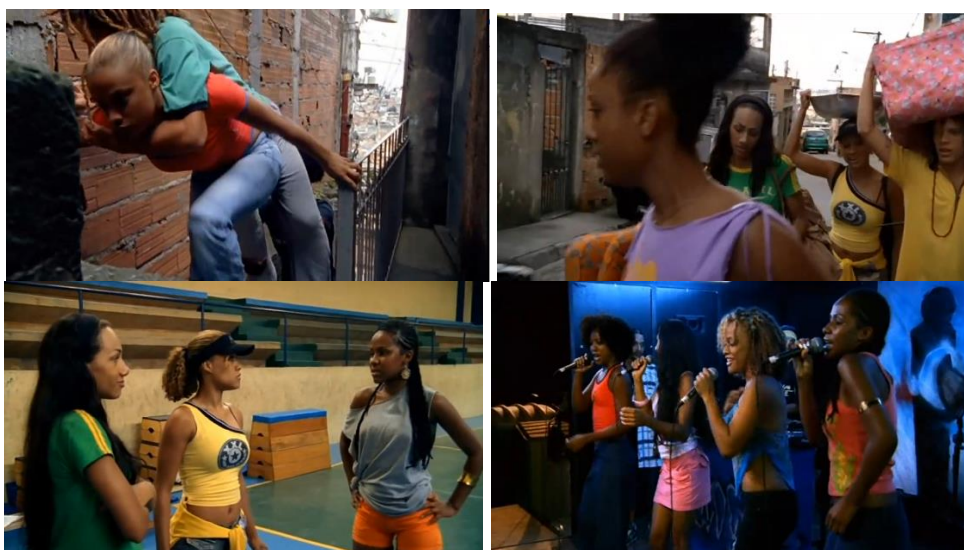
Essa última cena, aliás, dá espaço para a explicitação de um conflito geracional entre os dois personagens, quando Seu Francisco chama Macu de *bróder*, e Macu responde que o certo seria *mano*. Essa última expressão, inclusive, é utilizada à exaustão nos diálogos entre Macu e seus amigos. Caio Blat chega a observar em entrevista:

A mudança da gíria marca a mudança de geração, a superação através do tempo. “Bróder”, no caso, evoca a velha malandragem, do samba, do baile black, da música disco. “Mano” é a gíria dos tempos atuais, do rap de protesto, dos Racionais. As duas palavras têm o mesmo significado, pois, nas favelas, a solidariedade atravessa as

gerações. Todos se consideram irmãos por morar na mesma quebrada e enfrentar os mesmos dramas (BLAT, 2011).

Por fim, é na relação entre Macu, Jaiminho e Pibe que vemos de maneira ainda mais clara como os afetos são um dos componentes mais importantes da vida do protagonista, com todas as contradições que configuram a amizade entre os três. Fraterno, leal, gregário e ao mesmo tempo agressivo e de temperamento explosivo, Macu e os amigos brindam, jogam futebol, comem a mesma feijoada, brincam e rememoram lembranças de outros tempos, marcadas por um profundo senso de companheirismo. Ao mesmo tempo, são constantes as provocações mútuas, culminando inclusive em reações violentas. Esse lado, no entanto, não chega a se sobrepor ao forte vínculo de união entre os três, como pode ser visto pelo fato de Macu não entregar Jaiminho a Sérgio no final do filme, mesmo com isso arriscando a própria vida.

Figuras 128-131 – Imagens de Barbarah com seu irmão Duda e suas amigas Preta, Mayah e Lena em *Antônia* (2006)



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

Em *Antônia*, os laços de afeto estão presentes na relação de Barbarah com seu irmão Duda, e sobretudo no carinho, na cumplicidade e na intensa parceria entre ela, Preta, Mayah e Lena. Na realidade, com o desenrolar do enredo, percebe-se como o tema principal do filme não é o grupo de *rap* homônimo, mas a forte relação de amizade que une as integrantes do grupo, a despeito das dificuldades de toda ordem, incluindo vaidades pessoais, problemas de dinheiro, atitudes machistas de companheiros e, em especial, a prisão da personagem de Leilah Moreno.

Com relação a Duda, alguns momentos do filme merecem destaque: quando os dois irmãos estão treinando técnicas de defesa pessoal logo no início da história, em que se vê, também, momentos de descontração entre os dois; quando Barbarah o socorre na porta de sua casa, levando-o ao hospital e mostrando-se aflita por seu estado de saúde; quando, em seu retorno das cirurgias, ela o leva escada acima até sua casa, diante da falta de ajuda do vizinho (Figura 127); e, finalmente, a cena em que confronta Robinho. É em função da grande consideração que tem pelo irmão que Barbarah reage da maneira violenta e intempestiva que se vê na tela, levando-a à prisão.

Com relação às amigas, algo já foi dito quando das considerações sobre o eixo anterior, em que se vê uma demonstração explícita de afeto quando as amigas vão visitar a personagem na prisão (Figura 109). Para além desse, outros momentos merecem especial atenção: por exemplo quando ela acolhe Preta durante o processo de sua separação com Hermano, em que chega a carregar os móveis da amiga de sua casa antiga para a nova, junto com Mayah e Duda (Figura 128); nos momentos de ensaio antes do primeiro show (Figura 129), em que vemos sua participação ativa no grupo; durante as diferentes apresentações de *rap* (Figura 130), em que se plenamente integrada com as outras MCs.

Os dois últimos exemplos figuram no sentido de explicitar como a amizade entre Barbarah, Preta, Mayah e Lena e a formação do grupo Antônia se confundem, o primeiro sendo uma espécie de sustentáculo do segundo. Tanto que é somente depois de Preta se reconciliar com Mayah, e de as três amigas visitarem Barbarah na prisão, que o grupo retoma com vigor suas atividades, em contraposição a todo o processo de esvaziamento que se vê posteriormente à reação intempestiva de Preta de expulsar Mayah após o primeiro *show*. Nesse sentido, a apresentação final não é só a expressão vitoriosa de consolidação do grupo, mas sobretudo a celebração do poderoso vínculo entre as quatro amigas, capaz de superar até mesmo os limites da prisão.

Em *A Vizinhança do Tigre* os laços de afeto são de importância singular em um filme cujo tema central é mais uma vez as amigas em um contexto de pobreza e vulnerabilidade social. Aqui, ganha evidência, assim como em *Bróder*, a configuração de performances de masculinidade que norteiam as brincadeiras, a prosódia, a exposição dos corpos e os modos de ser e estar de jovens moradores da periferia de Contagem. As situações em que tudo isso fica evidente são inúmeras, a começar pelo plano inicial (Figura 131), no qual vemos Junim ler uma carta endereçada a Cezinha, um amigo que está preso, na qual o jovem mostra-se solidário à

sua situação, explicitando como ele é importante para sua vida e para todos seus amigos do bairro Nacional. Nesse instante, já surgem xingamentos como *filho da puta* que, paradoxalmente, são apropriados no linguajar dos personagens de maneira a valorizar os vínculos entre si.

Figuras 132-135 – Imagens de Junim no primeiro plano filme, seguido de um dos momentos de descontração com Neguim, uma cena entre Menor e Neguim e, por último, o plano final de *A Vizinhança do Tigre* (2014)



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Uma outra parte do filme que faz referência a esse elemento são as constantes situações lúdicas elaboradas pelos personagens, como no caso dos jogos entre Junim e Neguim na primeira parte do filme (Figuras 132 e 133), nos quais não só os xingamentos são proferidos à exaustão, como fica evidente uma lógica competitiva que baliza os laços fraternos dos jovens, especialmente entre os dois. Embora parte das encenações apresentem algum grau de risco real, com o uso de armas brancas ou de fogo descarregadas, nunca a agressividade ganha contornos realmente violentos, ficando delimitada às regras estipuladas pelos jogadores.

Embora não conste Junim, o único jovem que explicitamente praticou atos infracionais, a imagem seguinte (Figura 134) dá a ver a última imagem do longa-metragem, em que um *estar junto* ganha evidência, para além da falta de perspectivas, da pobreza, das rivalidades e das dificuldades que se impõem no horizonte desses meninos. Por ser a imagem que fecha o filme, pode-se dizer que ela destaca o saldo final de toda a narrativa, superando as representações

estigmatizantes que circundam o universo representado, como o diretor Affonso Uchoa deixou claro ser seu intento em diferentes entrevistas e debates quando do lançamento.

É importante mencionar como as relações de amizade não se resumem, nesse caso, aos atores entre si, mas abrangem quem está atrás da câmera, notadamente o diretor. Isso fica claro nos jogos entre Junim e Neguim mencionados, nos quais alguns dos quadros são feitos explicitamente para a câmera, bem como nos eventos de divulgação da obra. Como a maior parte das cenas de encontro entre amigos são em duplas, o que se forma no mais das vezes é uma espécie de triangulação, na qual nunca se sabe qual é o grau de interferência da equipe atrás das câmeras, apenas que ele existe em alguma medida. A isso se soma a tênue linha entre ficção e documentário, no mais das vezes indiscernível, para caracterizar o tipo de abordagem peculiar que *A Vizinhança do Tigre* faz dos laços fraternos.

Todos os elementos expostos a respeito dos filmes analisados deixam claro como os laços de afeto são, de fato, um eixo recorrente e significativo para a desconstrução do estigma dos jovens autores de atos infracionais, superando a *atomização* presente nas representações de teor estigmatizante e propondo a inserção dos estigmatizados em redes afetivas de diferentes procedências. Se o juvenicídio, tal como delineado por Valenzuela Arce (2019), legitima-se em um processo de desacreditação identitária pautada nesse tipo de representação pejorativa das juventudes periféricas, inseri-las em relações afetivas para além do delito é devolver-lhes a humanidade roubada, valorizando suas dinâmicas particulares de interação e, conseqüentemente, suas identidades enquanto sujeitos sociais. Trata-se, portanto, de uma contra ofensiva discursiva não só ao estigma, mas à matança generalizada de jovens negros oriundos das periferias promovida pelas forças de repressão do Estado e pelo narcotráfico.

4.2.3 Culturas juvenis

Do passeio de carro de Macu e os amigos em *Bróder*, às improvisações musicais em *A Vizinhança do Tigre*, passando pelas apresentações de *rap* em *Antônia*, muitas foram as evocações das culturas juvenis pelos filmes analisados até aqui. A exceção cabe a *Juízo*, no qual a delimitação espacial nas salas de audiência e nas dependências do Instituto Padre Severino acabou por não incluir manifestações dessa ordem por parte dos réus e seus intérpretes. Embora algumas de suas cenas pudessem apontar nessa direção, como aquela em que os atores são filmados no interior de uma cela, exercitando-se e procurando formas de passar o tempo, ou no final, quando vemos Alexandre empinar pipa e uma das rés amamentar o filho, não há indícios

suficientes nelas para sugerir a incorporação das culturas juvenis como forma de crítica ao estigma dos jovens em conflito com a lei.

Dito isso, nas três obras em que chega a se manifestar, esse eixo articula representações potentes das culturas juvenis, com especial ênfase a algumas de suas manifestações musicais e ao *rap* em especial. No caso de *Bróder*, foi visto como a trilha musical adquire especial importância em muitas das cenas analisadas, como na feijoada em comemoração ao aniversário de Macu ou na corrida pelas vielas do Capão Redondo. Nesses dois últimos casos, são os sambas *Cabrochinha* e *Rosa, um samba para excluídos* que ganham evidência, sobrepondo-se a outros elementos da trilha sonora e conduzindo a montagem, em uma evocação da estética do videoclipe.

Figuras 136-137 – Imagens de Macu, Jaiminho e Pibe indo para o centro da cidade em *Bróder* (2011)



Fonte: BRÓDER, 2011.

Esse tipo de relação entre som e imagem, no entanto, ganharia ainda mais em intensidade e valorizaria propriamente uma vertente das culturas juvenis na cena em que Macu, Jaiminho e Pibe vão de carro para o centro da cidade, cantando a uma só voz o rap *Fim de Semana no Parque*, do grupo *Racionais MCs* (Figuras 135 e 136). O entusiasmo do trio, que além de cantar também gesticula e rememora momentos de convívio durante a infância e adolescência, é um indicativo de que a música não ocupa, nesse caso, o simples papel de guia emocional da cena a partir de certas convenções dramáticas, ou mesmo como principal motor de uma narrativa que remeteria a clipes do gênero musical.

Para além do que indica esse último aspecto, cabe ao *rap* o papel de evocador de memórias e dos laços de amizade entre os três personagens, em um cruzamento intermediário que privilegia o componente musical como uma mídia qualificada e de relativa autonomia na construção da narrativa. Trata-se de um exemplo em que a trilha se coloca como indispensável para a expressão dos laços de afeto entre os personagens, ainda que haja outros momentos de

função semelhante, porém de menor intensidade. E é o fato de Macu estar plenamente integrado à cena que potencializa seu efeito político, em uma crítica contundente ao estigma dos jovens autores de atos infracionais. O personagem, dentro da configuração proposta, está inserido em uma cultura, não podendo ser reduzido à prática de um delito ou a sua associação com o tráfico de drogas.

Figuras 138-139 – Imagens de dois *shows* de *rap* em *Antônia* (2006)



Fonte: ANTÔNIA, 2006.

Já em *Antônia*, o mesmo gênero musical se encontra presente, mas em outro patamar: não só as músicas são manifestação da potente amizade entre as quatro integrantes do grupo, como elas próprias foram criadas junto com o filme e pelas próprias atrizes, em um processo de sinergia criativa cujo resultado se deixa ver e ouvir pelas performances bastante convincentes do grupo em suas apresentações. Isso é consequência em parte da opção da diretora Tata Amaral e sua equipe criativa de não só privilegiarem intérpretes que vivessem na Brasilândia durante o período das filmagens, mas também de escolherem mulheres que fossem também cantoras e compositoras.

O *rap*, dessa forma, é parte fundamental tanto do ensaio que acontece na primeira parte do filme como dos três *shows* do grupo com todas as integrantes, e o palco (Figuras 137 e 138) se torna não só espaço da expressão dos talentos das personagens/atrizes, mas também cenário da resolução dos conflitos desenvolvidos ao longo do enredo, incluindo a prisão de Barbarah. À trilha musical, acrescenta-se a performance de palco, com a coreografia das MCs, a movimentação dos corpos e a gesticulação dos braços e das mãos, em uma interação constante com o público, sempre entusiasmado e envolvido.

A crítica ao estigma acontece pelo fato de Barbarah ser uma das participantes ativas do grupo, tanto na composição como nas apresentações, e disso distanciá-la de estereótipos rígidos que ligam jovens autoras e autores de atos infracionais. A personagem, portanto, não está

reduzida ao delito praticado, mostrando-se talentosa e parte ativa de uma cultura juvenil de particular relevância na contemporaneidade. A trilha musical, por sua vez, novamente é evidenciada como mídia qualificada, portadora de sentidos por si mesma, condutora das cenas nas quais Preta, Barbarah, Mayah e Lena se apresentam e indispensável para o desenvolvimento dramático.

Figuras 140-141 – Imagem de Junim e Neguim, seguida de imagem de Menor e Neguim, em *A Vizinhança do Tigre* (2014)



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Por fim, *A Vizinhança do Tigre* se apropria do recurso musical nos constantes jogos e nas cenas em duplas, nas quais vemos e ouvimos de paródias improvisadas em tom de galhofa à performance dos amigos; de um *mosh* durante um *show* de *heavy metal* a jovens fingindo tocar um som ao estilo *grunge*. O *rap* figura aqui sobretudo nas brincadeiras entre Junim e Neguim (Figura 139), nas quais se alterna um clima de rivalidade e outro de cumplicidade, na tentativa de fazer troça do amigo, de um lado, e no canto conjunto de versos da música, de outro.

O *rock*, por sua vez, também caracteriza alguns desses quadros em conjunto, como quando Menor e Neguim fingem tocar *No Association*, da banda australiana Silverchair (Figura 140). O gênero musical também é parte indispensável da narrativa no momento em que Eldo vai para o *show* da banda de *black metal* *Noktor*, e ouvimos na trilha a música *Eu Quero Ver o Pau Quebrar*. O figurino, os adereços e os rituais do público remetem à tribo urbana dos *headbangers* ou metaleiros, que se fazem presentes de maneira veemente, balançando as cabeças no ritmo da banda e agredindo-se de modo circunscrito.

