

PAULO CASTIGLIONI LARA

**JOGADAS PELA PERIFERIA
- EXPERIÊNCIA COM AUDIOVISUAL JUNTO A JOVENS ARTISTAS
DA ZONA NORTE CARIOCA**

**Dissertação de Mestrado apresentada em 05/julho
ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades/PPCult
da Universidade Federal Fluminense/UFF.**

ORIENTADORA: RÔSSI ALVES

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

L318j Lara , Paulo Castiglioni
Jogadas pela periferia - experiência com audiovisual junto
a jovens artistas da zona Norte carioca / Paulo Castiglioni
Lara ; Rôssi Gonçalves Alves , orientador. Niterói, 2018.
147 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2018.m.01385184752>

1. Periferia . 2. Agroecologia. 3. Audiovisual. 4. Jovens .
5. Produção intelectual. I. Título II. Alves ,Rôssi
Gonçalves , orientador. III. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social.

CDD -

Bibliotecária responsável: Angela Albuquerque de Insfrán - CRB7/2318

Aluno: Paulo Castiglioni Lara

**JOGADAS PELA PERIFERIA
- EXPERIÊNCIA COM AUDIOVISUAL JUNTO A JOVENS ARTISTAS
DA ZONA NORTE CARIOCA**

BANCA EXAMINADORA:

Presidenta: Prof^a Dra. Rôssi Alves (UFF/PPCult)

Prof^o Dr. Kléber Mendonça (UFF/PPCult)

Prof^o Dr. Simplício Neto Ramos de Sousa (ESPM)

Agradecimentos

Pela nossa vida, juntos no Sapezão, com todo amor, carinho, brigas e por terem que me aturar com as paciências possíveis: Marcia, Isabela e Francisco.

Por ter nascido na Penha, na casa e na família dos mais adorados subversivos: Xico, Luisa, Nico e, de presente, a Claudia; com mais o reforço da Aninha, do Lucas, do Pedro, do Artur e da Gabi Gabi, junto com a Ana Paula e seus bolos maravilhosos. Amo vocês, seu bando de comunistas!

De Niterói a Sanja, agradeço ao convívio com D. Teresa, minha comadre Jullie, compadre Antônio, Danilão e Heleninha.

Às minhas outras famílias, suburbanas, agradeço junto à molecada do IAPI, da Penha e aos meus irmãos de Campo Grande, por termos aprendido juntos a encarar o jogo da rua e da vida, cada qual do seu jeito, com o que a gente tem de mais rico: a periferia.

Ao Euricão, ao Ferreirão, ao Ifcs e ao Iacs, espaços de onde me orgulha dizer que sou formado na educação pública. Aliás, além dessas escolas, se estou vivo até hoje, literalmente, é graças à saúde pública, ao Iaserj, ao Sandu, ao Inamps e ao SUS (minha mãe que o diga!).

À minha professora, Piedade, e à turma com quem realizamos nosso primeiro filme em super-8: “Afinal de quem é a escola?”, roteirizado e rodado pelas ruas de Ramos, Olaria, Penha e, de novo, numa escola municipal.

Aos meus queridos amigos da Rádio Pulga, do Três Coelhos e do Navedoc, com quem compartilhei risadas e aprendizados, com o prazer das imagens fotográficas e do audiovisual, graças também à querida e saudosa Ana Maria.

Como outra dessas madrinhas de sala de aula, vem da Heitor Lira e da cultura suburbana, a linda presença da Rôssi, a quem agradeço toda sua aposta na vontade, pela fé na liberdade, pelos puxões de orelha certos e pelas nossas reuniões com comilanças, bebelanças e conversas saborosas, junto com Hugo, Guilherme, Alice, Mellyna, Mau, Catu, Renata, Chileno, Marildo...

Aos amigos e professores do PPCult, pela troca de ideias, nas aulas e cervejas, muita gente boa junta, especialmente pra Marina, João e também para a Ana Enne, nome e sobrenome desse curso.

Aos operários do audiovisual, com quem já dividi tantas risadas, viagens e trabalhos juntos, principalmente com: Samurai & Falcatrua, Dani, Luciano & Magu (valeu pela dica do PPCult), Simpla & Emílio, Miguel Freire, Sérgio Bloch, Marcolino, Tiago & Arthur.

Pelo companheirismo e jornadas diárias na avenida Brasil, agradeço à equipe da VideoSaúde/Fiocruz, principalmente ao Marcos, Gigi, Leo, Claudias (Lima e Vieira), Wagner, João Guilherme, Mary, Neide, Gerson e Pauliran. Assim como ao grupo do Observatório da Sub-Bacia do Canal do Cunha, meus queridos: Adriana, Rejany, Zezé, Ernesto, Felipe, Edson, Marcelle, Flora, Priscila e Natasha.

Dedico este trabalho aos corres de
Andrey, Douglas, Lucas, Nick e Portela.

Resumo:

Relato minha experiência de pesquisa junto a um grupo de jovens artistas, moradores do subúrbio carioca, em torno ao Complexo do Alemão, zona Norte do Rio de Janeiro. Acompanho suas ações de criação e produção de uma peça teatral, no âmbito de atividades culturais desenvolvidas por uma organização não governamental (ong Verdejar Socioambiental) e uma escola pública de ensino médio (Ciep Federico Fellini). Realizei o trabalho com estes atores sociais, utilizando também uma câmera de vídeo, produzindo materiais que se tornaram fundamentais para a escrita e para a montagem de uma narrativa audiovisual. No intuito de contextualizar situações ocorridas no trabalho de campo, busquei relacionar paralelamente algumas formas hegemônicas de representações sobre o cenário e sujeitos da periferia - no discurso -, relacionando aspectos do funcionamento da ideologia na linguagem, como materialidade histórica deste espaço. Nesse sentido, menciono fatos, personagens e políticas da cidade, enfocando ações do Estado e também da mídia, colocando em análise elementos de narrativas audiovisuais produzidas ou veiculadas por empresas, tais como a Rede Globo e o Google, além da Bayer, Basf e Walt Disney, com o objetivo de cotejar imagens e representações dominantes, face às táticas e subversões, jogadas pelo espaço social. Diferentes movimentos e sentidos em jogo. Na perspectiva de ouvir as artes destes jovens em ver, falar e fazer o que gostam e podem, frente à cidade e seu discurso hegemônico, buscando perceber conflitos, prazeres e poderes em seus gestos, saberes e técnicas, como sujeitos significantes do espaço e do tempo.

