

■ O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão

Ivana Bentes

"Feio e esperto com uma cara de mal /A sociedade me criou mais um marginal/ Eu tenho uma nove e uma HK / Com ódio na veia pronto para atirar" (MV Bill)

Nunca houve tanta circulação e consumo de imagens da pobreza e da violência, imagens dos excluídos, dos comportamentos ditos "desviantes" e "aberrantes". A violência e a denúncia de crimes se tornou quase um gênero jornalístico. O que seria interessante se essas imagens não viessem freqüentemente descontextualizadas. A violência aparecendo como "geração espontânea" sem relação com a economia, as injustiças sociais, é tratada de forma espetacular, acontecimento sensacional, folhetim televisivo e teleshow da realidade que pode ser consumido com extremo prazer.

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

As conseqüências mais visíveis desse discurso do "temor" foram: mais indiferença à origem da pobreza e às injustiças estruturais, mais segurança privada,

¹ As questões relativas à música e ao hip-hop tem como base a pesquisa de Micael Herschmann: O Funk e o Hip Hop invadem a cena (editora UFRJ) e o artigo, escrito em parceria, "O Espetáculo do Contradiscurso" publicado no Suplemento Mais! Folha de São Paulo, domingo 18 de agosto de 2002.

mais repressão e demanda pela contenção das populações das favelas, para que não saiam dos "guetos" sem serem vigiadas, mais câmeras de vigilância na defesa do patrimônio privado. Os discursos "descritivos" sobre a pobreza (na TV e jornais) tendem a funcionar como mero reforço dos estereótipos, em que o pobre aparece como "portador" de risco e ameaça social.

Nesse contexto, a música e o cinema vão apontar para outras falas, menos marcadas pela idéia do "risco pobreza", outros discursos, que também surgem carregados de ambigüidades.

Da Estética à Cosmética da Fome

O interdito modernista do Cinema Novo, algo como "não gozarás com a miséria do outro", criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, em um contexto no qual os excluídos eram vistos positivamente como "rebeldes primitivos", portadores de uma ira revolucionária e o cinema se propunha a desconstruir o paternalismo europeu, o exotismo e a pieguice criando uma "Estética da Fome" e uma estética da violência. A possibilidade de tratar da miséria e dos dramas da pobreza sem fazer disso um produto de consumo imediato, mero entretenimento ou folclore.

Nesse texto, escrito por Glauber para ser apresentado num encontro na Itália, em Gênova, ele fazia uma torção radical. Abandonava o discurso político-sociológico corrente nas décadas de 60 e 70 de "denúncia" e "vitimização" diante da pobreza, para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas. Buscando reverter "forças autodestrutivas máximas" em um impulso criador, mítico e onírico.

Temos em Glauber um dos mais belos esforços de pensamento e de intervenção política do cinema moderno brasileiro. Em *Estética da Fome*, Glauber tematizava com urgência e virulência, com raiva até, sobre "o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo". Analisava a "linguagem de lágrimas e mudo sofrimento" do humanismo, um discurso político e uma estética incapaz de expressar a brutalidade da pobreza. Transformando a fome em "folclore" e choro conformado.

Um texto corajoso contra certo humanismo piedoso, contra as imagens clichês da miséria que até hoje alimentam o circuito da informação internacional. Glauber coloca uma questão que, ao meu ver, não foi superada ou resolvida nem pelo cinema brasileiro, nem pela televisão, nem pelo cinema internacional e que continua atual.

A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?

A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente o espectador "compreender" e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? São questões complementares e Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: através de uma "Estética da Violência" que violentasse a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais.

Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis. É isso que faz em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe*, ou em *A Idade da Terra*. Em todos os seus filmes. Afastando-se do realismo crítico, do narrativo clássico e instaurando uma espécie de apocalipse estético que tirasse o espectador de sua imobilidade.

Essa proposta que produziu clássicos como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas*, *Rio 40 Graus*, *Os Fuzis*, vem sendo deslocada pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional, a linguagem pós-MTV, o novo-realismo que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens. Ou seja, as mesmas bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência.

A idéia, rejeitada nesses filmes, de expressar o sofrimento e o intolerável em meio a uma bela paisagem, ou de glamourizar a pobreza, ressurgiu em alguns filmes contemporâneos, filmes em que a linguagem e fotografia clássicas transformam o sertão num jardim ou museu exótico, a ser "resgatado" pelo grande espetáculo. É o que encontramos em filmes como *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, *O Cangaceiro*, de Aníbal Massaini, e mais recentemente em *Central do Brasil*, de Walter Salles ou *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

Passamos da "estética" à "cosmética" da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o "belo" e a "qualidade" da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema "internacional popular" ou "globalizado" cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética "internacional". Folclore-mundo

Como essas imagens da miséria poderiam então produzir um sobressalto ético, um pensamento, uma sensibilidade outra? O cinema brasileiro contemporâneo seria um contraponto às imagens da televisão? Existe um pensamento cinematográfico brasileiro em curso que problematize esse "outro" e essas imagens da exclusão?