Outro gênero que ganha destaque é o *funk*, quando Menor e Neguim dançam ao som de *Passinho do Menor da Favela*, dos MCs Vakão e Sabará, cuja popularidade nas comunidades cariocas se alastrou por outras periferias pelo país. Em todos esses casos, novamente a trilha musical é privilegiada na narrativa como mídia qualificada, condutora das cenas e de estilos de

vida ligados às culturas juvenis. Em particular, o filme dirigido por Affonso Uchoa alça o componente musical à manifestação do tigre ao qual se faz menção no título, uma espécie de agressividade latente, submersa, que busca oportunidades de emergir na superfície das relações entre os amigos.

Além desses elementos, participa do eixo a menção ao universo do *skate*, tanto na cena em que Eldo presenteia Menor com uma de suas pranchas como no momento final, em que Menor e mais três amigos perambulam pelas ruas do bairro Nacional. As culturas juvenis, portanto, caracterizam de maneira contundente o universo dos personagens em *A Vizinhança do Tigre*, incluindo Junim, que se distancia, dessa forma, do estigma dos jovens autores de atos infracionais.

Em sua expressividade simbólica, o eixo apresentado nessa sessão contribui sobremaneira para a valorização das identidades, expandindo a concepção dos jovens em conflito com a lei para além dos atributos pejorativos que os conformam em representações estigmatizantes espalhadas pelas mídias. Contribui, também, para a criação de personagens mais espessos e consistentes, cujas contradições e complexidades desafiam a máscara de *pixels* que busca achatá-los.

É importante observar que tanto o eixo dos *laços de afeto* como o das *culturas juvenis* são parte integrante da etapa da *fidelidade*, na qual os filmes dão subsídios para que os espectadores avaliem moralmente seus personagens de acordo com o contexto em que se encontram. Se considerados os elementos fílmicos encontrados ao longo dessas páginas, todas as obras analisadas contribuem para que esse julgamento se dê de maneira a minimamente inserir os jovens autores de ato infracional em uma perspectiva mais larga do que a delimitada pelo estigma, auxiliando na construção de um debate público mais rico a respeito do tema.

Se os longas-metragens que compõem o quadro de análise desta tese apresentam flagrantes diferenças formais, pertencendo a diferentes gêneros e vertentes do cinema brasileiro, pode-se afirmar, a partir dos indícios encontrados nesta tese, que eles fazem parte de um mesmo horizonte discursivo, cujas diferentes manifestações dão a ver e a ouvir outros sentidos para a prática infracional e seus agentes, divergentes e mais amplos do que aqueles estipulados pelo estigma. Contribuem, no nível do discurso, para o combate ao juvenicídio perpetrado todos os anos nos limites do território nacional, e cuja dura realidade urge a cada um de nós enfrentar.

Considerações finais

Juízo, *Bróder*, *Antônia* e *A Vizinhança do Tigre*: quatro filmes que, apesar das diferenças formais, apresentam algumas convergências quanto ao combate ao estigma, revelando personagens cujas contradições e complexidades desafiam o achatamento da máscara de *pixels*. Esse conjunto foi escolhido tendo em mente o objetivo geral desta tese: compreender quais e como se articulam algumas das políticas de representação críticas à estigmatização de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro a partir do ano de 2002.

Como hipótese, delineou-se que algumas dessas políticas poderiam ser divididas em três eixos principais: *faces reveladas*, no qual o rosto dos jovens fica visível na narrativa, possibilitando a solidariedade e empatia entre o público e os sujeitos representados; *laços de afeto*, no qual tais jovens são representados como filhos, irmãos e amigos; *culturas juvenis*, no qual tais jovens são representados como integrantes e agentes dessas culturas. Todos esses eixos articulariam, em sua materialidade audiovisual e por vezes intermediática, processos de humanização, re-cidadania e valorização das identidades, expandindo a concepção desses jovens para além dos atributos pejorativos que os conformam no imaginário social.

Como resultado da análise detalhada de cada uma das obras, verificou-se como o primeiro eixo se provou verdadeiro, uma vez que tenha sua formulação expandida: não só o rosto, mas também o corpo e a voz dos personagens devem ser considerados no estabelecimento de relações de solidariedade entre eles e o público. Além disso, revela-se necessário também a presença de outros elementos fornecidos pela narrativa fílmica que facilitem o processo de julgamento do espectador, a partir das ações dos jovens diante de certas situações colocadas pelo filme.

Tal concepção guarda relações com as etapas do *alinhamento*, e sobretudo com a da *fidelidade* (SMITH, 1995), e se materializa de diferentes formas em cada um dos casos: em *Juízo*, no deslocamento do filme para o interior da cela e para a situação dos réus após as audiências; em *Bróder*, na diversidade de momentos abordados que envolvem Macu, da festa de aniversário às ações com o tráfico; em *Antônia*, nas diferentes cenas que integram a história de Barbarah, de sua participação ativa na formação do grupo de *rap* à morte de Robinho; em *A Vizinhança do Tigre*, das disputas de Junim com Neguim à venda de cocaína nas ruas do bairro Nacional.

O segundo eixo, por sua vez, revelou-se parte fundamental de todos os casos: em *Juízo*, na presença das mães dos internos, tanto na parte da visita ao Instituto Padre Severino como em

algumas das audiências filmadas; em *Bróder*, na vigorosa amizade de Macu com Jaiminho e Pibe, além de sua relação com Dona Sônia, sua mãe, e Seu Francisco, seu padasto; em *Antônia*, na relação de Barbarah com Duda, seu irmão, e com as amigas Preta, Mayah e Lena; em *A Vizinhança do Tigre*, na profunda amizade entre Junim e os demais personagens, sobretudo Neguim e Menor, expressa nos diferentes jogos e cenas conjuntas. Tanto no caso do filme dirigido por Jefferson De como pelo dirigido por Affonso Uchoa verificou-se como esses laços de afeto se manifestam por meio de performances de masculinidade, marcadas pela agressividade e pelo clima de competição, entre outros elementos.

Finalmente, o terceiro eixo também se provou de grande importância, em três dos quatro longas-metragens selecionados: em *Bróder*, na cena em que os três amigos estão indo de carro em direção ao centro de São Paulo, ao som de *Fim de Semana no Parque*, do grupo *Racionais MCs*, além dos demais momentos em que o *rap* figura na trilha musical; em *Antônia*, pelo fato de Barbarah ser compositora e cantora, participando na elaboração das músicas e performando no palco com as demais; em *A Vizinhança do Tigre*, na presença contundente do *rap*, do *rock* e do *funk* na encenação dos jogos e de muitas das situações nas quais se encontram seus personagens. Em todos esses casos, a música e sobretudo o *rap* ganham evidência, por meio de uma apropriação intermediária desses recursos, elevando-os ao estatuto de mídia qualificada (ELLESTRÖM, 2010; BRUHN; GJELSVIK, 2018), condutora central no andamento das cenas e de manifestação simbólica, discursiva e identitária dos elos entre os personagens.

Portanto, vários são os elementos que apontam a configuração de diferentes estratégias, tanto narrativas como discursivas, para a desconstrução do estigma dos jovens autores de atos infracionais em cada um dos filmes citados. Os exemplos retratados, no entanto, não são os únicos: o cinema brasileiro, em mais de um século de história, tem oferecido a seu público diferentes exemplos de obras cujo intento é construir personagens que, pelas frestas entre uma infração e outra, mostrem-se diversos e instigantes.

Cabe lembrar como a pobreza é um dos temas mais recorrentes de nossa cinematografia, central para movimentos como, por exemplo, o Cinema Novo. Embora nesse caso, ao menos em um primeiro momento, as situações estivessem geralmente circunscritas ao meio rural, como em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), obras como *5x Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, 1962) e, anteriormente, outras como *Rio, 40 graus*

(Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) abordaram o universo das comunidades cariocas, seus discursos, conflitos e culturas.

Apesar disso, foi somente com *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (Hector Babenco, 1981) que a discussão a respeito das infrações juvenis no cinema brasileiro ganhou contornos mais consistentes e alcançou de maneira mais impactante a esfera pública. Baseado no livro *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, o filme, de grande repercussão na imprensa nacional e de notável circulação em festivais no Brasil e ao redor do mundo, expôs as vísceras da degradante situação de vulnerabilidade socioeconômica em que se encontravam, à época, muitos dos então denominados *menores infratores*. A abordagem adotada, em tom de denúncia, revelava grande influência do *Neorrealismo italiano*, movimento de grande repercussão mundial que priorizava, entre outros elementos, a presença de atores não profissionais, o diálogo com o cinema documentário e o enfoque na vida de setores sociais marginalizados.

Entretanto, para além desses elementos, é interessante observar que *Pixote* apresenta outros discutidos nos filmes analisados mais extensivamente nesta tese. Um primeiro é a construção de uma abordagem solidária aos jovens, por meio de um duplo movimento: por um lado, colocando-nos próximo aos personagens, uma vez que temos acesso a boa parte dos acontecimentos do enredo da perspectiva de Lilica, Dito, Chico e, sobretudo, de Pixote. Acompanhamos, dessa forma, toda a trajetória deles, da entrada em uma unidade da FEBEM à coerção de Lilica pelo delegado de polícia; da fuga da instituição aos assaltos planejados com a prostituta Sueli.

Por outro lado, a desconstrução do estigma se dá principalmente pela exposição na trama de elementos suficientes para que nós, espectadores, avaliemos moralmente os personagens a partir de suas ações e expressões diante de situações colocadas pela narrativa fílmica. Nesse sentido, sabemos do pedido de Pixote para que o avô o acolhesse, recebendo uma resposta negativa; de sua dificuldade em ler e escrever; das brincadeiras de polícia e ladrão nas dependências da FEBEM; da obrigação de ter que limpar um dos imundos banheiros da instituição, em cena na qual o vemos cheirar cola; de sua participação em furtos no centro da cidade de São Paulo; do prazer que sentiu ao fumar um baseado no carro de Cristal; do seu encanto com o mar, quando ele e os amigos vão para o Rio de Janeiro; do fato de Pixote, mesmo sendo menor que seus amigos, mostrar-se sempre pronto a segui-los e a cooperar com eles em todas as situações; entre outros acontecimentos.

Figuras 142-143 – Imagens de Pixote com os amigos Chico e Lilica em *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1981)



Fonte: PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO, 1981.

Todo esse largo quadro de ações possibilita que os espectadores construam um personagem de múltiplas facetas, minimamente complexo, bastante distante de uma versão simplificada que o reduziria aos delitos praticados. Estes existem, mas inseridos em um contexto maior, cuja precariedade aponta para a ideia de que a prática infracional, no universo retratado, é inevitável, ou ao menos coerente, diante da falta de apoio social ou de outras perspectivas de vida que se avizinhem. Se o primeiro ponto abordado remete à etapa do *alinhamento* (SMITH, 1995), esse último pode ser entendido como pertencente à *fidelidade*, na qual é dada a oportunidade para que o público se solidarize ou não com determinado personagem.

Um fator fundamental, e que guarda relação entre esse filme e os demais analisados, é como aparece, atravessando boa parte das ações apontadas acima, a configuração de laços de afeto entre Pixote e os demais amigos que o acompanham para além dos muros da FEBEM. Indicativo disso são momentos como os de furtos, logo depois da fuga da instituição, em que Pixote brinca com Chico em um dos chafarizes de São Paulo (Figura 141); ou o da praia, quando Lilica canta *Força Estranha*, composição de Caetano Veloso (Figura 142); entre muitos outros. Ainda que, de maneira contraditória, sejam recorrentes as brigas e formas de tratamento depreciativas, figura junto um laço de união e cumplicidade, manifesto também na prática infracional.

Outro marco do cinema brasileiro a respeito do tema, no campo do documentário, foi *Notícias de uma Guerra Particular* (Kátia Lund; João Moreira Salles, 1999), filme de grande importância na conjuntura do início do século XXI e lançado quase vinte anos depois de *Pixote*. Por meio de entrevistas e imagens observacionais, traça-se um panorama do embate entre forças policiais e tráfico de drogas nas favelas do Rio de Janeiro, construindo explicações de cunho social a partir de diferentes perspectivas.

Ainda que tenha uma abordagem bastante distinta da dos filmes em análise nesta tese, inclusive de *Juízo*, o documentário apresenta alguma convergência se expandirmos o conceito de *fidelidade* de Smith para outras cinematografias e gêneros. Assim, um dos principais temas do filme são as razões que levam pessoas a ingressarem no crime organizado, além da relação que este estabelece com a comunidade ao seu redor. Isso acontece a partir de entrevistas com alguns dos jovens que integram suas fileiras, além do depoimento de moradores e de policiais. Por meio desse recurso, passamos a compor um quadro complexo da situação dos trabalhadores do tráfico: matadores implacáveis, mas também administradores das favelas, na ausência do poder público; suicidas sem perspectiva de futuro, mas também desejosos de roupas de marca, na tentativa de puxar algum prestígio social para si.

Figuras 144-145 – Imagens de dois entrevistados do tráfico em *Notícias de uma Guerra Particular* (1999)



Fonte: NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR, 1999.

É nesse contexto maior, portanto, que é possível realizar uma avaliação moral de seus entrevistados ligados ao mundo do crime. Isso é feito não a partir de ações feitas para a câmera, mas do mosaico de depoimentos que integra a narrativa fílmica. Nessa perspectiva, o mesmo jovem que pressiona o disparo da arma é aquele que compra um remédio para um morador sem condição de pagar seu valor integral. Esses funcionários do crime, na abordagem proposta, acabam sendo pouco individualizados, na medida em que não só são muitos deles a conceder depoimentos, como todos tem suas faces bloqueadas por filtros ou capuzes, como mostram os exemplos (Figuras 143 e 144).

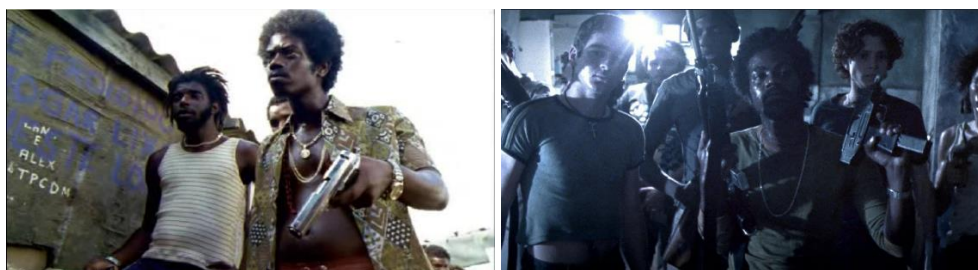
É interessante também observar como, logo em seus momentos iniciais, o filme dá a ouvir o jovem Francisco (Figura 143), que canta uma versão improvisada do *Rap das Armas*, de autoria dos MCs Cidinho e Doca, substituindo as menções do morro do Dendê pelo bairro

do Jockey. A cena, ainda que pontual, sugere como esses jovens estão inseridos em uma cultura da violência, e uma de suas manifestações musicais é o *rap*.

Alguns anos mais tarde estrearia o icônico *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), outro longa-metragem de grande importância e repercussão sobre o tema dos jovens autores de ato infracionais, igualmente com algumas linhas de convergência com os filmes analisados, em especial com *Bróder*. Como já apontado quando da análise deste último, o filme inspirado no livro de Paulo Lins igualmente aborda a agressividade e, mais explicitamente, a violência como formas de expressão da masculinidade, sobretudo em sua segunda parte, com a ascensão de Zé Pequeno (Leandro Firmino) na organização do tráfico na região.

O prólogo do filme já aponta para isso, na profusão de objetos fálicos visíveis pela montagem acelerada: a faca afiada, a cenoura, o bico da galinha e o cano do revólver introduzem o espectador a um universo altamente periculoso, marcado pela presença recorrente de homens que buscam se sobrepôr a seus rivais na perpetração de atos violentos. A presença ostensiva de armas é apropriada de maneira a simbolizar a virilidade sempre em evidência (Figuras 145 e 146), sobretudo no caso de Zé Pequeno, do momento em que mata Marreco (Renato de Souza) até quando pede para Buscapé pegar a galinha no meio da avenida, passando pelo instante em que aparece na capa do jornal, no auge de sua visibilidade.