Palavras-chave: Periferia, Agroecologia, Audiovisual, Jovens

Abstract:

I report my research experience with a group of young artists living in the suburbs of Rio around the Complexo do Alemão, in the northern part of Rio de Janeiro. I accompany his actions of creation and production of a theatrical play, within the scope of cultural activities developed by a nongovernmental organization, the ong Verdejar Socioambiental, and a public high school, Ciep Federico Fellini. I did the work with these social actors, also using a video camera as a research instrument, producing materials that became fundamental for the writing and the assembly of an audiovisual narrative. In order to contextualize situations occurred in the field work, I sought to relate in parallel some hegemonic forms of representation on the scenario and subjects of the periphery - in the discourse -, relating aspects of the functioning of ideology in language, as a historical materiality of this space. In this sense, I mention facts, characters and policies of the city, focusing on actions of the State and also of the media, analyzing elements of audiovisual narratives produced or conveyed by companies such as Rede Globo and Google, as well as Bayer, Basf and Walt Disney, with the objective of comparing images and dominant representations, in the face of tactics and subversions, played by the subjects in the social space. Different sense moves at play. In the perspective of listening to the arts of these young people in seeing, speaking and doing what they like and can, in front of the city and its hegemonic discourse, seek to perceive conflicts, pleasures and powers in their gestures, knowledge and techniques, as significant subjects of space and time.

Key-words: Periphery, Agroecology, Audiovisual, Young

Sumário:

Introdução.....	pág. 8
Acasos do campo e o percurso organizado na escrita.....	pág. 14
Capítulo 1 – Pegadas da periferia na linguagem e no espaço.....	pág. 18
1.1. O Complexo do Alemão, a falta do Estado e outras presenças.....	pág. 26
1.2. O Verdejar e o contexto de origem da agroecologia.....	pág. 36
Capítulo 2 - Lucas, flamenguista de Além Paraíba.....	pág. 50
2.1. O pesquisador X-9 e o burguês em jogo.....	pág. 58
2.2. Visões pegadas no jogo teatral.....	pág. 73
2.3. Do que tem ou não tem valor.....	pág. 78
2.4. O jogo no melodrama cinematográfico.....	pág. 88
2.5. Inclusão digital é social?.....	pág. 96
Capítulo 3 – Jogadas pela periferia no vídeo.....	pág. 109
3.1. Seq. 1- Brizolão Federico Fellini, seus professores e o bairro.....	pág.113
3.2. Seq. 2- Douglas, Nick e o jogo de RPG.....	pág.118
3.3. Seq. 3-Policial prende o empresário vilão.....	pág.122
3.4. Seq. 4- Luiz Poeta, o conflito territorial e o discurso agroecológico.....	pág.124
3.5. Seq. 5- Visões da noite na mata e a polêmica entre cidade e “natureza”.....	pág.131
3.6. Seq. 6- O sonho: o escravo, a rainha e o índio.....	pág.134
3.7. Seq. 7- Lucas no caminho da festa de reggae do Digitaldubs.....	pág.137
3.8. Seq. 8- Andrey: dança, trabalho, teatro e roda.....	pág.139
3.9. Seq. 9- A Roda Cultural do Engenho da Rainha.....	pág.143
Considerações finais.....	pág.145
Bibliografia.....	pág. 147

Cara, eu tenho muitas coisas na minha mente. Eu gosto mais de trabalhar com coisas da cultura: dança, teatro, eu gostaria muito de trabalhar. Mas essas coisas não têm muito valor, sabe? As pessoas não dão muito valor pra teatro. Talvez eu possa tá falando besteira, né, que as pessoas não dão muito valor. Mas pra trabalhar com isso, você sendo... você sendo, é... não tendo muita finança, não tendo muita renda de dinheiro, morando em comunidade, dependendo da mãe, e querer trabalhar com cultura e teatro, essas coisas, cara, é muito, muito, realmente muito difícil, muito difícil! O talento mesmo tem que fazer a pessoa chegar longe. E eu acredito que o meu talento vai fazer eu chegar muito longe!” (Andrey)

Essa aqui é uma homenagem que eu decidi fazer ao Brizolão Federico Fellini e aos seus professores. Eu escrevi esse roteiro aqui que, além de homenagear os professores, também homenageia o Federico Fellini, que foi um cineasta italiano do século passado, muito famoso. Não tão famoso como deveria ser, mas a sua obra é reconhecida internacionalmente, e eu vi a importância de saber quem era aquela pessoa que... Muita gente que estuda na escola não sabe quem era... Por que sua escola leva aquele nome? E ao pesquisar, isso ficou dentro de mim, e me levou a saber quem era esse cineasta, quem era Federico Fellini. Enfim, aí eu comecei a pesquisar e vi que ele tinha muita coisa que tem a ver comigo também, que ele gosta, que ele é cineasta, escrevia, dirigia filmes e me deixou interessado a querer também a fazer uma homenagem com um filme. (Lucas)

Mas não se trata de santificar a realidade terrestre do trabalho e da comunidade. O homem não é um animal político ou econômico, é um animal quimérico. O que se deve colocar acima da circulação de mercadorias e das opiniões é uma religião do artifício, reconhecido e glorificado como artifício. (Ranciére)

- Introdução

Nesta dissertação relato minha experiência de pesquisa junto a um grupo de jovens artistas, moradores do subúrbio carioca, na região em torno ao Complexo do Alemão, zona Norte do Rio de Janeiro. Acompanho suas ações de criação e produção de uma peça teatral, no âmbito de atividades culturais desenvolvidas por uma organização não governamental, a ong Verdejar Socioambiental, e uma escola pública de ensino médio, o Ciep Federico Fellini.

Realizei o trabalho de campo junto a estes atores sociais, utilizando também uma câmera de vídeo como instrumento de pesquisa, produzindo materiais que se tornaram fundamentais para a escrita. Ao revisitar as gravações, pude escolher e analisar as situações de nossos contatos pessoais e da criação da peça teatral produzida pelos jovens, destacando cenas, intercalando falas e reordenando-as no tempo, editando uma narrativa audiovisual. Produto e processo de comunicação que referenciam este texto e, no último capítulo, descrevo as sequências do vídeo, comentando aspectos desta experiência.

Considero que, tanto a realização dos registros audiovisuais, como as situações em que assistíamos e conversávamos sobre os materiais gravados e, ao final do percurso da pesquisa, a entrega do vídeo finalizado, foram ações que possibilitaram diferentes formas de participação e compartilhamento do trabalho, como meios possíveis de devolver aos jovens e atores sociais, algo dos resultados produzidos.

De forma breve, procurei no texto situar sentidos da periferia na linguagem e no espaço social, buscando o contexto dos chamados movimentos sociais atuantes em favelas, e também menciono o meio rural, como lugar de origem do conceito da agroecologia que é trabalhado no meio urbano pela ong Verdejar, em suas ações na Serra da Misericórdia, maciço onde está localizado o Complexo do Alemão.

No intuito de confrontar situações e falas abordadas na prática do trabalho de campo, tratei paralelamente algumas formas hegemônicas de representação sobre o cenário e sujeitos da periferia - no discurso -, relacionando aspectos imaginários e do funcionamento da ideologia na materialidade histórica deste espaço. Nesse sentido, menciono fatos, personagens e políticas da cidade, envolvendo ações do Estado e o universo da mídia, colocando em análise algumas narrativas audiovisuais produzidas ou veiculadas por

empresas, tais como a Rede Globo e o *Google*, além da *Bayer*, *Basf* e *Walt Disney*, com o objetivo de distinguir e cotejar imagens e representações dominantes jogadas no espaço social, problematizando a forma como nos sujeitam e nos atravessam em conflitos, contradições e negociações.