Vivemos um momento de fascínio por esse outro social, em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado: na literatura, na música (funk, hip-hop), discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, sub-empregados, drogados, uma marginalidade "difusa" que ascendeu à mídia e aparece nessa mesma mídia de forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente.

O cinema ético de Eduardo Coutinho (*Santo Forte*, *Babilônia 2000*) apontou um outro caminho, ao colocar na tela personagens que fabulam sobre sua própria existência, sem demonizar ou glamourizar os personagens e territórios da miséria. Filmes como *Um Céu de Estrelas*, *Como Nascem os Anjos*, *O Invasor*, conseguem tratar essa brutalidade de forma realmente inquietante, certo cinema documentário (*Notícias de uma Guerra Particular*) consegue fazer um novo mapa desses personagens e questões. Mas ainda, lidamos com um terreno difícil e movediço.

Pobreza Consumível

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

"Favela Chic" é o nome de um bar brasileiro da moda em Paris, uma imagem paradoxal, e não destituída de cinismo. Imagem de uma sociedade multicultural e periférica em que a pobreza e os confrontos sociais, dentro e fora do cinema, podem ser encarados ao mesmo tempo como intolerável, mas também como "charme" e "grife".

A favela é o cartão-postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não-superada, do capitalismo, e os pobres, que deveriam, dada toda produção de riquezas do mundo, estar entrando em extinção, são parte dessa estranha "reserva", "preservada" e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, "ameaçando" a cidade.

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem "explicativos" de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como "espelho" e "constatação" de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um "novo-realismo" latino-americano que englobaria filmes que iriam de *Amores Perros* a *O Invasor*, trabalhando, nos

dois casos com a ironia e humor negro diante da ruína das metrópoles periféricas. Um cinema ácido que se distingue do mero gozo espetacular da violência, como acontece frequentemente em *Cidade de Deus*.

Na verdade estamos diante de propostas e narrativas bem distintas que devem ser analisadas na sua singularidade. Filmes que incluem já todo um campo: *Como Nascem os Anjos*, de Murilo Salles, *O Matador* e *O Invasor* de Beto Brant, *Um Céu de Estrelas*, de Tata Amaral, filmes que descrevem um contexto social explodido e onde a violência frequentemente está associada a grupos sociais bem específicos: pobres, classe-média baixa, miseráveis.

Com exceção de *O Invasor* e *O Matador*, a maioria dos filmes não relaciona nem a violência e nem a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média e aponta para um tema recorrente: o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si.

A *violência* surge ainda como o novo folclore urbano, história de crimes, massacres, horrores. Nesse novo brutalismo podemos constatar que nenhum desses filmes trabalha com a idéia de cumplicidade ou piedade. São filmes do confronto.

Essa violência randômica, destituída de sentido, vai chegar à pura espetacularidade, e marcar a produção audiovisual contemporânea. Nos anos 90, o cinema de ficção apresenta raros cenários de reconciliação ou integração entre a favela e o restante da cidade, o contexto é o confronto ou a cumplicidade apenas no crime, cada vez mais explícito. Também está ausente qualquer discurso político explicativo da miséria e da violência, como nos filmes sobre a favela dos anos 60. É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamourização, performance, espetáculo, para existirem socialmente.

***O Cobrador e O Invasor* : Violência e Hedonismo**

A relação empresarial e mercadológica, sistêmica, entre a violência do tráfico, a filosofia empresarial predadora e o Estado corrupto só muito

recentemente começam a surgir nas telas. Uma referência importante, nos anos 70, é a literatura de Rubem Fonseca, que só agora se torna mais "popular", chegando ao cinema e influenciando a cultura audiovisual. Quando surge, traz a brutalidade do submundo numa linguagem áspera e implacável. Em *O Cobrador* (1979), de Rubem Fonseca, o marginal é um proletário que odeia os que lhe devem ("Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio"). Descobre no exercício do ódio um "sentido" e sai cobrando a sociedade, matando e assassinando seletivamente seus devedores: "Está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo."