Figuras 146-147 – Imagens de dois momentos de Zé Pequeno em *Cidade de Deus* (2002)



Fonte: CIDADE DE DEUS, 2002.

Os laços de afeto também estão presentes em *Cidade de Deus*, de diferentes formas. Pode-se encontrá-los, por exemplo, na relação de Marreco com seu irmão Buscapé (Alexandre Rodrigues), o narrador do filme, e com seu pai (Edson Montenegro), que o obriga a vender peixe depois do assalto ao motel feito pelo Trio Ternura; ou na relação de amizade entre Zé Pequeno e Bené (Phellipe Haagensen), cujos sinais são encontrados já na infância, expressando-se também na hierarquia de poder no tráfico, dividida entre os dois, e em outras situações de

grande importância do enredo, como o assassinato de Bené durante sua festa de despedida. O carinho entre os dois, aliás, é o maior contraponto do enredo à flagrante indiferença de Zé Pequeno ao destino dos demais moradores da comunidade carioca em sua sede de poder.

Pode-se observar, ainda, como a configuração desses laços se torna bastante perceptível nas relações amorosas do filme, sobretudo nos casos de Cabeleira (Jonathan Haagensen) e Berenice (Roberta Rodrigues), de um lado, e Bené e Angélica (Alice Braga), de outro. No primeiro caso, manifesta-se não somente nas cenas logo após o assalto ao motel, com o personagem de Jonathan Haagensen se refugiando na casa da companheira, mas também no momento em que ele é morto pela polícia, enquanto Berenice, aos gritos, pede para que o motorista parasse o carro em que está. No segundo, torna-se perceptível no gradativo processo de desligamento de Bené do tráfico, diretamente relacionado à consolidação de sua relação com Angélica, como mostra a cena de sua festa de despedida (tragicamente encerrada com sua morte) na qual os dois são vistos juntos em diferentes ocasiões.

Outro documentário de importância para o cinema brasileiro que tematizou questões correlatas às abordadas até aqui é *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), cujo assunto central é o sequestro de um ônibus que aconteceu na zona sul do Rio de Janeiro no ano de 2000, de grandes repercussões midiáticas e que chegou a ser televisionado ao vivo. A infração foi praticada por Sandro Barbosa do Nascimento, morador em situação de rua que ainda inspiraria o longa de ficção *Última Parada 174* (Bruno Barreto, 2008). A partir de imagens do atentado, de localizações da cidade e de documentos, além de entrevistas com vítimas, policiais, jornalistas e pessoas em situação de rua, o filme busca traçar um quadro amplo das condições que levaram Sandro a praticar o delito.

Considerando novamente uma noção expandida do conceito de *fidelidade* de Smith, é possível pensar que *Ônibus 174* propõe a desconstrução do estigma do jovem autor de ato infracional, tendo como base, sobretudo, a diversidade de perspectivas que são consideradas. As imagens do acontecido, que poderiam por si só reforçar o estigma (Figura 147), são contrapostas aos depoimentos, que acabam por fornecer outras informações a respeito de Sandro. Sabemos, assim, que além de ter presenciado o assassinato da própria mãe, ele foi um sobrevivente da chacina da Candelária, episódio histórico de julho de 1993 no qual oito jovens em situação de rua localizados nas proximidades da igreja foram mortos por indivíduos armados durante a noite.

Figuras 148-149 – Imagem de Sandro seguida de outra nas proximidades da igreja da Candelária, em *Ônibus 174* (2002)



Fonte: ÔNIBUS 174, 2002

Um dos contrapontos à imagem estereotipada dos moradores em situação de rua e do próprio Sandro é encontrado no trecho em que o filme retrata um pouco do cotidiano desse segmento populacional, incluindo nisso alguns dos sobreviventes da chacina (Figura 148). São abordados desde a ausência familiar até momentos de amizade e comunhão, com a repartição coletiva de alimentos. Em meio à miséria e a condições precárias de vida, o documentário fornece elementos para que o espectador faça uma avaliação moral de Sandro que extrapole minimamente uma fachada de criminoso violento.

Uma abordagem alternativa à dos casos considerados até aqui é a de *Os 12 Trabalhos* (Ricardo Elias, 2006, mesmo diretor de *De Passagem*, 2003), ficção que parte do retorno de Héracles (Sidney Santiago) ao convívio social após ter passado um período cumprindo medida de reclusão na FEBEM. Ele consegue a oportunidade de trabalhar como motoboy graças à ajuda de seu primo Jonas (Flavio Bauraqui), que o indica na empresa em que trabalha. Inspirada livremente no mito de Hércules, a película narra o primeiro dia de trabalho do jovem, no qual ele precisa realizar doze tarefas na capital paulista.

Pensando na etapa de *alinhamento*, a trama do filme é construída de forma a enfatizar sempre a perspectiva de Héracles dos acontecimentos (Figura 149). É por meio de suas idas e vindas, da saída para uma entrega, da chegada até o local e do retorno à empresa em que pretende trabalhar, que o protagonista entra em contato com outros personagens e conflitos. Nesse processo, o personagem não só é introduzido a uma série de rituais que compõem o grupo social dos motoboys, como também é discriminado pelo fato de ter acabado de sair da instituição estatal.

É assim, por exemplo, que Héracles é questionado por Catatau (Paulo Américo), um dos colegas de Jonas, se ele era o caso do jovem que tinha acabado de cumprir pena na Fundação e

que estava lá para trabalhar. Ou quando Roseli (Vera Mancini), a *Princesa* que coordena o trabalho dos motoboys, olha para ele com desdém e pergunta qual a profissão de seus pais. Ou ainda quando Jonas o questiona sobre o retorno financeiro que havia tido com o furto de carros que o levou à restrição de liberdade.

Figuras 150-151 – Imagem de Héracles, seguida do mesmo personagem e o primo Jonas em *Os 12 Trabalhos* (2006)



Fonte: OS 12 TRABALHOS, 2006.

Ao longo do filme, Héracles percorre as ruas da cidade, realizando entregas as mais diversas, passando por diferentes tipos de situação. Em todas, diante da pouca receptividade por parte de funcionários, seguranças e clientes, mostra-se para além dos estereótipos aos quais é vinculado, desafiando concepções e revelando-se um jovem sensível, atento e talentoso. Isso pode ser notado, por exemplo, nos comentários que faz em *off*, em tom poético, a respeito da cidade; nos diversos momentos em que desenha a expressão de pessoas que lhe são próximas; ou quando imagina a história de um garoto da periferia que, desafiado por seus amigos, pula o muro de um aeroporto e, após fugir de seguranças, deita no chão da pista.

Ainda que não haja citação direta a alguma expressão das culturas juvenis, o filme enfatiza o lado criador do personagem, contrário às rígidas representações estigmatizantes dos jovens em conflito com a lei. Finalmente, em uma maior proximidade com os filmes analisados neste trabalho, a desconstrução do estigma passa aqui também pela consolidação dos laços de afeto, especialmente entre Héracles e Jonas (Figura 150), tragicamente morto por um acidente ao final do filme. É o primo que lhe apresenta a profissão, seus colegas e quem incentiva a construção de um outro caminho para o jovem. E é em resposta à sua morte que ele resolve pegar o pouco dinheiro que tinha em mãos e viajar para uma praia, local onde Jonas sonhava em morar depois de adquirir uma reserva financeira. Se a cidade se prova violenta, pouco receptiva e indiferente a seus transeuntes, Héracles responde com afeto, poesia, autonomia e liberdade de romper com os caminhos que lhe estão pré-determinados.

Outro filme que merece ser mencionado nesse panorama, com uma proposta em alguma medida similar ao do dirigido por Babenco, é *Querô* (Carlos Cortez, 2007), drama contundente baseado no romance *Uma Reportagem Maldita – Querô* (1976), de Plínio Marcos. Nele, vemos novamente a trajetória de um jovem com menos de 18 anos, de apelido homônimo ao título do filme, entre a prática de delitos, a internação e fuga da FEBEM e a busca pela sobrevivência em um contexto de pobreza e vulnerabilidade. À diferença do primeiro filme, no entanto, pode-se indicar como a maior parte das práticas infracionais de *Querô* são solitárias; ao mesmo tempo, o universo no qual se situa o personagem é caracterizado por uma agressividade e violência estilizadas e onipresentes, dando menos espaço para momentos mais líricos.

Na etapa da *fidelidade*, vemos mais uma vez um desenho de um quadro amplo de ações: o abandono de *Querô*, ainda bebê, na porta de Violeta (Ângela Leal) pelas mãos da própria mãe, Alzira da Piedade (Maria Luísa Mendonça); a prática conjunta de roubo com Tainha (Igor Maximiliano) e Bolacha (Leandro Carvalho); a empolgação diante da possibilidade de adquirir roupas de grife com o dinheiro roubado; e a tentativa de conhecer os amigos de Tainha na frente de um baile *funk*; o tratamento hostil por parte de adultos como o delegado (Giulio Lopes) e o diretor da FEBEM Edgar (Milhem Cortaz); a hostilidade e a falta de solidariedade entre outros internos da instituição; o choro e desespero quando preso na solitária (Figura 151); o estupro coletivo na cela; a alegria de mergulhar no mar, depois da fuga; o modo violento com o qual trata Naná (Eliseu Paranhos), mesmo depois deste ter lhe dado abrigo; o cuidado e carinho que demonstra ter por Lica (Alessandra Santos); entre outras.

Figuras 152-153 – Imagem de *Querô* na solitária, seguida de outra do personagem com Lica em *Querô* (2007)



Fonte: QUERÔ, 2007.

Desenha-se, dessa forma, novamente um contexto de miséria e violência, em que a prática infracional é uma consequência lógica e, em certas situações, muito difícil de se contornar. *Querô* ainda é representado como um personagem de múltiplas facetas: vítima e, ao

mesmo tempo, perpetrador de violências, precisa encontrar caminhos para sobreviver em espaços inóspitos e relações sem nenhum tipo de abertura para o cuidado e o carinho. Ainda assim, persistem alguns laços de afeto, notadamente com Gina (Claudia Juliana), mulher que passa a ser sua vizinha em um cortiço, convidando-o a participar dos cultos evangélicos que participa; e Lica, menina de idade similar, por quem Querô nutre admiração e um certo encantamento.

É interessante observar que o longa-metragem, em diálogo com os abordados mais extensivamente ao longo desta tese, tematiza igualmente a agressão e violência como expressão da masculinidade. Em diferentes situações do enredo, Querô afirma, explicitamente, ser um *sujeito homem*, colocando-se de maneira assertiva diante dos outros internos da FEBEM; recusando-se a receber o carinho de Naná, um homossexual, e destruindo parte da mobília de seu quarto; intimidando Mosca (Nildo Ferreira) após ter lhe roubado seu revólver, em uma das cenas finais. Em todas essas cenas, há subjacente a busca da defesa de uma honra masculina, expressa na impositação do corpo, da voz e na prática de atos violentos.

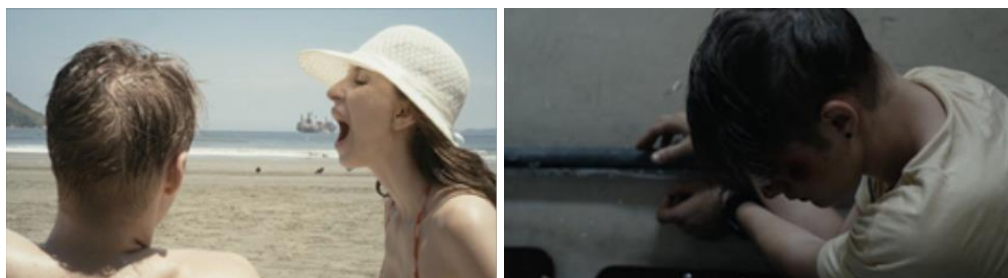
Uma outra abordagem bastante particular, ligada à configuração dos laços de afeto, é a do filme *De Menor* (2014), dirigido pela então estreante em longas-metragens Caru Alves de Souza. Nesse caso, o *alinhamento* que o filme promove não é com o jovem em conflito com a lei, mas com sua irmã. No papel de protagonista está Helena (Rita Batata), uma advogada recém formada que trabalha como defensora pública de crianças e adolescentes no Fórum de Santos. É sempre do seu ponto de vista e de escuta que temos acesso aos fatos inseridos na narrativa. Ela é irmã de Caio (Giovanni Gallo) e é a responsável legal não só por ele como pela casa em que vivem, uma vez que seus pais vieram a falecer recentemente.

Em uma primeira parte do filme, enfatizam-se os momentos de convivência dos irmãos: na praia ou na sala da casa, colocada à venda por problemas financeiros, temos acesso ao cotidiano de proximidade e cumplicidade dos dois, marcado pelo frequente contato físico, pelos passeios de bicicleta e por brincadeiras pueris na praia, na abordagem que o filme faz de pequenas ações cotidianas. Após essa primeira parte, no entanto, a situação entre os dois começa a se deteriorar, e vamos acompanhando, sempre pelos olhos de Helena, um jovem que começa a se mostrar gradativamente mais impositivo e violento.

Isso acontece, por exemplo, quando Caio passa a pedir dinheiro à irmã com uma certa frequência, intimidando-a e chegando ao ponto de levar sua bolsa sem o seu consentimento. Nunca sabemos a que se destinam esses valores, uma vez que ele se recusa a esclarecê-lo. Como

acompanhamos somente os fatos da perspectiva de Helena, não sabemos o que pensa Caio ou quais seus objetivos.

Figuras 154-155 – Imagem de Helena e Caio brincando na praia, seguida do momento em que Caio é apreendido pela primeira vez pela polícia em *De Menor* (2014)



Fonte: DE MENOR, 2014.

Tudo chega até o ponto em que as vidas pessoal e profissional da protagonista se cruzam, e no banco do infrator se encontra o seu próprio irmão. Caio aparece algemado, com ferimentos no rosto, cabisbaixo. Não sabemos quais os motivos que o levaram a isso, nem o que exatamente ocorreu. Apenas vemos o que se passa depois: Helena convencendo o promotor a dar um jeitinho e liberá-lo sem comparecer à audiência com o juiz. Os fatos se desenrolam até o momento em que Caio se encontra novamente diante do juiz, do promotor e de sua irmã, culminando em sua condenação: ser internado definitivamente em uma instituição socioeducativa.

Como não temos acesso a todos os acontecimentos que culminam na prisão do jovem, somos obrigados a tirar conclusões baseadas em certas premissas. Como ele é loiro e branco, contrariando o estereótipo do jovem autor de ato infracional, podemos duvidar em um primeiro momento de sua culpa. Essa dúvida, entretanto, é colocada em xeque toda vez que Caio é violento com sua irmã. A cada novo sinal de violência ou de atitudes suspeitas, somos confrontados com o estereótipo estabelecido, no qual jovens pobres e negros seriam os únicos a cometerem infrações a serem punidas. Isso acontece inserido em um quadro marcado pela configuração de um contundente laço de afeto entre ele e a irmã, apresentando um personagem contraditório que problematiza o estigma.

Todos os casos abordados nesta parte final são exemplos de como alguns dos achados desta tese podem ser expandidos para outras obras do cinema brasileiro, confirmando a hipótese e expandindo tanto os eixos teóricos como as categorias analíticas a eles relacionados. Ainda que guardem diferenças formais, muitos desses filmes podem encontrar convergências, uma

vez assumida a perspectiva dos discursos que servem de subsídio para suas elaborações. E é nesse sentido que é possível apontar a configuração de outros horizontes discursivos, com a expressão de sentidos para a prática infracional e seus agentes que vão para além dos rígidos limites do estigma, em um processo que por vezes resulta na humanização, re-cidadania e valorização das identidades dos sujeitos envolvidos.

É interessante observar que, de todos os eixos propostos, certamente é o do *laços de afeto* que encontra maiores reverberações na cinematografia analisada. É a presença de amigos, mães, irmãos, primos, pais e pares amorosos dos jovens que mais frequentemente complexifica esses personagens, propondo outras facetas de seus modos de ser e estar. Ainda assim, a presença do eixo das *culturas juvenis* em *Antônia*, *Bróder* e *A Vizinhança do Tigre* se faz de maneira contundente, sugerindo seu potencial para outras produções.