Conforme demonstrarei nas análises da pesquisa sobre estes audiovisuais, estão em jogo certos discursos, onde estéticas tecno-científicas e uma misantropia ecológica funcionam em sentidos e imagens intrinsecamente subordinadas a padrões hegemônicos (estadunidenses e eurocêtricos), que ordenam os sistemas econômico, industrial e midiático, historicamente atrelados ao controle político, jurídico e financeiro sobre o Estado brasileiro.

Sobre o nosso passado colonial e escravocrata, há consenso na historiografia em relatar a predominância do patriarcalismo nas relações familiares e sociais. Estigmas raciais e sadismo são heranças que nos atravessam historicamente, materializando ideologicamente a configuração da língua e do espaço, nas instituições e nos corpos. Perversidades e iniquidades estão assim marcadas, naturalizadas na estratificação e no imaginário de nossa sociedade. Neste processo, a constituição do Estado aprofunda tais contradições sociais e econômicas internas, conservando o país na periferia das relações financeiras internacionais. Exportador de bens primários, além de ávido consumidor de produtos industrializados e de tecnologias atreladas ao discurso da modernidade. Cenário onde agrava-se a situação de populações afrodescendentes, de mulheres, indígenas e de imensos grupos e regiões, marginalizadas e exploradas frente às transformações do mundo do trabalho, sofrendo as desregulamentações e instabilidades que caracterizam o momento atual do capitalismo financeiro e tecnológico globalizado.

Como reflexos que reverberam territorialmente, as grandes metrópoles brasileiras seguem a lógica administrativa urbana em dispositivos concretos que esquadrinham as cidades, estruturando e reproduzindo as profundas desigualdades sociais e econômicas, construídas como realidades. Apartadas, simbólica e geograficamente, as áreas nobres das cidades concentram recursos, serviços e, ostensivamente, acumulam novas marcas e formas de distinção social. Seus moradores herdaram e reproduzem, como aristocracia estabelecida, a propriedade de capital simbólico, econômico, social e cultural, conforme conceituações de Pierre Bourdieu (2010). Abaixo da classe alta, as camadas médias competem e se

configuram simbolicamente no espaço urbano, posicionadas entre a inveja do topo da escala social e a extrema necessidade de diferenciação identitária em relação às classes mais baixas. Estas últimas, como se sabe, ocupam a base absurda e desproporcionalmente alongada da pirâmide econômica. Tal figura, tão conhecida e naturalizada, representa na parte inferior a massa heterogênea que, em diferentes camadas, disputa os trabalhos mais desqualificados social e monetariamente, desempenhando atividades que exigem esforço físico, carga horária elevada e menores remunerações, sendo historicamente excluídas das rotinas, hábitos e titulações escolares que estruturam a meritocracia como justificativa e política instituídas. Heranças do processo de escravidão, do êxodo rural e da industrialização tardia brasileira. Estes grupos habitam regiões rurais e, principalmente, as periferias e favelas das cidades, convivendo e enfrentando estigmas profundamente enraizados, construídos e amalgamados sobre seus corpos e imagens na história.

História e política de conflitos, violências, tensões e paranoias, configuradas social e territorialmente nas cidades. Onde as classes altas e médias habitam, investem e circulam em espaços cada vez mais cercados, em automóveis, entre prédios e condomínios fechados, preocupadas com estruturas e equipamentos de segurança. Suas relações de alteridade figuram em imagens e sentimentos contraditórios, de profunda dependência, misturando ódio, medo e desprezo, além de doses de benevolência e fascínio em relação ao mundo dos moradores de periferias e favelas. Divisões e contradições que são configuradas, individual e coletivamente, e materializadas na história, especialmente no funcionamento ideológico da língua, expressas em diferentes formas narrativas e simbólicas que, no discurso, sustentam e impulsionam estratégias e ações verticalizadas do Estado.

De forma geral, estas observações contextualizam a situação abordada no trabalho de campo. Além das narrativas audiovisuais, menciono também alguns aspectos e contradições do papel de ongs e movimentos sociais que atuam nos vazios deixados pelo Estado. Viso assim confrontar imagens e representações hegemônicas, situando o jogo político e ideológico que envolvem as experiências e gestos de interpretação dos sujeitos e atores desta pesquisa. Algo que, contrabandeando as palavras de Eni Orlandi (2007), busco pensar como movimentos de sentidos.

Em síntese, abordo tais aspectos das experiências vividas com os jovens no decorrer da pesquisa, relacionando-as ao contexto discursivo hegemônico da cidade, materializado

em narrativas midiáticas produzidas por grandes empresas. Tal metodologia permitiu distinguir dois principais movimentos, intrinsecamente ligados no jogo de relações da configuração social: um, sobre como estes sujeitos da periferia se apropriam, reproduzem e, ao mesmo tempo, resistem ao discurso dominante e seus estigmas, realizando imprevisíveis e múltiplas táticas, entre conflitos, apropriações, negociações, silêncios e subversões; e o outro, problematizando aspectos de narrativas audiovisuais como catalizadores de imagens e representações, programadas e formatadas no projeto de modernidade científica e do universo da produtividade industrial vinculada a fetiches tecnológicos, conforme visualizaremos no decorrer das análises.

Então, para alinhavar tal caleidoscópio de temas numa frase, buscarei descrever diferentes movimentos de sentidos que estão em jogo na periferia. Na perspectiva de ouvir as artes destes jovens em ver, falar e fazer o que gostam e podem, frente à cidade e seu discurso hegemônico. Procuo assim focar suas ações, táticas, conflitos, prazeres e poderes, em seus gestos, como sujeitos significantes do espaço e do tempo. Parafraseando a metáfora “pega a visão”, muito falada por eles atualmente, busco compreender e contribuir com expressões da subjetividade deste espaço da zona Norte do Rio de Janeiro.