Em *O Invasor*, filme de Beto Brant (2002) começamos a perceber esse trânsito complexo, com valores compartilhados, entre um marginal "gente boa", amante do conforto e dos bens de consumo, capaz de compartilhar música, droga, sexo, "atitude" com a filha adolescente da sua vítima (um executivo assassinado por encomenda), e a cultura empresarial paulista. Esse novo "cobrador" e "invasor" não se contenta em matar os que lhe devem algo, quer se apossar do seu mundo, quer se aburguesar, ascender socialmente, freqüentar as festas e raves, tomar ecstase e dançar a noite inteira na boate dos Jardins paulistanos. Menos que ganhar dinheiro, quer expandir seu capital "simbólico". Na mesma direção, compartilhando um desejo de ascensão e multiplicação, os empresários não se incomodam em tornarem-se criminosos para aumentar seu capital.

O marginal-cobrador de Rubem Fonseca, que queria destruir seus opressores, que começa a canalizar o seu ódio para um possível confronto político clássico, desapareceu. Se ele via televisão para alimentar o seu ódio, o invasor (o ator Paulo Miklos, vocalista do grupo Os Titãs) vê TV para formatar o seu desejo: boate, carro, casa com piscina, moda, atitude, drogas, todo tipo de hedonismo lhe é vendido e ele apenas quer ser "incluído" nessa fantasia. Não odeia os empresários (dois sócios) que o contratam para matar um terceiro, simplesmente quer ser como eles. Invadir seus domínios, seja pela sedução (ao conquistar a garota rica e levá-la pela periferia paulista em busca de emoções baratas) ou pela violência, por chantagem e ameaça de morte aos empresários que o contrataram. Pouco importa como, quer ser "incluído" e para isso força as portas sociais, culturais, etc.

Outros filmes brasileiros contemporâneos já apontavam para essa falência ética e dissolução dos pactos sociais que, nos anos 90, surgem na boca de personagens como Vítor e Dalva de *Um Céu de Estrelas*, de Tata Amaral, que se passa numa periferia paulista, ou no comportamento anárquico-pulsional dos meninos de *Como Nascem os Anjos*, de Murilo Salles, que elege como território de confronto entre a favela e o asfalto uma mansão na Barra da Tijuca. O cinema penetra nesses territórios como um cirurgião penetra num corpo moribundo: com curiosidade médica e até paixão, mas sem esperança de uma real intervenção.

Pulsão de morte e campos de concentração

Cidade de Deus, de Fernando Meirelles (2002), adaptado do romance de Paulo Lins é o supra-sumo desse novo brutalismo, aqui tendo como referência, entre outros, o filme de gangster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV. Trata-se sem dúvida de um filme marco e realmente importante, por relatar a história modelar do tráfico no Brasil. Mas sua narrativa tem outras implicações.

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

Para todos eles a maioridade, o "respeito" social, vão ser obtidos pelo exercício da violência e do crime. Uma frase funciona como palavra de ordem desse ritual de iniciação à barbárie: "Não sou criança, não. Fumo, cheiro, matei, roubei. Sou sujeito-homem". Todo o filme, trabalhado numa linguagem super ágil, com elipses virtuosas: passagem de tempo com a câmera girando 360 graus, alteração da linguagem e das cores na passagem da década de 60 para a de 70.

As cenas de violência são espetaculares e siderantes, com uma quantidade de assassinatos e violência marcantes. Vinganças pessoais, massacres estratégicos de um bando pelo outro, violência gratuita, violência institucional, todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso. A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela. Esse fora não existe no filme. Entre as cenas mais violentas está a que mostra um grupo de crianças obrigadas a matarem-se umas as outras para provar fidelidade ao bando dominante e hombridade.

Rituais de iniciação à violência e ao ódio são descritos de forma realista. Em alguns momentos a coreografia da ação e dos corpos que tombam sucessivamente lembra os filmes de gangster dos anos 30 e suas regras.

Nesse filme mostra-se a fissura e o fascínio dos meninos das favelas pelas armas, pelo exercício do poder e pelo prazer de ser "alguém", de ser temido, de ser respeitado. Se não forem respeitados como cidadãos, serão como figuras da mídia, como criminosos.

"Uma arma na mão e uma idéia na cabeça", brinca um personagem. *Cidade de Deus* é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si. É claro que os discursos "descritivos" sobre a pobreza (no cinema, TV, vídeo) podem funcionar tanto como reforço dos estereótipos quanto como abertura para uma discussão mais ampla e complexa em que a pobreza não seja vista somente como "risco" e "ameaça" social em si. Esse talvez seja o viés político, extra-cinematográfico que o filme pode provocar. Já a narrativa nos remete freqüentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o "turismo no inferno" em que as favelas surgem não como "museu da miséria", mas novos campos de concentração e horrores.