À capacidade de criação, reinvenção, resistência e elaboração de culturas por parte dos jovens, um fator de grande importância nas discussões a respeito desse segmento populacional é a tendência de que adultos, inseridos em estruturas de poder adultocêntricas, falem *em nome* de uma juventude que buscam representar. É sintomático, nesse sentido, que grande parte das obras neste trabalho tenham sido dirigidas por adultos ou pessoas alheias ao universo juvenil.

Há, entretanto, exceções: se por um lado, em *Antônia*, são as próprias moradoras da Brasilândia que vão compor suas músicas, em um processo colaborativo de criação, em *A Vizinhança do Tigre* essa troca ganha outro patamar, uma vez que o próprio diretor Affonso Uchoa é oriundo do bairro Nacional e um jovem realizador. O filme, portanto, aponta para uma mudança significativa, que irá caracterizar a formação de novas cinematografias, sobretudo a partir dos anos 2010: a possibilidade de que jovens, incluindo aqueles que tenham praticado infrações, expressem-se por si mesmos, em um processo de autonomia favorecido pela disseminação das tecnologias digitais de captação e edição de imagens em movimento.

Enquanto as páginas finais desta tese foram sendo escritas, uma série de trágicos acontecimentos relacionados à segurança pública alcançaram a esfera midiática e a imprensa nacional. Um deles foi a perpetração, por agentes da Polícia Militar do Rio de Janeiro e pela Polícia Rodoviária Federal, da chacina da Vila Cruzeiro, na qual a comunidade de mesmo nome, localizada na Zona Norte da capital, foi palco do assassinato sumário e sem direito a julgamento de 26 moradores. Segundo reportagem do *UOL* (2022), desde maio de 2021, quando Cláudio Castro (PL) assumiu o governo do estado, foram registradas 182 mortes em 39 chacinas no

estado. Desse total, 165 aconteceram com a participação das forças de segurança, formada por agentes pagos pelo dinheiro público.

Esse é apenas um exemplo do sintomático quadro que caracteriza a violenta realidade brasileira, materializado nas duras estatísticas apresentadas no início deste trabalho, reafirmando a importância de refletirmos, no cinema e no jornalismo, sobre essas tristes realidades. Os números ocultam faces, corpos e vidas que se vão, arbitrariamente eliminadas do convívio social. E, no centro desse debate, encontram-se jovens negros e moradores das periferias. Procurei, ao longo de todos os capítulos que compõem esta tese, contribuir para uma reflexão crítica e posicionada a respeito de outras formas de representação dos jovens em conflito com a lei, parte substancial dessas juventudes perdidas. Que novos caminhos se abram, sobre os túmulos daqueles que se foram, para a construção de um outro horizonte, mais igualitário, justo e fraterno para todos e todas.

Referências

- ALPENDRE, S. "A Vizinhaça do Tigre" oferece visão genuína sobre a periferia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 96, n. 31.742, 28 fev. 2016. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1744064-a-vizinhanca-do-tigre-oferece-visao-genuina-sobre-a-periferia.shtml>. Acesso em: 01 maio 2022.
- ARAÚJO, I. "Bróder" permite entender caos visual de bairros pobres. **Folha de S. Paulo**, 21 abr. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104201110.htm>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- ARAÚJO, M.; COUTINHO, E. Hip Hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (orgs.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: Educ, 2008.
- AS DIVERSAS faces do mesmo problema. **O Estado**, Florianópolis, 23 abr. 1988. Caderno Opinião, p. 04.
- AUGUSTO, H. Bróder: em atuação primorosa, Caio Blat vive um Macunaíma branco tão negro quanto na obra de Mário de Andrade. **Cineclick**, 19 abr. 2011. Disponível em: <https://cineclick.uol.com.br/criticas/broder>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- AUMONT, J. (Org.). **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, J; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2012.
- AGUILAR FORERO, N.; MUÑOZ GONZÁLEZ, G. La condición juvenil en Colombia: entre violencia estructural y acción colectiva. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v. 13, n. 2, 1021-1035, jul.-dic. 2015. DOI: 10.11600/1692715x.13233090913. Disponível em: <https://doi.org/10.11600/1692715x.13233090913>. Acesso em: 13 maio 2022.
- BARREIRA, G. Ministro do STF proíbe operações em favelas do Rio durante a pandemia. **G1 Rio de Janeiro**, 05 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/06/05/fachin-proibe-operacoes-em-favelas-do-rio-durante-a-pandemia.ghml>. Acesso em: 13 maio 2022.
- BALAZS, B. **Theory of the film**. Nova York: Dover Public. Inc., 1970.
- BARRETO FILHO, H. RJ: PMs são presos sob acusação de matar jovens negros; vídeo flagrou tiro. **Uol**, 14 dez. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/12/14/pms-sao-presos-sob-acusacao-de-matar-2-jovens-no-rio-video-flagrou-acao.htm>. Acesso em: 13 maio 2022.

BAZELON, I. **Knowing the score**: notes on film music. Nova York: Van Nostrand Reinhold Co., 1975.

BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BAZIN, A. A Evolução da imagem cinematográfica. In: BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BIANCHI, P. Polícia do Rio está há 153 dias desobedecendo o STF. **The Intercept Brasil**, 02 mar. 2021. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/03/02/policia-pm-rio-desobedecendo-stf/>. Acesso em: 13 maio 2022.

BLAT, C. Caio Blat. [Entrevista cedida a Globo Filmes]. **Globo Filmes**, 07 abr. 2011. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/noticia/caio-blat-2/>. Acesso em: 30 mar. 2022.

BOHN, R.; MÜLLER, E.; RUPPERT, R. Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. In: MÜLLER; RUPPERT (org.). **Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft**. Berlim: Sigma Bohn, 1988.

BORELLI, S. Cenários juvenis, adultescências, juvenilizações: a propósito de Harry Potter. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (orgs.) **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: Educ, 2008.

BORELLI, S.; ROCHA, R.; OLIVEIRA, R. **Jovens na cena metropolitana**: percepções, narrativas e modos de comunicação. São Paulo: Paulinas, 2009.

BORELLI, S.; ROCHA, R.; OLIVEIRA, R. **Viver e morrer na metrópole**: jovens, experiências urbanas, nomadismos. São Paulo, 2009. No prelo.

BORGES, W. Morre menino de oito anos que foi baleado na cabeça em festa escolar no Rio. **Folha de S. Paulo**, 25 abr. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/04/morre-menino-de-oito-anos-que-foi-baleado-na-cabeca-em-festa-escolar-no-rio.shtml>. Acesso em: 13 maio 2022.

BRADLEY, A.; DUBOIS, A. (orgs.). **The Anthology of Rap**. New Haven: Yale University Press, 2010.

BRASIL. Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8069.htm#art266. Acesso em: 03 jun. 2021.

BRASIL. Proposta de Emenda à Constituição – PEC 115/2015. **Câmara dos Deputados**, Brasília, DF, 28 ago. 2015. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2212117>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BRASILIENSE, D. As marcas de criminalização do menor nas narrativas da imprensa. **Ciberlegenda: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense**, n. 18, p. 1-21, jul. 2007.

BROWN, R. **Overtones and Undertones: reading film music**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.

BRUHN, J.; GJELSVIK, A. **Cinema between media: an intermediality approach**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2018.

BRUZZI, S. **New Documentary**. 2nd. ed. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

BUDÓ, M. **Mídias e discursos do poder: a legitimação discursiva do processo de encarceramento da juventude pobre no Brasil**. 2013. 542 f. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

CALVOCORESSI, M. Music and Film: a problem of adjustment. **Revista Sight and Sound**, v. 4, n. 14, p. 282-325, 1935.

CAMPBELL, T. Inteligência ou vingança? Especialistas analisam operação mais letal do RJ. **Uol**, 14 maio 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/05/14/analise-jacarezinho.htm>. Acesso em: 25 abr. 2022.

CÁNEPA, L. Shock! Slasher movie “made in Brazil”. **Contracampo: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF**, n. 21, ago. 2010.

CARLOS, C. S. “Antônia” acerta como filme popular. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 87, n. 28.436, 09 fev. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0902200714.htm>. Acesso em: 25 abr. 2022.

CASAL JR., M. **Jeferson De fala no Festival Latinidades durante a mesa Estéticas da Periferia**, 2015. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jeferson_De#/media/Ficheiro:JefersonDe.jpg. Acesso em: 02 maio 2022.

CEDECA. **ECA 2017: Estatuto da Criança e do Adolescente: Versão Atualizada**. Rio de Janeiro: CEDECA, 2017.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise de discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

CHAVES, M. Culturas juveniles en la tapa del diario: tensiones entre el margen y el centro de la hoja. In: CHAVES, M.; FIDALGO ZEBALLOS, J. E (org.) **Políticas de infancia y juventud**: producir sujetos, construir Estado, disputar sentidos. Buenos Aires: Espacio, 2013.

CLÜVER, C. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG**, [S. l.], v. 1, n. 2, nov. 2011, abr. 2012.

COELHO, H. *et al.* Sequestrador de ônibus é morto por atirador de elite na Ponte Rio-Niterói; os 39 reféns passam bem. **G1 Rio de Janeiro**, 20 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/08/20/tiros-sao-ouvidos-em-sequestro-a-onibus-na-ponte-rio-niteroi.ghml>. Acesso em: 13 maio 2022.

CRUZ JR., J. Sociabilidade Indissociável. **Apostila de Cinema**, 18 jul. 2020. Disponível em: <https://apostiladecinema.com.br/a-vizinhanca-do-tigre>. Acesso em: 02 maio 2022.

DAMINELLI, C. Em caso de crime, por que não antecipar? Debates sobre menoridade na imprensa durante a vigência do código de menores de 1979. **História Revista – Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-graduação em História**, Goiânia, v. 22, n. 3, p. 128-147, jan./abr. 2018. DOI: 10.5216/hr.v23i1.37774. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/37774>. Acesso em: 13 maio 2022.

DE, J. Cinejornal [Entrevista cedida a] Kiko Mollica. **Canal Brasil**, 27 maio 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeelHW8CeMg>. Acesso em: 20 maio 2022.

DE, J. Coletiva de Imprensa [Entrevista cedida a] Globo Filmes. **Festival de Cinema de Gramado**, 08 ago. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeelHW8CeMg>. Acesso em: 20 maio 2022.

DE, J. Entrevista com Jefferson De [Entrevista cedida a] Estela Andrade. **RUA**, 15 set. 2011. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/entrevista-com-jefferson-de/>. Acesso em: 30 mar. 2022.

DE, J. Jefferson De: dogma feijoadada e o cinema negro brasileiro. São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

DE, J. Não é bróder. É mano! [Entrevista cedida a] Luciana Ackermann. **Rede Brasil Atual**, 12 nov. 2010. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/2010/11/nao-e-broder-e-mano/?msclkid=277493f7b04511ec8bfad4228761c67a>. Acesso em: 20 maio 2022.

DE, J. Reportagem filme “Bróder” no Metropolis [Entrevista cedida a] Cadão Volpado, Metropolis, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NDmFo2kpFok>. Acesso em: 30 mar. 2022.

DINIZ, T. F. N. Intermedialidade: perspectivas no cinema. **Revista Rumores**. n. 24, v. 12, p. 41-60, jul.-dez. 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.143597. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>. Acesso em: 13 maio 2022.

ELLESTRÖM, L. **Media Borders, multimodality and intermediality**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

ESPÍNDULA, D. H. P. *et al.* “Perigoso e violento”: representações sociais de adolescentes em conflito com a lei em material jornalístico. **Psic: Revista de Psicologia da Vetor Editora**, v. 7, n. 2, p. 11-20, jul.-dez.2006.

FARACO, C. Embora menores, matam. **O Estado**, Florianópolis, 22 jan. 1984, p. 19.

FBSP – FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2020**. São Paulo: FBSP, 2020. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/02/anuario-2020-final-100221.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2021.

FERREIRA, L. *et al.* Quem são os mortos da operação policial mais letal da história do Rio. **Uol**, 07 maio 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/05/07/quem-sao-os-mortos-da-operacao-policial-mais-letal-da-historia-do-rio.htm>. Acesso em: 13 maio 2022.

FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: editora Hucitec, 1985.

FOLHAPRESS. Após liminar de Fachin, RJ tem menor número de mortes pela polícia em 54 meses. **O Tempo**, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/politica/apos-liminar-de-fachin-rj-tem-menor-numero-de-mortes-pela-policia-em-54-meses-1.2361325>. Acesso em: 13 maio 2022.

FÓRMULA Mágica da Paz. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (10 min. 54 s.) Publicado por Canal Emist3r. [Legendado]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qAj-yafayfs>. Acesso em: 25 abr. 2022.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. Sobre a Arqueologia das Ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma Arqueologia das Ciências Humanas. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FRIDMAN, L. **Identity's Architect**: Erik H. Erikson. New York: Scribner, 1999.

G1 MOGI DAS CRUZES E SUZANO. **Dupla ataca escola em Suzano, mata oito pessoas e se suicida**. 13 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes->

suzano/noticia/2019/03/13/tiros-deixam-feridos-em-escola-de-suzano.ghhtml. Acesso em: 01 maio 2022.

G1 POLÍTICA. **Datafolha: 84% se dizem a favor da redução da maioridade penal de 18 para 16 anos.** Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/14/84-dos-brasileiros-sao-favoraveis-a-reducao-da-maioridade-penal-de-18-para-16-anos-diz-datafolha.ghhtml>. Acesso em: 01 maio 2022.

GABRIEL O Pensador – Cachimbo da Paz (Acústico). [S. l.: s. n.], 2007. 1 vídeo (5 min. 43 s.). Publicado por Max World. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dpUp-iVSNXA>. Acesso em: 25 abr. 2022.

GARCIA, J. Alckmin e Marina reagem a Bolsonaro, que quer ECA "rasgado e na latrina". **Uol**, 24 ago. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/08/24/alckmin-e-marina-reagem-a-criticas-de-bolsonaro-sobre-fim-do-eca.htm>. Acesso em: 01 maio 2022.

GARRETT, A. A Vizinhança do Tigre, de Affonso Uchoa. **Cinefestivais**, 28 jan. 2014. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/critica-a-vizinhanca-do-tigre/>. Acesso em: 01 maio 2022.

GERAÇÃO “**Cinderelo**”. O Estado, Florianópolis, 20 abr. 1982. Caderno Polícia, p. 06.

GLASER, S. Dynamics of intermedial inquiry. In: GLASER, S. (org.). **Media inter Media: Essays in honor of Claus Clüver**. Amsterdam, Nova Iorque: Rodopi, 2009.

GRANDE, A. M. **Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros**. 2004. 258 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

GOFFMAN, E. **Estigma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GUEDES, A. Redução da maioridade penal gera controvérsias em debate na CCJ. **Senado Notícias**, 27 jun. 2019. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/06/27/reducao-da-maioridade-penal-gera-controversias-em-debate-na-ccjhtm> Acesso em: 13 maio 2022.

GUIRADO, M. Menor: o grande excluído. **Psicologia, ciência e profissão**, Brasília, v. 4, n. 1, p. 35-38, 1984. DOI: 10.1590/S1414-98931984000100006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/RxbX7cZhdLjS9SztHDBCpMj>. Acesso em: 23 nov. 2019.

HALPERIN, P. “Ele te chamou pra roubar? E tu foi. Tá gostando agora?” Justiça e alteridade em três documentários de Maria Augusta Ramos. **LARR: Latin American Research Review**, 20 dez. 2018. Disponível em: <https://larrlarsa.org/articles/10.25222/larr.733>. Acesso em: 29 nov. 2021.

HAMBURGER, E. Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico. **Revista de Antropologia**,

São Paulo, v. 51, n. 2, p. 547-574, 2008. DOI: 10.1590/S0034-77012008000200006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27289>. Acesso em: 13 maio 2022.

HARAZIM, D. Foco Distanciado. **Revista Piauí**, ano 2, n. 14, nov. 2007. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/foco-distanciado/>. Acesso em: 29 nov. 2021.

HERSCHMANN, M.; BENTES, I. O espetáculo do contradiscurso. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 82, n. 68.020, 18 ago. 2002, p. 10-11. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1808200207.htm> Acesso em: 13 maio 2022.