Refiro-me aos jovens como artistas, no título e na descrição do trabalho, respeitando e demarcando a forma como eles próprios se representam, falam sobre si e realizam suas ações. Em gestos, falas e movimentos dos jovens na cidade, como modo urbano de produzir cultura, face à indústria do entretenimento e tecnologias comunicacionais. Acompanho suas práticas comuns e populares. Porém, não da “cultura popular” entendida como expressão de alguma autenticidade genuína, e sim no âmbito da cultura de massa, em meio à inundação de produtos culturais e equipamentos eletrônicos em que vivemos, absorvidos pelo uso dos meios de comunicação, do cinema, da TV e internet. Nesta perspectiva, me aproximo do que Michel de Certeau (1994) aponta sobre as táticas e consumo da vida cotidiana, relacionando também ao que Jesus-Martin Barbero (2001) propõe sobre as mediações, negociações e diferentes usos populares realizados sobre as formas narrativas de representações hegemônicas. Aciono neste entrecruzamento, como referência fundamental no percurso da pesquisa, minha aproximação e leituras iniciais sobre a análise de discurso (AD) na linha teórica e filosófica trabalhada por Eni Orlandi (2012, 2007, 2005, 2004). Pela forma como aborda, desloca e coloca em análise o discurso, circunscrevendo a compreensão

da materialidade histórica das formações discursivas, como espaços por onde funciona a ideologia, entre a transparência e a opacidade das formas das linguagens, interpelando e dividindo as posições de sujeito (individualizado pelo Estado) em seus gestos de interpretação dos sentidos.

Por outro lado, falando da minha afetividade pessoal, os sentidos que atribuo às artes produzidas pelos jovens expressam uma justificativa específica de motivação para o trabalho da pesquisa. Na possibilidade de focar como eles configuram na prática seus saberes, poderes e prazeres. Vividos no confronto cotidiano das relações na cidade, na escola e com a ong, problematizando também o próprio convívio estabelecido comigo, na pesquisa e nas gravações do vídeo.

De todo o material audiovisual gravado com os jovens, cerca de 20 horas, entre cenas de ensaios e apresentações da peça, além de depoimentos e situações cotidianas, transcrevo e problematizo alguns fragmentos no texto. Escolhi estes trechos como forma de realizar descrição, análise e compreensão sobre suas negociações, conflitos e significações inseridas no universo de imagens, personagens e produtos, seja da indústria cultural, ou conteúdos da escola, além dos discursos da ong e de outros ambientes da cidade. Onde, jogando, hibridizando e configurando simbologias, criando e deslocando-se entre convenções, estigmas e amarras sociais, suas falas fazem referências a figuras por quem eles demonstram admiração. Valorizam em seus depoimentos, por exemplo, professores que realizaram projetos extracurriculares, além do diretor de cinema Federico Fellini, que dá nome ao Ciep, e o ambientalista Luiz Poeta, pioneiro da história do movimento da ong Verdejar. Além destas, acompanho situações e diferentes formas de identificações e negociações em universos distintos, como por exemplo, a importância do esporte e dos jogos na construção de suas identidades, tais como o futebol e o jogo de RPG (*Role Play Games*), assim como de outras práticas culturais ligadas à música e à dança, na mistura de expressões e linguagens comuns da juventude na periferia, abrigadas no universo *hip hop, rap, reggae, funk* e na resistência e capilaridade do fenômeno das batalhas de rimas, no âmbito das chamadas Rodas Culturais.

Nesta perspectiva, relaciono as divisões realizadas simbolicamente no espaço e concretamente nas delimitações do corpo da cidade - entre zonas nobres, classes médias, periferias e favelas - à problemática da construção de nossas diferentes identidades. Afinal,

como sujeitos, somos constituídos, movendo e simbolizando o espaço através de linguagens. Materialidades e falhas sobre as quais figuramos ideológica e subjetivamente, convivendo como imagens positivas e negativas de um “eu”, projetado entre vários “eus”, construídos em nossas diferenças, disputas e relações. Uns com outros, “nós” e “eles”. Então, como sujeitos divididos, somos estabelecidos e reproduzidos em diferentes tramas históricas e redes de poder, tecidas nos vínculos de coerção e segregação, entre hierarquias e escalas que nos desnivelam e nos estratificam em diferentes tipos de cidadãos, chegando à exclusão de grupos, estigmatizados e marginalizados de diferentes formas: culturais, sociais, sexuais, econômicas etc. Faixas e classificações programadas para estabelecer o que, a quem e como, é permitido ou não, consumir o que as inundações de produtos industrializados e midiáticos oferecem. Estipulam e limitam também as ocupações sociais e os tipos de deslocamentos que cada grupo e indivíduo pode realizar no espaço.

De forma geral, como inspiração para movimentar a pesquisa intercambiando diferentes autores e perspectivas, usando-as como ferramentas críticas, sigo elementos propostos na filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (1981). Seus estudos partem da imagem da palavra como um elemento neutro, “o modo mais puro e sensível da relação social” (Bakhtin 1981 - pág. 36). Assim, por seu próprio caráter indicativo, a palavra - inevitável e necessariamente – incorpora, preenche e é assumida em “qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa” (Bakhtin 1981 - pág. 37).

Faladas, em texto ou gestos, as palavras ganham vida e sentidos nos enunciados, materializados em repetidos e imprevisíveis jogos no curso da linguagem, como signos dialógicos. Arenas que ecoam tensões, diferenças e contradições do funcionamento ideológico. Figuras e são configuradas em sistemas simbólicos de materialidade histórica, polifônica. Denominam, conotam e sedimentam distinções sociais e negociações, em oposições de forças vivas e repetitivas, porém sempre sujeitas a novas versões e subversões. Reverberam conflitos e relações entre saberes, prazeres e poderes, disputados em discurso. Indefinidamente atravessados, seguimos imersos, produzindo e partilhando a polissemia das palavras. Invocando e convocados por seus poderes. Sons e imagens de acordos provisórios e conflitos constantes, na fricção das linguagens, como múltiplos caleidoscópios da heteroglossia, vividos como formas e prismas de jogos significantes, que estabilizam e

movimentam nossos sentidos físicos, corporificados simbolicamente. Meios de saber, poder e prazer entre nós e o mundo.

Através da linguagem, corporificamos discursos que nos atravessam e nos tornam sujeitos, no duplo sentido, configurando-nos individual e socialmente. É nesse sentido geral, de inspiração bakthiniana, pensando as relações de saber, poder e prazer que nos envolvem simbolicamente, entre palavras, corpos, técnicas e espaço, no meio social da cidade, que busco problematizar as experiências de interação com os jovens artistas participantes desta pesquisa. Dentro do universo discursivo que envolve a periferia na cidade, na escola e nas atividades agroecológicas e socioambientais do Verdejar na Serra da Misericórdia e nos bairros do subúrbio em torno ao Complexo do Alemão.

- Acasos do campo e o percurso organizado na escrita

Desenvolvo o trabalho de campo junto a um grupo de jovens artistas, estudantes de ensino médio do Ciep Federico Fellini, na zona norte do Rio de Janeiro. Acompanho algumas situações pessoais e suas ações de criação e encenação de uma peça teatral, como integrantes de um pequeno grupo gerado no âmbito de atividades culturais realizadas pela ong Verdejar Socioambiental, na região conhecida como Complexo do Alemão e bairros adjacentes. Meu contato com os jovens, a ong e a escola, vem ocorrendo desde março de 2016, e foi iniciado graças à minha participação profissional na realização de um vídeo didático sobre questões locais relacionadas ao ambiente geográfico da sub bacia hidrográfica do Canal do Cunha (projeto institucional desenvolvido pela Fundação Oswaldo Cruz, que visa fomentar o desenvolvimento de tecnologias sociais comunitárias e de mobilização popular¹). Paralelamente à produção deste vídeo didático, os jovens participavam de uma oficina teatral realizada pela ong em parceria com a escola Fellini.