O cinema do massacre dos pobres nos prepara para o massacre real, que já acontece e para os massacres por vir, como o cinema americano de ação antecipou e produziu o clima de terror e controle internacional e o clamor por "justiça infinita"? Esperemos que não.

A questão é que não estamos mais lutando contra o olhar exótico estrangeiro sobre a miséria e o Brasil que transformava tudo "num estranho surrealismo

tropical", como dizia Glauber em 1965. Somos capazes de produzir e fazer circular nossos próprios clichês em que negros saudáveis e reluzentes e com uma arma na mão não conseguem ter nenhuma outra boa idéia além do extermínio mútuo.

Contra-Discurso: Traficando a Cultura

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

Agressividade juvenil, traduzida não apenas nas letras das músicas, na moda -gorros enterrados na cabeça, "manos" e tatuagens no estilo "Carandiru" - mas encarnada num discurso comunitário e coletivo carregado de legítima ira social, que exige e canta mudanças.

Da moda ao ativismo, da "atitude" à música e ao discurso político, vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem dos territórios reais, morros, periferias, guetos e ascendem à esfera midiática, trazendo o germe de um discurso político renovado, fora das instituições tradicionais: o Estado, o partido, o sindicato, o movimento estudantil, etc. e próximos da cultura urbana jovem: música, show, TV, internet, moda.

MV Bill é apenas um dos representantes desse novo discurso, de uma militância midiática que pode até lançar mão das formas mais tradicionais de fazer política, mas não se reduz a ela. No seu caso, concilia a música com a constituição de um partido, o PPPOMAR (Partido Popular Poder Para Maioria - <http://www.pppomar.cjb.net/>) com manifesto, programa e projetos com ênfase nas questões raciais e na relação entre raça e pobreza, usando, como forma de discurso e atuação o rap, o show, a performance, os videoclipes e agora o cinema (o documentário *Di Menor*, sobre a participação de crianças no tráfico).

MV Bill brinca com os discursos tradicionais e se auto-intitula MV, mensageiro da verdade, podendo se apresentar encarnando um traficante-pensador, como no polêmico videoclipe *Soldado do Morro*, como líder político, nos debates sobre as "cotas" para negros nas universidades, como performer, exibindo um revólver na cintura durante o Free Jazz, lembrando que vem da favela *Cidade de Deus* e colocando o revólver num lenço branco sob o grito-slogan "Eu sou da paz!".

Estamos diante de um discurso político "fora de lugar" e que coloca em cena esses novos mediadores da cultura: rappers, funkeiros e b-boys, mas também outros grupos e discursos marginalizados: favelados, desempregados, subempregados, drogados, uma marginalidade "difusa" que aparece na mídia de forma ambígua, mas que podem assumir esse lugar de um discurso político urgente.

A mudança decisiva é a dimensão política dessas expressões culturais urbanas e estilos de vida vindos da pobreza, forjadas na passagem de uma cultura letrada para uma cultura audiovisual e midiática. Talvez uma política inteligente de Estado devesse necessariamente incluir essas experiências culturais que explodem nos grandes centros: música, teatro, vídeo produzidos em parceria com as favelas e vitalizando as periferias, "culturas" periféricas que se afastam do impulso meramente assistencialista e afirmam uma "qualidade" político-estética (certo rap e hip-hop, a Cia. de Teatro Nós do Morro, a Cia Étnica de Dança, a Coopa Roca da favela da Rocinha, a Rádio Favela, entre outros).

Esses novos sujeitos do discurso na música, na literatura (o escritor Paulo Lins e os demais intelectuais e artistas saídos da periferia) destituem os tradicionais mediadores da cultura e, mais do que isso, disputam as mesmas verbas e financiamentos para projetos de cunho social, passam de "objetos" a sujeitos do discurso, outra novidade irônica que acaba com qualquer "paternalismo" remanescente. Os novos marginalizados lutam para obter o "copyright" sobre sua própria miséria e imagem, sabendo que a "mediação" e os mediadores entre essas diferentes esferas e discursos não podem ser descartados e continuaram concorrendo entre si ou se associando em parcerias produtivas.

■.....Ivana Bentes é pesquisadora de cinema e professora da Escola de Comunicação da UFRJ. Autora de *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista* e organizadora de *Cartas ao Mundo*. Glauber Rocha (Companhia das Letras). Finaliza a pesquisa *Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: da Estética à Cosmética da Fome*.