HERSCHMANN, M.; GALVÃO, T. Algumas considerações sobre a cultura hip hop no Brasil hoje. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (orgs.) **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: Educ, 2008.

HESSEL, M. Bróder: em seu primeiro longa, Jefferson De livra a questão racial do sectarismo. **Omelete**, 21 abr. 2011. Disponível em <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/critica-broder>. Acesso em 02 fev. 2022.

HORTON, R. Tradition and modernity revisited. In: HOLLIS, M.; LUKES, S. (orgs.) **Rationality and relativism**. Oxford: Basil Blackwell, 1982.

HOUWEN, J. **Film and video intermediality**: the question of medium specificity in contemporary moving images. Nova York, Londres, Oxford, Nova Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, 2017.

IKEDA, M. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**. v. 5, n. 2, p. 457-479, 2018. DOI: 10.14591/aniki.v5n2.394. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394>. Acesso em: 13 maio 2022.

IKEDA, M. **O cinema independente brasileiro em 50 filmes**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (Org.). **Atlas da violência 2020**. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: IPEA; FBSP, 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em: 17 jul. 2021.

INSTITUTO SOU DA PAZ. **Aí eu voltei para o corre**: estudo da reincidência infracional do adolescente no estado de São Paulo. São Paulo: ISP, Condeca, Goverdo do estado de São Paulo, 2018. Disponível em: http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/BibliotecaDigital/BibDigitalLivros/TodosOsLivros/ai_eu_voltei_pro_corre_2018.pdf. Acesso em: 27 jun. 2021.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2012.

KUHN, A.; WESTWELL, G. **Oxford Dictionary of Film Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2020.

LAMAS, C.; REIS JUNIOR, A. A infância aniquilada sob censura em Pixote: o cinema brasileiro entre interdições e liberdades. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)** - v.3, n.2, jul./2014 - dez./2014 - ISSN 2238-5126.

LAMAS, C. Fronteiras dos discursos audiovisuais sobre o jovem em conflito com a lei. **Revista Rumores**, v. 13, n. 26, p. 121-145, 2019. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2019.159928. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/159928>. Acesso em: 11 mar. 2022.

LAMAS, C. O Rap como recurso de contra-estigmatização: análise de Bróder. In: **Anais do XVII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador, v.2 2021.

LAMAS, C. Análise fílmica e intermedialidade: considerações sobre Bróder. In: BORGES, C. (org). **Anais de textos completos do XXIV Encontro da SOCINE**. Rio de Janeiro: SOCINE, 2021a.

LIMA, P. Bróder, de Jeferson De (Brasil, 2010): Passos adiante. **Cinética: Cinema e Crítica**, jul. 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/broder.htm>. Acesso em: 02 fev. 2022.

MACDOUGALL, D. The Fate of the Cinema Subject. In: MACDOUGALL, D. **Transcultural Cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MACEDO, L. Testemunhas depõem a favor de suspeitos de agressão na Paulista. **G1 São Paulo**, 17 dez. 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/12/testemunhas-depoem-favor-de-suspeitos-de-agressao-na-paulista.html>. Acesso em: 02 maio 2022.

MACHADO, L. A. **Cidade de Deus: a construção imagética da favela**. 2016. 234 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MADEIRO, C. Mortes de negros por violência física crescem 59% em 8 anos no Brasil. **Uol**, Maceió, 21 nov. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/11/21/morte-de-pessoas-negras-por-violencia-fisica-cresce-59-em-8-anos-no-brasil.htm>. Acesso em: 02 maio 2022.

MAIA, M. A produção do discurso jornalístico sobre o ‘adolescente em conflito com a lei’: jovem ou menor? **Cadernos de Letras da UFF – Alunos da Pós-Graduação 2003**, n. 28, p. 51-60, 2003.

MANZANO, V. Una Edad Global: juventud y modernización en el siglo XX. **Pasado Abierto** – Revista do CEHis. n. 7, Mar del Plata, enero-jun., 2018.

MARINO, A. S. Do infans ao ‘menor’ à concepção de criança e adolescente como sujeitos de direitos. **Mnemosine**, v. 9, n. 2, p. 54-79, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/view/41527>. Acesso em: 02 maio 2022.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MARSH, L. **Brazilian Women’s Filmmaking: from dictatorship to democracy**. Illinois: University of Illinois Press, 2012.

MARTÍN-BARBERO, J. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (org.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: Educ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, J. **Jóvenes: entre el palimpsesto y el hipertexto**. Barcelona: Nuevos Emprendimientos Editoriales, 2017.

MARTINS, G. **O sol na cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MASCARENHAS, E. A. **Meu nome não é Pixote: o jovem transgressor no cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MAZZARA, B. M. **Estereotipos y prejuicios**. Madri: Acento Editorial, 1999.

MCDONNELL, C. Genre theory and the film musical. In: NEUMEYER, D. (ed.). **The Oxford Handbook of Film Music Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MENDOZA, A. B.; OLIVEIRA, G. Estatuto da Criança E do Adolescente opõe Bolsonaro e Haddad. **Congresso em Foco**, 12 out. 2018. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/pais/estatuto-da-crianca-e-do-adolescente-opoe-bolsonaro-e-haddad>. Acesso em: 02 maio 2022.

MERTEN, L. C. ‘A Vizinhança do Tigre’ cava um espaço nas salas da cidade. **O Estado de S. Paulo**, ano 137, n. 44.694, 29 fev. 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,a-vizinhanca-do-tigre-cava-um-espaco-nas-salas-da-cidade,10000018739>. Acesso em: 01 maio 2022.

MIGALHAS. **Com apoio da OAB/SP, filme Juízo chega aos cinemas da capital paulista**. 11 mar. 2008. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/quentes/56052/com-apoio-da-oab-sp--filme-juizo-chega-aos-cinemas-da-capital-paulista>. Acesso em: 01 maio 2022.

MILANI, R. A Vizinhança do Tigre. **Papo de Cinema**, 4 jun. 2014. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/a-vizinhanca-do-tigre>. Acesso em: 01 maio 2022.

MILANI, R. Bróder. **Papo de Cinema**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/broder/critica/>. Acesso em: 02 fev. 2022.

MORIN, E. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo 1: Neurose**. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

MORGAN, M. **The real hip-hop**: battling for knowledge, power, and respect in the LA underground. Durham, EUA: Duke University Press Books, 2009.

MV BILL armado cantando Soldado do Morro ao Vivo no Free Jazz Festival. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (7 min. 29 s.). Publicado por Hack crossfire. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kB66l65dZz8>. Acesso em: 25 abr. 2022.

NADER, C. Antônia: Tata Amaral de volta à periferia. **Omelete**, 24 out. 2006. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/antonia>. Acesso em: 25 abr. 2022.

NAGIB, L. A utopia interrompida. In: NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, L. The politics of impurity. In: JERSLEV, A.; NAGIB, L. **Impure cinema**: intermedial and intercultural approaches to film. Londres: I. B. Tauris, 2014.

NAGIB, L. Passages: travelling in and out of film through Brazilian geography. **Revista Rumores**, n. 24, v. 12, p. 19-40, jul.-dez. 2018. DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.148836. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/148836>. Acesso em: 13 maio 2022.

NAGIB, L. **Realist Cinema as World Cinema**: non-cinema, intermedial passages, total cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

NAGIB, L.; PAIVA, S. As passagens de Tata Amaral: entrevista com Tata Amaral. In: **Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 5, n. 2, p. 501-520, 2018. DOI: 10.14591/aniki.v5n2.467. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/467>. Acesso em: 13 maio 2022.

NASH, K. Telling stories: the narrative study of documentary ethics. **New Review of Film and Television Studies**, v. 10, n. 3, p. 318-331, set. 2012. DOI: 10.1080/17400309.2012.693765. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17400309.2012.693765>. Acesso em: 13 maio 2022.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2012.

NOGUEIRA, C. A Vizinhança do Tigre. **Revista Interlúdio**, 26 mar. 2016. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9485>. Acesso em: 02 maio 2022.

OLIVEIRA, E. **Sem título** [série Pixel], 2016. 1 pintura, color., 70 x 100cm. Disponível em: <http://www.ederoliveira.net/obras#17>. Acesso em: 02 maio 2022.

OLIVEIRA, E. **Ausência**, 2016. 1 pintura, color., 200x300cm. Disponível em: <http://www.ederoliveira.net/obras#25>. Acesso em: 02 maio 2022.

ORICCHIO, L. Em Antônio, a música como salvação. **O Estado de S. Paulo**, ano 128, n. 41.388, 10 fev. 2007. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/em-antonia-a-musica-como-salvacao>. Acesso em: 25 abr. 2022.

PAIVA, S. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie e Pernambuco. **Revista Significação**, v. 43, n. 45, p. 64-82, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.111446. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/111446>. Acesso em: 13 maio 2022.

PELLI, R. 'Juízo' é um filme sobre uma geração, diz diretora. **G1 Cinema**, 12 mar. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL347806-7086,00-JUIZO+E+UM+FILME+SOBRE+UMA+GERACAO+DIZ+DIRETORA.html>. Acesso em: 29 nov. 2021.

PELLI, R. Crítica: 'Juízo' mostra a realidade dos jovens infratores. **G1 Cinema**, 12 mar. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL347822-7086,00-CRITICA+JUIZO+MOSTRA+A+REALIDADE+DOS+JOVENS+INFRATORES.html>. Acesso em: 29 nov. 2021.

PEREIRA JR., L. A. **O filme *Pixote, a lei do mais fraco* e o governo das crianças marginalizadas**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2014.

PIERCE, C. **Philosophical writings of Pierce**. Nova Iorque: Dover Publications, 1955.

PIMENTEL, A.; BARROS, B. As prisões no Brasil: espaços cada vez mais destinados à população negra do país. In: FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2020**. São Paulo: FBSP, 2020. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/02/anuario-2020-final-100221.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2021.

PRYLUCK, C. Ultimately we are all outsiders: the ethics of documentary filming. In: CORNER, J.; ROSENTHAL, A. (eds.). **New challenges for documentary**. 2nd. Manchester: Manchester University Press, 2005.

RAMOS, C. L. Juízo e o teatro da justiça: narrativa e performance. **Revista Rumores**. v. 5, n. 9, jan.-jul. 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2011.51224. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51224>. Acesso em: 13 maio 2022.

REIS, F. V. Juízo, de Maria Augusta Ramos (Brasil, 2007). **Revista Cinética: Cinema e crítica**, nov. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/juizo.htm>. Acesso em: 29 nov. 2021.

RIZZO, S. Documentário híbrido ressalta "teatro" da Justiça. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 88, n. 28.835, 18 ago. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1403200830.htm>. Acesso em: 29 nov. 2021.

ROCHA, A. **O Juvenicídio Brasileiro**: racismo, guerra às drogas e prisões. Londrina: Eduep, 2020.

ROCHA, R.; SILVA, J. C. Cultura juvenil, violência e consumo: representações midiáticas e percepção de si em contextos extremos. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (orgs.) **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: Educ, 2008.

RODRIGUES, A. **Trajetórias Imaginadas: representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo**. 2014. 98f. Dissertação (Mestrado) – Sociologia, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2014.

SABADIN, C. Antônio – o filme. **Cineclick**, 8 fev. 2007. Disponível em: <https://cineclick.uol.com.br/criticas/antonia-o-filme>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SABOTAGE – Na Zona Sul (AO VIVO). [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (7 min. 12 s.) Publicado por Matokaspirituba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5guFeM1il8w>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SADI, A. Após tragédia em Suzano, Doria e Flávio Bolsonaro reforçam defesa de redução de maioria penal. **G1 Política**, 14 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/blog/andreia-sadi/post/2019/03/14/apos-tragedia-em-suzano-doria-e-flavio-bolsonaro-reforcam-defesa-de-reducao-de-maioridade-penal.ghtml>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SALGADO, L. A Vizinhança do Tigre: Viagem antropológica. **Adorocinema**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-228902/criticas-adorocinema>. Acesso em: 02 maio 2022.

SANTAELLA, L. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTOS, A. Jovem e tio mortos por furto em mercado pediram dinheiro para pagar carne. **Uol**, Salvador, 01 maio 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/05/01/jovem-e-tio-mortos-por-furto-em-mercado-pediram-dinheiro-para-pagar-carne.htm>. Acesso em: 02 maio 2022.

SARLO, B. **Escenas de la vida postmoderna**: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires: Ariel, 1994.

SENZI, A.; LAMAS, C. Políticas de representação do sistema de justiça penal: os casos de *Sem pena* e *Justiça*. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (orgs.). **Narrativas midiáticas**: crítica das representações e mediações. São Paulo: ECA-USP, 2020. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/555>. Acesso em: 13 maio 2022.

SMITH, M. H. **Engaging Characters**: fiction, emotion and the cinema. Oxford: Clarendon Press, 1995.

SOARES, J. Bolsonaro diz que ECA deve ser 'rasgado e jogado na latrina'. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano 94, n. 31.063. 24 ago. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/bolsonaro-diz-que-eca-deve-ser-rasgado-jogado-na-latrina-23006248>. Acesso em: 14 mar. 2022.

SOARES, R. L. **Margens da comunicação**: discursos e mídias. São Paulo: Annablume, 2009.

SOARES, R.; VICENTE, E. Não existe fronteira para a minha poesia: diálogos entre a cultura hip hop e a tradição da MPB. In: DE ALMEIDA, R.; BECCARI, M. (orgs.). **Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias**. São Paulo: FEUSP, 2017.

SOUSA, E. P.; SCABIN, N. Tensionamentos discursivos e a circulação crítica de Cidade dos Homens. In: SOARES, L. GOMES, M. (orgs.) **Narrativas midiáticas**: crítica das representações e mediações. São Paulo: ECA-USP, 2020

SOUZA, G. Estética e política no cinema de periferia. In: Vincente, W. (org.). **Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014.

SOUZA, J. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SOUZA J. Chacina em escola é sinal de crise de civilidade. **Uol**, 13 mar. 2019. Disponível em: https://josiasdesouza.blogosfera.uol.com.br/2019/03/13/chacina-em-escola-e-sinal-de-crise-de-civilidade/?fbclid=IwAR1DkzQYCemtZAaSkb5UEcuXaKfM_9MdyWTNPQU8gwwhCsFMHCF7HYHrs9Q. Acesso em: 13 maio 2022.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013.

STÜCKER, A. **A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antonia**. 2009. 141 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SUDRÉ, L. Especial A Febem Não Morreu. **Brasil de Fato**, São Paulo, 11 out. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/especiais/especial-or-a-febem-nao-morreu>. Acesso em: 13 maio 2022.

TADDEO, C. E. **A guerra não declarada na visão de um favelado**. São Paulo: Do Autor, 2012.

VALENTE, E. Antonia, de Tata Amaral. **Revista Cinética: Cinema e crítica**, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/antonia.htm>. Acesso em: 25 de abr. 2022.

VALENZUELA ARCE, J. **Trazos de sangre y fuego**: bionecropolítica y juvenicidio en América Latina. Costa Rica: Editorial UCR, 2019.

VILLAÇA, P. Bróder. **Cinema em Cena**, 04 out. 2010. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/5992/broder>. Acesso em: 02 fev. 2022.

VOMMARO, P. **Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina**: tendencias, conflictos y desafíos. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario, 2015.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WACQUANT, L. A estigmatização territorial na idade da marginalidade avançada. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, Porto, v. 16, p. 27-39, 2007. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2365>. Acesso em: 13 maio 2022.

WEISSBERG, J. Behave. **Variety**, 8 ago. 2007. Disponível em: <https://variety.com/2007/film/reviews/behave-1200557313/>. Acesso em: 29 nov. 2021.

WOOD, N. P. Bodily dichotomies: performing repression and freedom in Brazilian feminist hip hop. **Revista Literatura e Autoritarismo – Dossiê**, Santa Maria, p. 70-78, dez. 2009. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie02/art_07.php. Acesso em: 13 maio 2022.