A oficina teatral do Verdejar havia começado no Fellini (como os estudantes se referem à escola) mais ou menos no mesmo período em que iniciávamos o projeto de vídeo

¹ Projeto financiado por edital da Agência Nacional de Águas (ANA) e do Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), coordenado pela Dra. Adriana Sotero da Escola Nacional de Saúde Pública da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), instituição de pesquisa onde atuo no campo da comunicação e saúde, em setor de produção, divulgação e preservação de acervo audiovisual chamado VídeoSaúde Distribuidora, no Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica (Icict).

didático da Fiocruz. Esta coincidência foi de grande valia para mim. Foi a oportunidade de estabelecer amizade com os jovens, de poder acompanhar suas experiências como grupo teatral no processo de construção da narrativa de uma peça, observar seus vínculos com as práticas culturais e o discurso da ong - ligada aos movimentos de agroecologia -, além de ter me possibilitado conversar algo sobre suas trajetórias de vida e suas relações com a escola e a cidade.

Nas primeiras atividades relacionadas ao vídeo didático da Fiocruz participaram cerca de 10 estudantes com idades de 15 a 21 anos. Porém, lamentavelmente, logo no momento inicial, todas as meninas que estavam inscritas no teatro e no vídeo, deixaram de frequentar os dois projetos. A razão alegada para a desistência das jovens era o fato de que as atividades não ocorriam exclusivamente dentro da escola. O ano de 2016 foi muito conturbado na rede estadual de ensino, houve um longo período de greve de professores, quando a escola teve seu funcionamento interrompido. Nestas condições, as famílias das jovens não se sentiam seguras com seus deslocamentos para espaços fora da escola, porque os ensaios e reuniões passaram a acontecer numa das sedes do Verdejar, que fica no Complexo do Alemão. Elas tinham medo por causa dos conflitos envolvendo a repressão policial à venda de drogas. Tais tipos de restrições e sentimento de insegurança são comuns na cidade - principalmente em regiões da periferia como a zona norte -, mas atingem de forma diferente homens e mulheres, e foram determinantes na definição dos meus interlocutores no trabalho de campo. Como a minha inserção e interações com o grupo ocorriam no âmbito comum entre as atividades de produção e gravações do vídeo didático e da oficina de teatro, infelizmente não consegui manter contatos mais próximos com as jovens estudantes.

Durante o ano de 2016, no âmbito da oficina de teatro do Verdejar e do projeto de vídeo da Fiocruz, houveram mais algumas desistências de alunos. Porém, os que permaneceram formaram um grupo teatral que conta em torno de cinco jovens, todos do sexo masculino e moradores de bairros em torno ao Complexo do Alemão. Neste processo de realização do vídeo didático, conforme avançávamos nas atividades de roteirização, gravação e edição, fui aproveitando a oportunidade de realizar meu trabalho de campo, registrando algumas falas, o processo teatral e atividades cotidianas dos seguintes jovens: Andrey (18 anos), Douglas (21), Lucas (23), Nick (18) e Portela (18).

Com o decorrer da pesquisa, fomos nos aproximando, conversando, brincando, trocando gestos e mensagens em redes sociais da internet, entre símbolos, palavras e silêncios. Tentando sintonizar sentidos comuns, invocando nossas histórias pessoais e formando nossas amizades, representando-nos uns aos outros. Foi no cenário complexo e conflituoso do subúrbio carioca que me deparei então com a experiência prática destes jovens em realizar – do planejamento à encenação - uma peça teatral. Representação narrativa que conta uma história acontecida no seu próprio lugar.

Acompanhando o empenho do grupo em criar a peça teatral, passei então a realizar gravações em vídeo sobre seus ensaios, investindo no experimento audiovisual de elaborar mais uma forma narrativa como resultado do processo de pesquisa. Em março de 2017, começaram as apresentações do espetáculo “Vamos Verdejar”, escrito e encenado por eles, com auxílio de coordenadores da ong. A primeira apresentação foi no Fellini, depois em outras escolas da rede pública, e na Fiocruz. A peça narra, com bom humor, a história de um conflito territorial vivido por Luiz Poeta (falecido em 2011), ambientalista fundador do Verdejar e pioneiro nas atividades de reflorestamento da Serra da Misericórdia, maciço que abriga uma Área de Preservação Ambiental e Recuperação Urbana², regulamentada pela prefeitura, graças às ações políticas da ong.

Durante a realização das observações e gravações sobre o processo de construção teatral foram surgindo situações ligadas às trajetórias individuais dos jovens, envolvendo histórias pessoais e negociações práticas da vida cotidiana nos espaços da escola, do bairro e da cidade, em suas imprevisíveis identificações com diferentes universos discursivos e imaginários. Então, além da criação dramática da peça, surgia a possibilidade de focar sentidos envolvidos por estes jovens em suas ações sociais cotidianas, como intérpretes que movimentam e significam o tempo e o espaço. Na descrição que segue, busco contextualizar e confrontar estes movimentos de sentidos jogados pela periferia.

Por fim, para apresentar e organizar a pesquisa no texto, no primeiro capítulo busco situar relações da periferia no espaço e na linguagem, visando problematizar tensões políticas entre periferia e centro, no contexto da cidade e da falta do Estado. Sob tal perspectiva, abordo materiais audiovisuais e outras formas discursivas que tratam questões

² A APARU da Serra da Misericórdia, instituída pelo Decreto Municipal n. 19.144 de novembro de 2000.

relativas à cidade e ao Complexo do Alemão, além da origem rural do conceito de agroecologia, praticado pelo Verdejar.

No segundo capítulo, coloco em análise um trecho de fala de um jovem artista, exercício que aponta a questão do jogo de identidades presente na relação da subjetividade periférica com a cidade. Seguindo esta perspectiva do jogo, descrevo algumas situações vividas na minha interação com os jovens, enfocando nossas diferenças e alteridades sociais. Em seguida, abordo uma narrativa cinematográfica brasileira recente, intitulada “Alemão” e alguns pequenos vídeos extraídos da internet, materiais onde o uso de dicotomias entre o bem e o mal é estruturado pela narrativa do melodrama e fortemente marcados pelo poder discursivo de elementos simbólicos ligados ao controle tecnológico sobre o espaço. Descrevo e problematizo também algumas falas ocorridas na realização da peça teatral “Vamos Verdejar”, produzida pelos jovens.