Anexo 1

A tabela abaixo foi elaborada a partir de levantamento realizado no site da Cinemateca Brasileira¹⁷⁷, da Mostra de São Paulo¹⁷⁸, da Mostra de Tiradentes¹⁷⁹, do Festival É Tudo Verdade¹⁸⁰, do YouTube¹⁸¹, da Taturana Mobilização Social¹⁸² e do Videocamp¹⁸³. Considerou-se para tanto os seguintes eixos:

- A** Filmes que abordam de forma central jovens autores de ato infracional
- B** Filmes que abordam de forma coadjuvante jovens autores de ato infracional
- C** Filmes que abordam encarceramento, violência e violência policial

Evidentemente, muitos dos títulos podem ser enquadrados simultaneamente em mais de uma das categorias propostas. Nesse caso, busquei destacar a categoria que se sobressai, ou então incluí mais de uma à classificação. Talvez haja controvérsia em relação à classificação de algumas das obras, na medida em que nem todos os filmes estavam disponíveis para serem assistidos, sendo necessário para esses casos a consideração de outros dados, como sinopse ou o trailer, que não necessariamente refletem de maneira fidedigna a construção narrativa proposta pela película. A ordem dos itens está disponibilizada de acordo com o ano de lançamento de cada filme. As produções lançadas em um mesmo ano estão organizadas em ordem alfabética.

Ano de lançamento	Título	Diretor	Classificação	Ficção/Doc/Híbrido	Assistido
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	A/C	Ficção	S
2002	Ônibus 174	José Padilha	A/C	Documentário	S
2003	Capital do Medo	Manoel Carlos	A	Ficção	N
2003	Carandiru	Hector Babenco	C	Ficção	S
2003	De Passagem	Ricardo Elias	B	Ficção	S

177 Originalmente disponível em: <http://cinemateca.org.br/>, o site encontrou-se fora do ar quando da versão final da tese.

178 Disponível em: <http://43.mostra.org/br/home/>. Acesso em: 01 jun. 2022.

179 Disponível em: <http://mostratiradentes.com.br/>. Acesso em: 01 jun. 2022.

180 A programação completa das edições de 2002 até 2017 não estava disponível para consulta *on-line*. Nesse caso, foram considerados somente os vencedores das categorias. Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br/home/>. Acesso em: 01 jun. 2022.

181 Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 01 jun. 2022.

182 Disponível em: <http://www.taturanamobi.com.br/>. Acesso em: 01 jun. 2022.

183 Disponível em: <https://www.videocamp.com/pt>. Acesso em: 01 jun. 2022.

2003	O Prisioneiro da Grade de Ferro	Paulo Sacramento	C	Documentário	S
2004	Irmãos de Fé	Moacyr Góes, Diler e Associados (produção)	A	Ficção	N
2004	Justiça	Maria Augusta Ramos	C	Documentário	S
2004	O Cárcere e a Rua	Liliana Sulzbach	C	Documentário	N
2004	Quase Dois Irmãos	Lucia Murat	C	Ficção	S
2005	Kinema, Através dos Tempos	FEBEM (produção)	A	Ficção	N
2005	Quarta B	Marcelo Galvão	A	Ficção	S
2005	Violência S.A.	Eduardo Benaïm, Jorge Saad e Newton Cannito	C	Documentário	S
2006	Antônia	Tata Amaral	A	Ficção	S
2006	Atos dos Homens	Kiko Goifman	C	Documentário	N
2006	Deus e o Diabo em Cima Da Muralha	Tocha Alves	C	Documentário	S
2006	Falcão, meninos do tráfico	MV Bill	A	Documentário	S
2006	Fuga Sem Destino	Afonso Brazza	C	Ficção	N
2006	Pixote in Memoriam	Felipe Briso, Edu Abad, Gilberto Topczewski	A	Documentário	S
2007	Batismo de sangue	Helvécio Ratton	C	Ficção	S
2007	Jardim Ângela	Evaldo Mocarzel	A	Documentário	N
2007	Jesus no Mundo Maravilha	Newton Cannito	C	Documentário	N
2007	Juízo	Maria Augusta	A	Documentário	S
2007	Maré, Nossa História de Amor	Lucia Murat	C/A	Ficção	N
2007	Os 12 Trabalhos	Ricardo Elias	A	Ficção	S
2007	Procura-se Janaína	Miriam Chnaiderman	C	Documentário	S
2007	Querô	Carlos Cortez	A	Ficção	S
2007	Só Por Hoje	Roberto Santucci Filho	A	Ficção	N
2007	Tropa de Elite	José Padilha	C	Ficção	S
2008	Meu Nome não é Johnny	Mauro Lima	A	Ficção	S

2008	Território e Violência	Rute Imanashi Rodrigues e Patrícia S. Riviero	C	Documentário	N
2008	Última Parada 174	Bruno Barreto	A/C	Documentário	S
2009	Cabeça a Prêmio	Marco Ricca	C	Ficção	N
2009	Entre a Luz e a Sombra	Luciana Burlamaqui	C	Documentário	N
2009	O Contador de Histórias	Luiz Villaça	A	Ficção	S
2009	Salve Geral	Sérgio Rezende	C	Ficção	S
2009	Sem Fio	Tiaraju Aronovich	C/A	Ficção	N
2009	Sequestro	Wolney Atalla	C	Documentário	N
2009	Topografia de um Desnudo	Teresa Aguiar	C	Ficção	N
2009	Verônica	Maurício Farias	C	Ficção	S
2010	Leite e Ferro	Claudia Priscila	C	Documentário	N
2011	Bröder	Jeferson De	A	Ficção	S
2010	Cortina de fumaça	Rodrigo Mac Niven	C	Documentário	S
2010	Tropa de Elite 2. Agora o inimigo é outro	José Padilha	C	Ficção	S
2011	Capitães da Areia	Cecília Amado	A	Ficção	S
2012	5x Pacificação	Rodrigo Felha, Luciano Vidigal, Wagner Novais, Cadu Barcellos	C	Documentário	N
2012	Estado de Exceção	Juan Posada	C	Ficção	N
2013	Cidade de Deus: 10 Anos Depois	Cavi Borges, Luciano Vidigal	A	Documentário	S
2013	De Menor	Caru Alves	A	Ficção	S
2013	Mataram meu Irmão	Cristiano Burlan	C	Documentário	S
2014	A Vizinhaça do Tigre	Affonso Uchoa	A	Documentário	S
2014	Na Quebrada	Fernando Grostein Andrade	B	Ficção	S
2014	O Estopim	Rodrigo Mac Niven	C	Híbrido	S
2014	Sem Pena	Eugenio Puppo	C	Documentário	S
2014	Um Salve Doutor	Rodrigo Sousa & Sousa e Equipe	A	Ficção	N
2015	Branco sai, preto fica	Adirley Queirós	C	Ficção	S

2015	Cativas. Presas pelo coração	Joana Nin	C	Documentário	N
2015	Jonas	Lô Politi	A	Ficção	S
2015	Orestes	Rodrigo Siqueira	C/A	Documentário	S
2017	A Gente (Trilogia do Cárcere)	Aly Muritiba	C	Documentário	S
2017	Cartas Para um Ladrão de Livros	Caio Cavechini, Carlos Juliano Barros	A	Documentário	N
2017	Homem Livre	Alvaro Furloni	C	Ficção	N
2017	Nóis por Nóis	Aly Muritiba	A	Ficção	S
2017	Operações de Garantia da Lei e da Ordem	Julia Murat	C	Documentário	N
2018	Auto de Resistência	Natasha Neri e Lula Carvalho	C	Documentário	S
2018	Elegia de um Crime	Cristiano Burlan	C	Documentário	N
2018	Relatos do Front	Renato Martins	C	Documentário	S
2018	Sequestro Relâmpago	Tata Amaral	A	Ficção	N
2019	Desvio	Arthur Lins	C	Ficção	N
2019	Encarcerados	Pedro Bial, Claudia Calabi, Fernando Grostein Andrade	C	Documentário	N
2019	Flores do Cárcere	Paulo Caldas/Bárbara Cunha	C	Documentário	N

Anexo 2

A tabela abaixo foi elaborada a partir da anterior, incluindo produções acessíveis e que incluíssem a presença de jovens autores de atos infracionais e oriundos das periferias em seus enredos. Tais personagens deveriam ter relevância no desenvolvimento da história, quando em ficções, ou na construção dos modos, quando em documentários, ocupando o papel do protagonista ou ao menos um papel secundário de importância.

Ano de Lançamento	Título	Direção/Produção	Ficção/Documentário
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	Ficção
2002	Ônibus 174	José Padilha	Documentário
2003	De Passagem	Ricardo Elias	Ficção
2006	Antônia	Tata Amaral	Ficção
2006	Falcão, meninos do tráfico	MV Bill	Documentário
2006	Pixote in Memoriam	Felipe Briso, Edu Abad, Gilberto Topczewski	Documentário
2007	Juízo	Maria Augusta Ramos	Documentário
2007	Os 12 Trabalhos	Ricardo Elias	Ficção
2007	Querô	Carlos Cortez	Ficção
2008	Última Parada 174	Bruno Barreto	Ficção
2009	O Contador de Histórias	Luiz Villaça	Ficção
2010	Bróder	Jefferson De	Ficção
2011	Capitães da Areia	Cecília Amado	Ficção
2013	De Menor	Caru Alves	Ficção
2014	A Vizinhança do Tigre	Affonso Uchoa	Documentário
2014	Na Quebrada	Fernando Grostein Andrade	Ficção
2015	Jonas	Lô Politi	Ficção
2017	Nóis por Nóis	Aly Muritiba, Jandir Santin	Ficção

Anexo 3

Entrevista com Wellington Araújo, gerente de arte e cultura da Fundação Casa.

Caio Túlio Padula Lamas – Primeiramente, obrigado pela disponibilidade, Wellington, pelo tempo, num domingo, não sei se de sol por aí. Aqui já é noite, não tem sol nenhum.

Wellington Araújo – Aqui está sol, já tomei sol hoje...

CL – Sorte a sua. Aqui, quando chega o inverno, por volta das quatro e meia, cinco horas já está anoitecendo.

WA – Sim, aí sim...

CL – O inverno aqui é diferente.

WA – Você está na Inglaterra, é isso?

CL – É, Inglaterra. No verão, o sol fica até mais tarde, mas no inverno é o contrário. Bom, para começarmos nosso papo, antes de tudo, das perguntas que eu te enviei previamente, há alguma da qual você não se sente confortável em falar? Você se lembra?

WA – Você acredita que eu esqueci as perguntas no trabalho? Eu não me lembro de nada que eu não quisesse responder. Fiz um rascunho de cada uma delas para deixar como guia quando nós conversássemos e acabei deixando na pasta do trabalho, mas não tinha nada de inoportuno.

CL – Não tem problema. De início, gostaria que você falasse um pouco das principais atividades de arte e cultura que são desenvolvidas nas unidades da Fundação Casa.

WA – Você prefere que eu faça um corte do período pré-pandemia ou fale sobre o período atual – que é precário. Você deve ter tido aula remota um tempo, acredito, e aula remota na universidade é aceitável, mas aula de arte e cultura da Fundação Casa de modo remoto fica muito empobrecida, então, gostaria de excluir esse período de mais de um ano como um período muito excepcional, como se tivesse sido in grande intensivo de férias. Eu posso dizer que a aula é defasada desde o começo de 2020, mas iremos retornar agora, em 2022, à normalidade – com exceção das máscaras.

CL – Pode falar um pouco sobre a situação em 2020...

WA – Sobre o que tínhamos em 2020 e o que tende a voltar em 2022, nós passamos por uma grande reorganização administrativa durante a pandemia – acho importante trazer isso. Antes, havia onze divisões regionais espalhadas por todo o estado [de São Paulo], e hoje são

apenas oito, nós tínhamos quatro parcerias na época, com as OSCs (Organizações da Sociedade Civil), e agora estamos caminhando para formalizar três parcerias para atender todo o estado. Cento e uma atividades foram suspensas, de atendimentos a mais de sete mil adolescentes, hoje temos em torno de cinco mil. Se necessitar de números mais precisos, posso passar o link do nosso próprio site, onde se encontram estatísticas semanais bem precisas.

Além das três parcerias citadas, também existe o Projeto Guri, do Governo do Estado [de São Paulo] e as Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Nós ofertamos oficinas de arte e cultura para todos os centros que dispõem de medidas socioeducativas de internação, e aí reside nosso maior foco de trabalho. São oficinas de duração trimestral, com dois encontros semanais de uma hora e meia cada. As principais oficinas, com maior aceitação e adesão e que sempre aparecem nas pesquisas como desejo dos adolescentes são de: capoeira, literatura – abrangendo poesia, textos simples etc. – artes plásticas, teatro um pouco menos, mas em alguns lugares funciona e tem bastante adesão, algumas poucas de audiovisual, pois não conseguimos muitas...

CL – Por quê? Por questão de estrutura?

WA – Em geral, as OSCs têm dificuldade de encontrar educadores que topem fazer essas oficinas na Fundação Casa, então, acabamos oferecendo capoeira, literatura, rap, que funcionam muito bem. O rap e a literatura, por exemplo, proporcionam bastante reflexão pelo texto e não exigem muito, mas prendem a atenção pela participação das pessoas – independentemente do resultado, a identificação delas com aquilo que produzem é elevada, e é isso que importa no fim das contas.

CL – E quando ocorreu a mudança devido à pandemia, para o ambiente virtual?

WA – Nós começamos a fazer as oficinas virtualmente em junho do ano passado (2020). E antes, tínhamos, por exemplo, muitas oficinas de musicalização, com percussão, violão, canto, que acabaram ficando muito precarizadas. Então tivemos que “enxugar” muitas delas. Na oficina de capoeira, foi necessário reduzir a percepção corporal para, no lugar, discutir um pouco de ancestralidade. Então, ela continuou com a ideia da capoeira e seus temas, mas os temas secundários acabaram se tornando os principais, pois não há mais a roda, então foi preciso inverter as coisas, semelhante a uma aula de Educação Física em um dia de chuva, mas essa inversão acabou durando mais de um ano.

Sempre parecia que seria o último mês. No final do ano passado nós estávamos na fase verde, e parecia que tudo ia ficar bem em 2021, mas desandou... Morriam por volta de três mil por dia, havia setenta mil contaminações diárias...

CL – Até que chegamos nos números de hoje, que são horríveis. Mas a situação parece estar melhorando.

WA – Sim, pois o número de pessoas que já se contaminaram é absurdo, e somado ao número de pessoas que já se vacinaram duas vezes, chega-se a uma boa imunidade de grupo.

CL – Sim, enquanto na Europa, o número de casos está voltando a crescer... Então, a previsão de vocês é que as oficinas voltem a ser oferecidas presencialmente em 2022?

WA – Nós retomamos as oficinas presenciais já esse ano (2021), mas muito timidamente, com poucas opções, com no máximo dez alunos por turma – antes podíamos ter quinze – e uma quantidade de turmas que não represente um risco. Então, é como um ensaio, assim como foi com as escolas e como está sendo com os teatros, numa espécie de “abertura de teste”, para observarmos o quanto conseguimos fazer, cada vez um passo adiante, sem expor as pessoas a um risco. Em algum centro, por exemplo, se testes são feitos e três se contaminaram, as oficinas são suspensas, o que já aconteceu algumas vezes.

CL – É, assim se abre aos poucos, conforme é possível... E de uma maneira geral, qual é a importância dessas atividades, dessas oficinas nas medidas socioeducativas de privação de liberdade?

WA – Eu posso apontar duas importâncias. Você trabalha com cultura há muito tempo?

CL – Sim, eu trabalho mais nessa via do audiovisual, cinema, mas trabalho.

WA – Então você sabe que todo mundo acha que isso e nada é mais ou menos a mesma coisa, certo? É assim que funciona, então existem alguns órgãos de fiscalização, juízes, promotores, e alguns até têm interesse, entendem um pouco do assunto, e assim é possível manter um diálogo mais rico. Mas, no geral, eles só querem saber se tem algo que funcione – se for alguém que não entende, não tem como avaliar, então, só preenche formulário sem questionar: “tem a atividade? sim”, “duas vezes por semana? sim” “então, está ótimo”.

Já com outros, conseguimos manter um bom diálogo, pois querem saber qual atividades temos, o que buscamos, têm interesse em assistir as oficinas, sendo, portanto, diferente. Mas, no geral, a cultura é um abandono, então existe o “tem porque tem” e o “tem por qual sentido?” – e é aí que nós trabalhamos, quando há um interlocutor para isso, pois avaliamos que em um contexto de educação integral, se não houver arte e cultura, ela não está sendo realmente integral. E a educação que faz sentido, não só para esses meninos, mas para qualquer menino e menina é a integral. O resto é a escola precária, que aprendemos que no Brasil é a regra – uma escola

de meio período que se reduz a lousa, giz, conversa e alguém escrevendo em um caderno, nesse âmbito de vivências abstratas, em que não se têm laboratórios e ninguém vivência nada.

E a arte e cultura se encontra nesse contexto de educação integral, levando aquilo no qual ela é rica para levar. Temos um número significativo de adolescentes com defasagem educacional – se compararmos a idade que eles têm e a série em que eles deveriam estar –, e em alguns ela é tão agravada, que eles chegam a ser analfabetos funcionais com 15-16 anos, e se pensarmos no contexto do centenário do Paulo Freire no Brasil, agora, esse não é um problema de hoje. É um problema que hoje nos espanta pois não faz sentido continuar existindo, mas ainda existe.

E, então, a arte e cultura, cujo papel é considerado secundário, acabam tendo um papel principal, que é o de ajudar no letramento de quem não conseguiu completar o circuito de alfabetização. Por exemplo, os meninos gostam de rap, querem ouvir, cantar o rap deles, ler a letra do rap e entender, então ele acaba sendo um estímulo e ajudando no letramento desses meninos, e para outros que já escrevem, acaba aperfeiçoando, gerando mais fluidez, o que é muito bacana. Portanto, apesar dos “remendos” que o Brasil nos obriga a fazer, a arte e cultura conseguem fornecer para os adolescentes um enriquecimento da subjetividade, visto que sempre consideramos importante não só fazer, mas conhecer aquilo que já existe. Por exemplo, temos algumas – não muitas – oficinas de grafite – agora, durante a pandemia, nenhuma –, mas ao mesmo tempo que os meninos produzem grafite nos muros da Fundação, nós oportunizamos que eles conheçam, através das aulas dos professores e professoras, o que é produzido no universo do grafite, o que ele discute, o que ele busca tematizar, polemizar. Então, temos uma vivência de apresentar aquele tema e as contradições sociais que ele suscita, e a vivência da experimentação, na individualidade de cada um – isso é algo pelo qual sempre prezamos, não apenas “fazer por fazer”, nem somente uma aula teórica, mas sim, uma combinação entre esses dois pontos. Na aula de artes plásticas, por exemplo, se a pessoa quer desenhar [como o] “Romero Britto”, pode desenhar sem problemas, mas eles vão saber também quem foram os renascentistas, o que é o Goya, o que o Van Gogh, quem são os Gêmeos, quem é o Kobra etc. Acho que isso é importante, ampliar repertório e proporcionar um leque maior, mais amplo, para que eles possam fazer escolhas mais adequadas.

CL – Interessante essa combinação entre o conceitual e a vivência propriamente dita; isso faz com que tudo fique mais marcante do que simplesmente apresentar a ideia abstrata...

WA – Eu tenho muita recusa em aceitar que nós “desoportunizemos” as coisas para os adolescentes. O Antônio Candido falava muito do direito humano universal à literatura, e dizia que a periferia pode gostar dos seus autores, sem problema nenhum – isso é até importante –, mas não podemos falar que eles só gostam disso. É preciso deixar eles lerem Dostoiévsky, e se for ruim para eles, eles mesmos dizem, mas vamos mostrar o que é? Vamos mostrar um leque grande do que é o universo da música, e depois eles escolhem se querem cantar rap ou qualquer outra coisa. Mas vamos deixar eles um dia ouvirem uma ária de ópera, um trecho de uma sinfonia... Se gostarem, que bom, se não, seguimos adiante.

CL – Sim, dar oportunidade para a pessoa é justo. E você pode falar do impacto dessas atividades para esses jovens? Tem algum exemplo mais específico? Você já falou do rap como uma ponte, muitas vezes, e que inclusive ele ajuda no letramento.

WA – Sim, uma ponte para o universo escrito, que é muito importante. Você sabe que quanto mais a gente lê e escreve, mais a gente fica habilitado em ler e escrever – não tem muito segredo. E quando nos afastamos disso, é como quando nos afastamos de um idioma e acabamos estranhando, como se ficássemos “desabilitados”, enferrujados. Parece que pegamos uma “pandemia linguística”: ocorre uma espécie de atrofia linguística, você esquece as palavras, e o repertório vernacular fica diminuído até você lembrar de novo dos sinônimos, dos antônimos etc. É igual a correr, nadar... quando você para, atrofia.

CL – As oficinas serviriam também para não se atrofiar a linguagem, é isso?

WA – Claro... Você sempre trabalhou com audiovisual, na parte de arte e cultura?

CL – Sim. Um pouco no teatro também...

WA – Nós tínhamos pouco audiovisual. Havia dois educadores e cada um deles tinha em torno de três turmas. Então, é possível pensar em produzir algo em três meses, um curta que seja, de 10-15 minutos – é um tipo de aula que eu gosto muito. O professor pode pensar, por exemplo, na história do cinema em trinta recortes, em que vão assistir um minuto de trinta grandes obras, como os irmãos Lumière, no início do século passado, e outras coisas até chegar nos vídeos que se faz no TikTok hoje. Mas, então, nos questionamos onde que nós nos inscrevemos nessa história, aí pode ser dada mais uma aula sobre cinema nacional, outra sobre documentário nacional para que eles entendam de que eles são herdeiros.

Então, eles entendem o que é o audiovisual, e inclusive já apareceram coisas interessantes, por exemplo, o “cara” fazer um documentário no Centro [da cidade de São Paulo], entrevistando as pessoas como o Eduardo Coutinho. Eles gostaram dessa ideia, da simplicidade de colocar

uma câmera e a pessoa falar... Isso amplia bastante o repertório também – lembrando que audiovisual não é Hollywood; Hollywood está no audiovisual, mas o audiovisual não se reduz a isso. Por fim, acho que nós conseguimos apresentar uma espécie de enriquecimento da vida, principalmente para quem não teve muito acesso a esses saberes que ficam muito inacessíveis – isso é marcante.

Quando falamos os “caras”, falamos das meninas também. Nós temos 4-5% de meninas na população da Fundação Casa, então é um número pequeno. Mas temos orgulho deles e delas por aquilo que estão produzindo... é quase uma relação de paternidade, maternidade...

Há uns dois meses, aqui em São Paulo, a Pinacoteca estava com a exposição dos Gêmeos, e a Pinacoteca é um equipamento cultural com o qual nós mantemos uma parceria de muitos anos, pois os meninos saem do Centro e depois vão visitar a Pinacoteca com o educativo guiando, discutindo as obras, visitando o acevo permanente, o acervo itinerante etc. Então nós estávamos organizados para visitar a exposição dos Gêmeos, quando veio a pandemia – mas eles fizeram aquele vídeo guiado na exposição, ganhamos por volta de 120 catálogos (enviaram um para cada centro) e fizeram algumas atividades. Depois, alguns centros começaram a nos enviar as fotografias do que eles produziram e entramos em contato com a Pina perguntando se seria possível fazer uma *live* com os Gêmeos e os centros. E acabou acontecendo três encontros deles com os meninos e meninas. Foi muito generoso da parte deles, e em alguns centros eles tentaram copiar a estética, com aquelas caixas na cabeça com olhos, e os Gêmeos adoraram!

Em outros centros, eles fizeram grafites e fizeram questão de tirar fotos, de compartilhar a tela [do computador] para os Gêmeos verem, então é visível que havia muito orgulho dos trabalhos que eles fizeram, de estarem sendo elogiados, e é bom elogiar as iniciativas. E ficaram muito felizes, como eles ficam muito felizes com músicas que fazem, com músicas que eles interpretam, afinal, acho que tudo ao que a gente se sente pertencente tendencialmente faz com que a gente tenha uma relação de alegria ao ver aquele trabalho.

CL – Sim. Eu penso muito na questão do estigma em relação a esses meninos e meninas, em como isso pode ajudar a desconstruir esse estigma, a mostrar que eles podem criar, e isso é muito interessante...

WA – É absolutamente importante.

CL – E o que você avalia que foram as principais conquistas na Fundação Casa desde quando ela foi criada, em 2006, no lugar da Febem?... Eu sei que é uma pergunta bem ampla...

WA – Estou tentando pensar do mais simples ao mais complexo... A descentralização foi bastante importante para as famílias, pois se presumirmos que metade dos internos que ficam na capital são do interior do estado e que não havia assento para eles, o círculo familiar se tornava precário, escasso; a mãe poderia vir a cada seis meses, por exemplo, e isso não fazia muito sentido. Então, a descentralização para a relação do adolescente com a sua família é da mais alta importância – isso é inegável.

O Centros pequenos que foram construídos nos últimos anos comportam até 64 adolescentes, já no Tatuapé, onde eu ficava, o centro comportava mais de 100 adolescentes, e tinha uma arquitetura muito pouco pensada para a educação (acho que falando assim não soa não agressivo), uma arquitetura muito antiga. Eu não saberia te dizer de que época ela era, mas era muito pouco adequada à educação, e você sabe que a arquitetura está sempre ancorada ao desejo. Por exemplo, nós fazemos uma sala de informática porque queremos utilizá-la, ou não fazemos porque não queremos que tenha, bem como uma quadra de esportes, feita para praticar etc. Então, a arquitetura que foi pensada posteriormente é uma arquitetura pensada para atividades pedagógicas. Nós não podemos deixar de observar que é uma arquitetura repleta de grades, portanto, ela tem esse componente encarcerador, mas tal componente dialoga com essa contradição da educação – e que bom... É melhor que haja uma educação num ambiente encarcerador do que somente o componente encarcerador sem o educativo; se formos pensar numa escala de evolução, é muito positivo, não se pode negar.

Eu ainda não posso deixar de reconhecer as atividades bacanas que existiam no passado, mas sem uma regularidade, sem amplitude, sem o volume quantitativo que nós passamos a ter depois. Acho que essa é uma grande virada, pois o fato não é que não existiam essas atividades, mas eram iniciativas muito mais pessoais do que institucionais. Posteriormente passou a existir esse apelo, uma política mesmo.

Se formos pensar que todo semestre oportunizamos que adolescentes participem do vestibular e do vestibulinho do Centro Paula Souza, que todo anos eles façam Enem, Encceja, OBMEP institucionalmente, tendo uma organização central para isso, vemos o quanto isso se tornou uma política pública ao longo dos anos. Antes era diferente, se um centro gostasse, oferecia as provas; se outro não soubesse o que era, não oferecia, e “tudo bem”. Hoje não tem mais esse “tudo bem”, de cada um fazer o que pensa ser adequado ou não.

CL – Entendi. Tornou-se uma política mesmo, que todas as unidades adotam...

WA – Sim, que inclusive está no calendário, terá um procedimento específico.

CL – Então, é possível dizer que, nesse tempo, a Fundação se preocupou mais com a formação integral desses jovens, se comparado com o que era a Febem?

WA – Sim, sem dúvida. E creio que mais do que isso, que ela educou uma geração de servidores sobre a importância disso. E ela não escreveu, os servidores vivenciaram e perceberam – o que faz muita diferença.

CL – Sem dúvida. Não se torna uma coisa só estatutária, só no papel...

WA – Algo protocolar...

CL – Sim, protocolar... E os maiores desafios da Fundação Casa, quais você acredita que sejam?

WA – São muitos. Talvez os maiores desafios não sejam nem da Fundação Casa, nem dos adolescentes, mas problemas da nossa sociedade, que faz com que eles apareçam na Fundação, reapareçam na Fundação e não encontrem um espaço no qual eles possam se desenvolver fora dela. Enfim, se pararmos para fazer a sociologia do Brasil, vamos longe...

CL – Sim. Você acha que a reincidência tem a ver com isso, com a falta de “encaixe” desses jovens na sociedade?

WA – Sim, pela perspectiva... Por exemplo, a população brasileira que está desempregada hoje é de um volume altíssimo, mais ou menos 15% da população economicamente ativa e mais 7% daqueles que desistiram – chega a 22% da população economicamente ativa¹⁸⁴. Se pensarmos nas discrepâncias de renda no Brasil, era gente que mal comia e pouco tempo depois nem o que comer tem. Eu moro no centro de São Paulo, e a população de rua da capital na área central duplicou ou triplicou – é assustador. Então, o que é possível esperar com um cenário de miséria desses? Os clássicos que estudam criminologia apontam os problemas que isso resulta.

CL – Sim, é uma consequência desse agravamento, que com certeza piorou com a crise econômica que o país está enfrentando.

WA – É, não é possível estabelecer uma relação imediata, como “a” + “b” dá isso, mas é um fator de grande importância. Pense que 30% da população vai para a escola pública para comer, e isso é um dado anterior à pandemia – hoje deve ser de 50%. Então a pessoa não vai para a escola para estudar, mas para comer. Alguma coisa esquisita tem nisso.

CL – Sim, e isso toca até na questão da insegurança alimentar, que boa parte da população sofre com isso.

¹⁸⁴ Acrescentar dados atuais

WA – Claro, a insegurança alimentar no Brasil explodiu nesse último ano. Estamos com a alimentação dolarizada e com a vida em real.

CL – Sim, eu entendo o que você diz. O problema é numa esfera muito maior que a da Fundação Casa, é nacional.

WA – Na Fundação Casa eu posso te dizer que temos cinco mil internos, e isso é muito pouco. E o pouco que nós fazemos é mais do que o que eles acessaram durante a vida inteira, pois lá o jovem tem cinco refeições por dia, nutricionalmente equilibradas, ele não vai passar frio, vai tomar banho. Ele tem as aulas do ensino formal em uma sala que não passa de 15-20 alunos, tem atividades esportivas e Educação Física, tem acesso a algum curso de Educação Profissional e outros programas mais, e tem oficinas de arte e cultura. Então tem a ideia de, utilizando a expressão antiga para formação integral, a “formação do homem grego”.

CL – Sim, que observa várias perspectivas, vê de diversos ângulos.

WA – Claro, a chamada “Paideia”.

CL – E pensando um pouco no cenário da relação a Fundação Casa com a imprensa, como você avalia essa relação hoje em dia – pensando nos dados que você tem, na sua experiência? Pois sabemos que parte dessa imprensa, a sensacionalista, ela motiva a construção desses estigmas, então, o que você acha disso hoje em dia? A relação é parecida [com a das últimas décadas], melhorou? Qual é a sua avaliação?

WA – Não acompanho isso diretamente, então vou te responder de um ponto de vista muito “amador”. Eu avalio que ela melhorou – e espero que os fatores que eu vou expor façam algum sentido -, primeiro porque a situação de transição da Febem para a Fundação Casa melhorou bastante. Nós temos centros menores espalhados pelo interior, com proximidade familiar, com tipos de cuidado educativo mais universalizados, o que afasta muitos problemas – não quer dizer que isso exclui todos os problemas, mas diminui muitos deles. Então, em um primeiro momento, a gente passa a ter menos conflitos. Mas, quando você tem pessoas que estão lá, não porque querem, mas porque um juiz determinou que para lá fossem e que não podem sair, você tem uma tensão contínua, que pode ficar mais alta ou mais baixa, mas que existe.