No último capítulo, descrevo as sequências do vídeo realizado na pesquisa, relatando observações sobre a experiência de gravar, exibir e editar sons e imagens, com objetivo de compartilhar o que os jovens e eu produzimos juntos, durante o trabalho de campo. Comento especialmente uma fala sobre o Ciep Federico Felini, que é chamado pelo apelido popular de Brizolão, sobre o qual faço uma breve contextualização histórica do significado dicotômico associado a este projeto escolar. Na sequência seguinte, abordo o papel que o jogo de *RPG (Role Play Games)* tem na prática cotidiana de dois jovens que participam do grupo teatral e da pesquisa. Outra sequência que merece destaque é a que contém uma fala sobre a “preservação do meio ambiente”, onde coloco em questão os sentidos que seguem associados a este discurso ecológico. Após a descrição sobre o audiovisual, relaciono minhas breves considerações finais.

Capítulo 1 - Pegadas da periferia na linguagem e no espaço

Abordarei aspectos das minhas interações com o grupo de jovens no trabalho de campo, buscando compreender nossas falas e gestos, colocando-as em relação ao contexto discursivo da cidade. Considero este movimento da pesquisa na forma de um jogo de sentidos, pensando no confronto entre, de um lado, a ação recorrente de narrativas hegemonicamente construídas, frente à rotina e multiplicidade de experiências cotidianas vividas pela periferia.

Busco assim situar e distinguir nestes movimentos de sentidos, entre repetições, variações, silêncios e contradições, algo do que é dito, frente ao que não é dito, além do que é dito de outras formas, em outros lugares (Orlandi, 2004). Nesta perspectiva discursiva, me aproximo especificamente do referencial da análise de discurso (AD), conforme defende a

brasileira Eni Orlandi, seguidora da linha francesa de Michel Pêcheux. Entre distinções e convergências com a filosofia bakhtiniana, a AD coloca em questão as formas da linguagem (e dos silêncios) em sua materialidade histórica, como ação da ideologia expressa na fala ou num texto (escrito, gestual, audiovisual), pensando como os sentidos são produzidos e se movimentam, no discurso, entre os gestos de interpretação dos sujeitos.

Nas palavras de Orlandi, toda fala “instala espaços de silêncio e o nomear recorta esses espaços, definindo-os. O silenciamento é constitutivo da denominação” (Orlandi, 2004 - pág. 57). Avançando nesta compreensão da AD:

“Diante de qualquer objeto simbólico, somos instados a interpretar: o que ‘X’ quer dizer? Há injunção à interpretação e ao mesmo tempo há uma ilusão de conteúdo (de ‘X’). Entretanto quando se pergunta pelo sentido o sujeito sempre nos faz um relato, nos conta uma ‘história’: é a construção discursiva do referente (do ‘X’). A partir daí se produz a ilusão referencial: a redução do sentido ao conteúdo, a seu efeito de evidência. É nisto que reside o princípio ideológico. Na realidade não há um sentido (conteúdo), não há senão funcionamento da linguagem. No funcionamento, o sujeito da linguagem é constituído por *gestos de interpretação* (...). O sujeito, em uma palavra, é a interpretação. E é por aí que o sujeito é afetado pela ideologia, pelo efeito de literalidade, pela ilusão de conteúdo, pela construção da evidência do sentido, pela impressão do sentido-lá. A ideologia se caracteriza assim pela fixação (estabelecimento) de um conteúdo, pela impressão do sentido literal (é ‘X’), pelo apagamento tanto da materialidade linguística quanto histórica. Fruto do trabalho da interpretação.

Na medida em que a Análise de Discurso trabalha o efeito ideológico, ela teoriza sobre o fato da interpretação. Ela se constitui, de certa maneira, como uma anti-hermenêutica, na medida em que não procura uma ‘chave’ para o sentido, ao contrário, a questiona” (Orlandi, 2004 – pág. 22).

No movimento proposto por Orlandi, repito sua indagação sobre “o que ‘X’ quer dizer”, realizando então uma pergunta retórica sobre o que a palavra *periferia* quer dizer?

Tomando este exemplo simples, é interessante notar, através da problemática colocada pela autora em relação à *construção discursiva do referente*, como os efeitos da linguagem revelam algo do seu funcionamento como ideologia (ressaltando este sentido específico do conceito de ideologia para a AD). Vamos então ao relato, à história da palavra: de origem grega, *periferia* traz sua herança da geometria matemática. Denomina a imagem de uma circunferência, ou nomeia o conjunto de pontos de um contorno curvilíneo, identificados em

função da posição de outro ponto central, ou de um conjunto de pontos de outra superfície centralizada. Conforme podemos ver na sua definição em dicionário³:

PE-RI-FE-RI-A

(grego *periférea*, *-as*, circunferência, superfície arredondada)

substantivo feminino

1. Contorno de uma figura curvilínea.
2. Circunferência, círculo.
3. Superfície de um sólido.
4. Contorno de um corpo ou de uma superfície.
5. Zona próxima ou vizinha. = CONTIGUIDADE, PROXIMIDADE, VIZINHANÇA
6. Conjunto das zonas situadas à volta do centro de uma cidade, mas a alguma distância deste. = ARRABALDES, ARREDORES, SUBÚRBIOS

Com sentidos que usamos na nossa linguagem corriqueira atual, a palavra periferia nomeia e situa o que está ao redor de um centro, projetando uma divisão, definindo e qualificando o espaço. Neste exemplo banal, um simples ato de nomeação distingue e posiciona algo e realiza uma predicação, seja em números, palavras ou símbolos. Formas com as quais nos comunicamos e lidamos com o mundo, reproduzindo, interpretando e configurando-o em nossos sistemas de signos, estabilizando e movimentando sentidos, assumindo formas representativas e efetuando substituições. Ao usarmos então a palavra periferia, como denominação sobre o espaço, é interessante perceber o fato de que uma distinção e um recorte foram realizados – como funcionamento da ideologia atuando - na materialidade da linguagem. Assim, o que é periferia não é o centro, e algo é periferia em relação a um centro.

Em seus movimentos semânticos na história, os sentidos de periferia deslizam na linguagem – que tanto comunica como não comunica, segundo Orlandi (2004) - nomeando e estabilizando-se materialmente como forma de classificação sobre divisões simbólicas do espaço, politizando-o em diferentes dimensões: geográfica, social, cultural, econômica etc. Seus sentidos variam conforme cada contexto discursivo e em relação aos gestos de interpretação dos sujeitos (2004), os interlocutores envolvidos.

³ "Periferia", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/periferia> [consultado em 19-01-2018].

Retornando ao exemplo apresentado inicialmente, parece tão óbvio o fato da palavra periferia representar um pólo inferior - inferiorizado em relação ao que é considerado central -, que não haveria nada mais natural do que a atribuição de menor valor ao que passa a ser visto e posicionado como se estivesse à margem. Atrelada então ao nosso discurso da modernidade urbana, a palavra periferia adquire sentidos intrinsecamente ligados à configuração de valores econômicos projetados sobre o espaço. Assimila-se a centralidade do capital no sistema de produção, estruturando a administração de dispositivos de controle por parte do Estado na ação de campos diversos e interligados, tais como: jurídico, policial, educacional, científico, médico, tecnológico, midiático, urbanístico etc.