Portanto, em um primeiro momento, eu te diria que os problemas, de um ponto de vista objetivo, quantitativo, diminuíram, mas não deixam de existir, e avalio que a imprensa, como um todo, teve mais oportunidades de vivenciar aspectos institucionais nossos positivos, com tantos meninos nossos que fazem o Enem, com tantos meninos e meninas que são aprovados

no Enem, no vestibular e vestibulinho do Centro Paula Sousa, com tantos meninos e meninas que são bem pontuados na OBMEP, que fazem curso superior a distância, também nos inúmeros eventos que fazemos, por exemplo, o evento Musicasa, que era um festival de música em parceria com três unidades do Sesc – o Sesc Araraquara, o Sesc Rio Preto e o Sesc Santo Amaro, na capital – que passou a ser coberto pela imprensa, que sabia quando ia acontecer, fazia matérias honestas e, de algum modo, reproduzia aquilo que eles acessavam para que as pessoas pudessem ler, ver. Nós tivemos também uma mostra cultural aqui no Espaço Catavento, no centro de São Paulo, que foi exibida no Jornal Nacional, em uma matéria de 1min20s, contando sobre o trabalho. Eu sei bem disso pois eu estava coordenando essa atividade e passei por 5 segundos no final da matéria, e depois de exibida, meu Whatsapp ficou lotado de mensagens, quase de 200 mensagens, porque umas mil pessoas têm meu número, então imagine receber 200 mensagens imediatamente, se não 200, pelo menos mais de 100. Mas imagine para quantas pessoas essa imagem não foi, até para parentes da minha mãe do Rio de Janeiro, que me mandaram mensagens pelo Facebook – foi um inferno responder todas as mensagens, mas foi muito bacana. E o Jornal Nacional falar durante 1min30 sobre esse trabalho bacana acaba jogando muito contra os programas da tarde, do Datena, entre outros – que eu nem sei o que falam mais, mas que falavam bobagens sobre reduzir a maioria penal etc. – e acaba concorrendo com uma outra narrativa.

CL – Pelo menos há essa abertura para outra [narrativa]...

WA – Claro. Acho que minimamente polariza em relação àquela coisa monocórdica de sempre, aí a pessoa pensa “Opa! Espera aí, isso aí ninguém tinha me mostrado”. Então diminui, em parte porque nós melhoramos, em parte porque a grande mídia passou a reconhecer algumas dificuldades e algumas virtudes institucionais que temos. A Mônica Bérgamo é uma jornalista que replica muito a nossa agenda, colocando, por exemplo, “Neste final de semana 200 meninos da Fundação Casa irão prestar o Enem. Boa sorte para eles!” – e sai na Folha de São Paulo essa nota. Então, se trinta e tantos passam, vão lá no Centro, fazem uma matéria e [os meninos] falam “Eu terminei o Ensino Médio, estou desde julho até agora estudando, o pessoal do Centro me ajudou... aí tem computador etc.” – portanto, é uma narrativa que concorre. Elas não se anulam, mas tira essa imagem simplificada de uma única versão. Existem as duas coisas, tanto aquilo que o programa da tarde fala quanto o inverso, que parece que contradiz o outro, mas na realidade eles coexistem. E é melhor, para quem está vendo, ter um pouco desses dois elementos para ponderar do que um único.

CL – Sim, bacana. Pelo menos tem essa abertura, que antes tinha menos, realmente era mais essa versão “Datena”.

WA – É, acho que dá para considerar também que nós temos uma equipe acompanhando, a assessoria de comunicação social, há mais de dez anos, então credibiliza também. Quando o assessor liga para a Folha de São Paulo para passar nossa agenda, a imprensa já sabe que não é mentira, não é publicidade que estamos inventando. É uma coisa real mesmo – nós não vamos dizer que 200 vão prestar o Enem se forem somente cinco. Nós não precisamos disso.

CL – Certo. E Wellington, segundo alguns dados que tenho aqui, do Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2020 (que traz dados de 2017), em 2017, 71,8% dos adolescentes que cumpriam medidas socioeducativas cumpriam medida de internação, 19%, medida de semiliberdade, e 8,7%, outras modalidades de atendimento. O Anuário também diz que de 1996 a 2017 houve um aumento de 515% na quantidade de jovens internados em todo o País. Por que você acha que existe essa preferência da medida de internação em detrimento das outras que são estabelecidas pelo ECA?

WA – Eu escrevi um ático que está para aprovação há quase um ano, e espero que ele seja publicado para que eu possa te mandar o link. Lá está bem explicado como eu vejo esse processo todo – que não dá para resumir, mas avalio que haja uma tendência no Brasil dos últimos vinte anos de endurecimento. Eu estudei Direito, nunca advoguei, mas voltei a estudar Criminologia há alguns anos para poder entender algumas coisas, então vou usar seis livros para nos ajudar. Essa é uma revista francesa da qual Pierre Bourdieu foi diretor. No ano de 1998, a edição 124 estampava na capa: “Do Estado Social ao Estado Penal”. O Loïc Wacquant é um autor que eu avalio, com todos os seus problemas, que melhor compreendeu esse processo e consegui teorizar sobre. Ele diz, sobre Europa, que quando o Estado de bem-estar social começa a entrar em declínio – e aí estamos falando do final dos anos 1960, virada para os anos 1970 – até ele chegar ao neoliberalismo dos anos 1990, o que o mundo começou a sentir em termos socioeconômicos é que os benefícios sociais que uma parcela da população recebia e deixou de receber acarretou um empobrecimento em todos os sentidos da população, e aquela parcela que era assistida (a Europa era muito boa nisso na época, hoje não) e passou a ser desassistida migra do chamado Estado social para o Estado penal. Aquele filme “Eu, Daniel Blake” dá um panorama interessante sobre isso.

CL – Sim, do Ken Loach.

WA – Isso, sim. Ele fala sobre isso, bem como o filme “Você não estava aqui”. Então, o filme “Eu, Daniel Blake” mostrava isso, o quanto a assistência social foi “enxugada” nesses países centrais, e aqui, onde ela já era precária [foi pior]. E o Wacquant fala disso, o que nós vimos da virada dos anos 1990 em que começou a ficar claro, até hoje, é que o Estado de bem-estar social foi substituído pelo Estado penal.

Esse índice do qual você fala, da quantidade de adolescentes que passou a cumprir medida socioeducativa de internação no Brasil, que é muito superior à elevação populacional desses adolescentes no País, ele não é diferente nos adultos. Nos últimos 30 anos no Brasil, o [aumento do] encarceramento, se não me engano, foi de 600%.

CL – Sim, houve um acréscimo muito grande...

WA – Essa revista é de 1998, mas foi editada no Brasil em 2002, quatro anos depois. Aqui nós não estávamos entendendo nada sobre isso na época – eu conheci esse texto em 2010/2011, quando ele já tinha 10 anos no Brasil. E esse é uma revista do IBC Crime – o Instituto Brasileiro de Ciências Criminais – essa é o número 23. Aqui tem um artigo do Massimo Pavarini, um criminólogo, não sei do quando é o original, mas no Brasil foi traduzido em 2002, e ele discute a mesma coisa, mas sem a sacada sociológica que o Loïc Wacquant trouxe. E o grande marco da produção do Loïc Wacquant é esse mesmo.

CL – “Nova gestão da miséria nos Estados Unidos”...

WA – Esse é italiano, Alessandro de Giorgi e escreveu esse livro...

CL – “A miséria governada através do sistema penal”...

WA – Eu acredito que essa advogada conseguiu sintetizar bem o que te mostrei anteriormente, pensando na juventude brasileira. Claro, esse livro é de 2017, foi a tese de doutoramento dela em 2016, então ele deve ter escrito isso 2014-2015, quando se faz a qualificação etc.

CL – Só um minuto. Pronto

WA – Esse foi o último livro que eu li sobre o tema, mas é sobre adultos também.

CL – Certo.

WA – Eu falei que era por ordem de importância, mas gosto muito do Marcelo Sena, que era juiz em São Paulo de vara criminal, mas recentemente virou desembargador – e que bom ter um desembargador como ele.

O que todos eles apontam é um endurecimento do sistema de justiça, cada vez mais criminalizando o que antes se tratava com assistência social. E imagino que nesse sistema de

justiça juvenil de São Paulo nós não tenhamos vivido um processo distinto dessa onda mundial – não estamos dissociados dela. Eu passar a lei isso nos últimos dez anos, mesmo que não seja meu foco de atuação, passa entender também onde eu estava nesse contexto.

CL – Ou seja, esse endurecimento, essa maior recorrência da internação vem a reboque desse contexto geral de transição do Estado de bem-estar social para o Estado penal – e isso inclui adultos e jovens...

WA – Um não é estranho ao outro, parece que fazem parte de uma mesma lógica, e as argumentações desses seis autores não fogem muito dessa pista.

CL – Sim, as visões deles convergem em muitos pontos.

WA – É, perceber um momento histórico é difícil. Geralmente compreendemos depois, quando fica mais claro.

CL – Sim... E uma outra coisa que chama a atenção quando se observam esses dados é que, segundo dados da Fundação Casa publicados em junho desse ano, então bem recentes, 95, 91% dos jovens são meninos, 72% são negros, e a maioria tem entre 16 e 18 anos. Esse perfil é um perfil recorrente? Por que você acha que existe esse perfil?

WA – De idade ou de cor?

CL – Essa somatória de coisas.

WA – Da cor a história do Brasil explica. Quem teve mais ou menos acesso ao desenvolvimento na vida, em relação ao tipo de educação que cada um teve. Essa coisa do degrau social no Brasil, que não é biológico, é histórico. Da oportunidade que tivemos de nos nutrir ideologicamente, quimicamente e culturalmente, e do que o outro não teve. Então esse abismo social do Brasil explica por que $\frac{3}{4}$ desses meninos e meninas são negros. Se formos ao melhor colégio do Alto de Pinheiros, nós veremos em fotografia um negativo disso – 15% de negros e 10% de bolsistas, pois o colégio quer colocar na sua publicidade que ela é a favos da “diversidade”, e então ela dá meia dúzia de bolsas. Aí entra o segundo recorte, que comumente é pessoal que vem do Nordeste tentar a vida em São Paulo e geralmente fica em posições que exigem menor estudo, menor remuneração, para reproduzir o que eles acessaram na vida em seus filhos.

CL – E meninos? Você tem alguma ideia, alguma avaliação?

WA – Não. Se eu disser algo, será completamente sem fundamentos. Tem quem estude isso, e fale sobre a sociedade masculina, como se exigem coisas dos homens e que eles assumam isso. A maior parte das meninas vão presas porque namoravam alguém do tráfico e estavam

junto da pessoa – é a história que elas contam. E existe aquele 1% de crimes passionais, mas se eu falar alguma coisa sobre isso é bobagem. Quem estuda muito isso é o pessoal da Psicologia. Existem estudos longitudinais nos Estados Unidos e na Nova Zelândia, nesta última estudos de mais de 30 anos, “*Dunedin longitudinal studies*”, que ganharam o Nobel de Criminologia, e estudaram jovens, acompanhando a vida e traçando afirmações a partir disso e estudando por que é o homem, por que não é a mulher... E nos Estados Unidos existe um estudo longitudinal de 1929 até hoje – vai fazer cem anos daqui a pouco. Eles gostam desse tipo de estudo e têm dinheiro para investir, afinal.

CL – Nós estávamos falando sobre o Estado penal, e uma pesquisa do Datafolha, de 2019, apontou que 84% das pessoas eram favoráveis à redução da maioridade de penal. Você concorda ou discorda dessa medida, e por quê?

WA – Eu concordo com o número, pois eles sofreram uma chuva publicitária para falar isso, e deu certo. O Brasil é o país da piada pronta, lembrando o José Simão. No Brasil, as pessoas foram às ruas contra a corrupção com a camisa da CBF, que é o órgão mais corrupto do País – os últimos presidentes da CBF não podem, inclusive, entrar em vários países por crime internacional, invasão de divisas. Seria melhor usar uma camisa de presidiário, pois não muda muito.

CL – Tem a ver então em como as pessoas são educadas...

WA – A conclusão é que a imprensa cumpriu bem a função que escolheu exercer. Ela está engradadíssima com a ideia do Estado Penal.

CL – Em julho do ano passado, o ECA completou 30 anos. Na sua opinião, quais são os principais avanços com o estatuto?

WA – Eu falarei de estudos, pois não tenho vivência no período anterior ao ECA, mas conheço gente que teve. Do ponto de vista formal jurídico, a mudança de paradigma é absolutamente importante para passar a reconhecer a criança e o adolescente como pessoas portadoras de direitos – e que o Estado é minimamente responsável em ofertá-los. Veja que contradição, quando neoliberalismo começa a se organizar no mundo, estamos tão atrasados que começamos a alcançar o Estado de bem-estar social em 1988, quando no resto do mundo ele já estava acabando, mas isso sem um lastro econômico para amparar. Não adianta você escrever “todos têm direito à alimentação, à escola etc.” sem ter como custear isso. Então o Brasil é esse descompasso, mas entre não haver o direito reconhecido em lei e haver, mesmo que não se acesse, é melhor haver. Nesse aspecto, é significativo.

A constituição de 1988 foi muito avançada para o nosso País, inclusive qualquer país reconheceria isso, mas eu chamo a atenção para o artigo 227, que reconhece crianças e adolescentes como pessoas em desenvolvimento. E para se desenvolver é preciso oportunidades em todos os âmbitos, é preciso se alimentar bem, é preciso escola, saúde, moradia, segurança etc. E o Estado assume responsabilidade sobre isso quando o adolescente não tiver condições ou sua família. Isso é importante, mas é contraditório, pois acontece no momento em que o Estado de bem-estar social se retrai no mundo, enquanto aqui ele é reconhecido aqui – no âmbito formal, somente, pois no âmbito concreto [é diferente]. Claro, temos o SUS, que fez diferença durante a pandemia no Brasil, e a escola pública, que qualitativamente é muito precária, mas que permite aos pais deixarem a criança em um lugar durante uma parte do dia e ainda provê alimentação – em um país com um abismo social como o nosso, ela cumpre uma função importante para além da educação. Então o reconhecimento da condição peculiar de pessoa em desenvolvimento e a importância desse desenvolvimento fazem toda a diferença, e é o que está no ECA e na Constituição. E quando a gente pensa que eles estão em desenvolvimento, o conteúdo mais importante é a educação. Mesmo na medida socioeducativa, o conteúdo principal quando se pensa nela é o educativo, por mais que ele seja contraditório com a restrição de liberdade. Mas como eu disse anteriormente, melhor ele estar lá do que não estar.

CL – Sim, melhor ter esse componente educativo no contexto de restrição de liberdade do que não ter.

WA – Melhor do que existir só o contexto sem o componente educativo – que aí vira um mero cárcere e um sequestro do tempo do indivíduo. Hoje, a média da internação em São Paulo é um pouco inferior a oito meses, então seria como roubar oito meses da vida de um adolescente.

CL – Tempo que é crucial.

WA – Para quem tem 16-17 anos é muito da vida. Na minha passa e eu nem vejo, mas para eles...

CL – E que na verdade, o sistema penal para os adultos vai fazer muito isso, vai sequestrar muito desse tempo – e com pouco retorno.

WA – Sem falar nos efeitos maléficos, pois para sobreviver no cárcere, a pessoa é obrigada a se embrutecer. Em vez de haver um processo civilizatório, ocorre um processo de embrutecimento pesado. Eu assisti um documentário de uma colega documentarista do Sul, Tatiana Sager, que se chama “O Central”, mostrando o presídio central de Porto Alegre. Jamais imaginei que fosse tão feio quanto aquilo. Muito pesado.

CL – De alguma maneira, pelo menos o ECA e a Constituição garantiram para os adolescentes esse outro espaço, ao menos na letra da lei...

WA – Sim, e os juízes, promotores vão lá a cada três meses saber se tem isso, se tem aquilo, se a alimentação está boa, se estão acessando cursos, se estão indo para as aulas etc. Há órgãos de fiscalização que se amparam na lei para pedir [esses direitos], então o ECA cumpre uma função imprescindível para que não se tenha barbárie. Você viu o Fórum da Segurança Pública? Não sei se você chegou a acessar o levantamento anual Sinase...

CL – Sim, acessei, mas estava um pouco desatualizado...

WA – Totalmente. O de 2019 foi bem feito, contando com os dados de 2017, já o último, nem perca seu tempo. Ele não serve para nada – que é o que esse governo fez. Mas o levantamento nacional Sinase 2019 é bastante interessante... Depois, o que o Bolsonaro fez com fusão de órgãos, então você nem acha mais a publicação, que antes ficava organizada ano a ano, mas hoje você vê a notícia que ele foi lançado, clica na notícia, e o site não existe mais por conta das fusões... Não dá para levar a sério...

CL – É uma destruição total em várias frentes.

WA – O Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente, o Conanda, está com a Damaris, então...

CL – É, é um projeto de destruição geral. Bom, Wellington, acredito que é isso que eu tinha para perguntar – eu queria finalizar com essa questão do ECA. Você gostaria de falar mais alguma coisa?

WA – Não, foi bacana... Acho que deu para falar de tudo que seja importante.