Recorrendo ao que defende a filosofia da linguagem de Bakhtin (1981), as palavras, como signos, constituem arenas dialógicas, que reverberam histórica e socialmente, materializando conflitos da heteroglossia polifônica.

Nesta mesma direção, por exemplo, podemos pensar como as práticas históricas e bélicas - identificadas em discurso dominante - estratificam internacionalmente os países pelo viés econômico, hierarquizando-os em torno a economias centrais, submetendo as que funcionam neste sistema como emergentes ou periféricas. Classificação que torna transparentes os critérios de desenvolvimento, produtividade e industrialização, intrinsecamente modelados em padrões científicos e culturais eurocêntricos, estruturados pela herança do colonialismo, do positivismo, do evolucionismo, do etnocentrismo e, a partir do período pós 2^a. Guerra, na centralidade de representações simbólicas e imaginárias de uma supremacia estadunidense.

Autores como Stuart Hall (2016), entre outros, ligados aos chamados estudos culturais em suas diferentes abordagens, convergem ao problematizar representações e produções simbólicas, colocando em questão as polaridades ideológicas e hibridismos identitários, relacionando o jogo da linguagem e as relações de poder, trabalhando as formas materiais e contradições destes processos históricos e seus desdobramentos em relação à construção da subjetividade e da própria realidade. São críticas que revelam e desconstroem a hegemonia do colonialismo e da centralidade de representações dominantes, como sistema de domínio da imagem do “eu” branco, patriarcal, ocidental e do discurso que marca, estigmatiza e destitui as diferenças do “outro”, tido como primitivo e atrasado.

Nas palavras de Robert Stam (2013): “os estudos culturais investigam a cultura como um domínio no qual a subjetividade é construída” e que, na contemporaneidade, “está inextricavelmente entrelaçada com as representações midiáticas de todas as espécies” (Stam 2013 - pág. 250). Aproveito abaixo a síntese de Stam, acerca dos posicionamentos dos estudos culturais sobre o sujeito e sobre a chamada “política das diferenças”, onde diz ele:

O sujeito é construído não apenas pela diferença sexual, mas também por muitos outros tipos de diferenças, em uma negociação permanente e multivalente entre condições materiais, discursos ideológicos e eixos sociais de estratificação fundados na classe, na raça, no gênero, na idade, na origem geográfica e na orientação sexual (Stam, 2013, pág. 250).

As críticas dos estudos culturais, portanto, são interpretações que fortalecem os movimentos periféricos, contra hegemônicos e de diásporas, na compreensão de seus conflitos e construções identitárias. Processos ideológicos de negociações, subversões e reapropriações culturais que, nas arenas discursivas, configuram as relações de poder, no jogo contínuo de elaboração das identidades sociais e disputas na constituição e entre as nações modernas.

Sob outro viés, trabalhando na perspectiva sociológica acerca das relações de poder, estudando diferentes momentos históricos do processo civilizatório europeu e desenvolvendo observações sobre casos específicos de interações comunitárias, Norbert Elias (2000) conceitua as relações de figuração e configuração, no jogo entre posições que ele nomeia como “estabelecidos e *outsiders*”. Em sua visão, cada processo diacrônico, localizado e intergeracional, desenvolve-se de acordo com as situações de conflitos, movimentando estigmas, representações e hierarquizações entre diferentes grupos e sociedades. Elias trabalha estas conceituações, partindo também das construções da subjetividade em fantasias de identidade e autoimagem, como reconhecimento individual e grupal das relações do “eu” com o “nós” e dos jogos de alteridade, como figurações do “nós” contrárias a “eles”.

Chegamos ao ponto de reconhecer que as experiências afetivas e as fantasias dos indivíduos não são arbitrárias – que têm estrutura e dinâmicas próprias. Aprendemos a perceber que essas experiências e fantasias individuais, num estágio primitivo da vida, podem influenciar profundamente a moldagem dos afetos e a conduta em etapas posteriores. Mas ainda estamos por elaborar um arcabouço teórico passível de verificação para ordenar as observações sobre as fantasias coletivas relacionadas com o desenvolvimento dos grupos. Talvez isso pareça surpreendente, posto que a construção de fantasias enaltecedoras e depreciativas desempenha um papel muito óbvio e vital na condução das questões humanas em todos os níveis das relações de poder; e não é menos patente que todas elas têm um caráter diacrônico e de desenvolvimento. No plano global existem, por exemplo o sonho americano e o sonho russo. Antes disso, já houve a missão civilizadora dos países europeus e o sonho do Terceiro Reich, sucessor do Primeiro e Segundo Reichs. E existe a contra-estigmatização de antigos *outsiders*, como por exemplo, a dos países africanos em busca de sua negritude (Elias, 2000 – pág. 37).

De maneira especialmente próxima à abordagem de Elias e à linha dos estudos culturais, analisando construções intelectuais brasileiras da passagem das décadas de 1920/30, Jessé Souza (2005; 2017) realiza críticas precisas e agudas sobre a visão elaborada por certos autores consagrados nacionalmente como ícones do nosso pensamento acadêmico. Na sua visão, através da divulgação de paradigmas racistas, culturalistas e economicistas, tais construções reproduziram, legitimaram e promoveram ampla divulgação de preconceitos e ações depreciativas sobre a formação racial e o comportamento social, distorcendo e inferiorizando a imagem ou a própria configuração do “ser brasileiro”. Segundo Souza, estas explicações teóricas estão intimamente atreladas ao domínio discursivo que sustenta a elite nacional e comanda o Estado, conservando e justificando o *status quo*, além da nossa classificação na periferia do sistema econômico mundial, frente à centralidade de culturas europeias e norte americanas. Ele acusa a produção de alguns grandes nomes da intelectualidade brasileira pelo uso invertido de modelos e conceitos teóricos que foram baseados, principalmente, na teoria sobre o individualismo estadunidense:

Assim, se na década de 1930, enquanto Talcott Parsons dava os primeiros passos em seu engenhoso esquema a partir do qual se tornaria a influência máxima da teoria da modernização no mundo, se desenhava no Brasil a sua contraparte ‘vira-lata’, produto mais típico do pensamento do escravo dócil, ponto a ponto a imagem invertida daquilo que Parsons construía como autoimagem da superioridade dos americanos no mundo. Se Parsons e seus seguidores iriam construir a imagem dos americanos como objetivos, pragmáticos, antitradicionais, universalistas e produtivos, nossos pensadores mais influentes iriam construir o brasileiro como pré-moderno, tradicional,

particularista, afetivo e, para completar, com uma tendência irresistível à desonestidade (Souza, 2017 – pág. 27).

Souza desconstrói tais explicações biologizantes e pseudocientíficas que justificam sentidos do “atraso” nacional e naturalizam privilégios de classe, impingindo estigmas que inferiorizam e domesticam o imaginário da população. O caso brasileiro é notório pelo que o autor nomeia de “complexo de vira lata”, onde um jogo de projeções e inversões de imagens, altamente contraditório e incoerente, é realizado no relacionamento subserviente e adulator de culturas e países do chamado primeiro mundo por parte das elites e classes médias brasileiras. Por outro lado, internamente na própria estrutura da sociedade brasileira, ele descreve formas e práticas institucionalizadas de ódio e desprezo às classes populares, inclusive de setores destas, em relação a suas próprias imagens e simbologias.

Entrecruzando estas conceituações e críticas, podemos considerar que as contradições, assimetrias e conflitos, realizados em dicotomias do tipo centro e periferia, assim como entre estabelecidos e *outsiders*, se configuram em classificações, estigmas e diferenciações discursivas, como formas metafóricas que conjugam relações de poder e prazer à produção de narrativas, conhecimentos e imagens.

Elias (2000), comentando exatamente esta relação da produção do saber como meio de poder, coloca em pauta duas questões fundamentais, do ponto de vista da nossa pesquisa. Primeiro, sobre o papel ético do conhecimento produzido e da predominância dos seus sentidos políticos e ideológicos. Em seguida, traz uma reflexão filosófica e histórica sobre a necessidade comum - ou humana - de poder. Algo que está intrinsecamente instituído nas relações sociais, onde a alteridade figura nas falas como *uma espécie de bode expiatório*. Conforme segue em suas palavras:

Um traço característico no desenvolvimento da sociologia é a proporção em que a função do saber sociológico, enquanto representante de uma determinada constelação de poder, volta sempre a sobrepor suas funções cognitivas. Assim, talvez haja a tendência de considerar a pesquisa sobre as relações estabelecidos-*outsiders* em primeiro lugar segundo o aspecto ideológico e não, ou muito pouco, segundo o aspecto do progresso que ela traz para o conhecimento. A fim de ressaltar o ganho cognitivo dessas pesquisas, retorno a um ponto que já mencionei anteriormente, mas sem a ênfase que lhe convém. Trata-se da questão de por que a necessidade de se destacar dos outros homens, e com isso descobrir neles algo que se possa olhar de cima para baixo, é tão difundida e enraizada que, entre as diversas sociedades

existentes na face da Terra, não se encontra praticamente nenhuma que não tenha encontrado um meio tradicional de usar uma outra sociedade como sociedade *outsider*, como uma espécie de bode expiatório de suas próprias falas” (Elias, 2000 – pág. 208).

Tanto em Elias, quanto no conjunto de autores citados, me parece que seguem paralelamente a noção da história política das sociedades e a importância dos conhecimentos produzidos, como organização discursiva sobre divisões e conflitos entre grupos e sujeitos, individualizados na modernidade, através das línguas e em função do Estado. Assim, na vida cotidiana, tais divisões são naturalizadas nas diferentes linguagens e vivenciadas como fatos comuns da realidade que, afinal, configuram situações e hierarquias empiricamente instituídas sobre o espaço e em diferentes níveis ou formas de dicotomias e jogos de alteridade, como no tipo estabelecidos e *outsiders*, ou entre centro e periferia.

Em suas configurações territoriais atuais, estabelecidas historicamente nas cidades, as periferias podem variar enormemente de valor econômico, cultural e simbólico. Subúrbios de cidades estadunidenses, por exemplo, são mundialmente conhecidos por filmes realizados em seus nobres cenários urbanos, com imagens de belas casas, cercadas de jardins bem cuidados, em ruas largas e asfaltadas, por onde desfilam belos automóveis – conjunto de elementos que configuram estética e simbolicamente os ideais de propriedade, consumo e ambiente da burguesia.

Por outro lado, também são fartamente representados em narrativas audiovisuais desta indústria audiovisual hegemônica, diversos bairros ou regiões periféricas das cidades que convivem com conflitos policiais e estigmas de criminalidade, envolvendo pobreza econômica, violências e segregações de populações de afrodescendentes, além de latinos, orientais e outras.

Obviamente, a hierarquização do que é considerado, usufruído, valorizado e simbolizado como central ou periférico, dentro de um contexto territorial urbano (dividido do rural, sobre o qual também faremos alguns comentários), depende da história de ocupação espacial, econômica e estética de cada cidade, em cada região.

No contexto brasileiro, algumas áreas periféricas de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Porto Alegre, e outras, convivem cada vez mais

com o fenômeno dos condomínios fechados e bairros luxuosos, cercados, numa espécie de feudalismo contemporâneo. Porém, em nossa linguagem coloquial, estas regiões dificilmente são nomeadas como periferias.

Ao contrário do poder simbólico da propriedade privada e territorial das zonas de alta concentração econômica, como se sabe, o sentido dominante incorporado discursivamente no termo periferia, e que faz sentido – entre sujeitos - na configuração das cidades, é o de privação de recursos financeiros, ausência ou precariedade de serviços do Estado e, inversamente, ostensivas ações policiais e abundância de conflitos, violências e assassinatos.

Retomando aqui o que Orlandi (2012, 2004) aponta sobre a definição de discurso: “é efeito de sentidos entre locutores” (Orlandi 2012 - pág. 27), numa relação de multiplicidade entre sujeitos, onde a “linguagem serve para comunicar e para não comunicar” (Orlandi 2004 - pág. 130). No discurso, portanto, os sentidos histórica e hegemonicamente ligados ao termo periferia são especialmente relacionados à distinção e caracterização pejorativa destes espaços desfavorecidos economicamente. No caso do Rio de Janeiro, não são referidos como periferia os espaços de maior concentração econômica, mesmo se estiverem localizados distantes do Centro, como os bairros de Ipanema, Leblon, São Conrado até o Recreio dos Bandeirantes. Tal fato, de aparência banal, se torna mais explícito ao pensarmos na evolução urbana da cidade no século passado, experiência que revela o papel de distinção social, prazer físico e privilégio de classe que a praia assume na construção da geografia carioca. Afinal, a partir da valorização do mar na paisagem simbólica, os bairros nobres se deslocaram do interior para a faixa litorânea.

Neste movimento, assim como os bairros da zona sul, a Barra da Tijuca – na zona oeste – figura como exemplo ícone da modernidade e dos novos ricos na cidade e não é referida como periferia dentro do contexto discursivo da capital carioca. Por sua vez, a existência de diversas favelas, encravadas dentro destas áreas de alta concentração econômica, torna explícita e confronta territorialmente outra radical situação social, muito conhecida e explorada midiaticamente sobre o Rio de Janeiro: as divisões entre favela e cidade, separações conhecidas popularmente por oposições de nomes como “morro” e “asfalto” (ou “pista”).

Dentro da própria região central da cidade, até bairros próximos da Tijuca e São Cristóvão, no início da Zona Norte, assim como em Jacarepaguá, na Zona Oeste, também existem diversas áreas desfavorecidas pelo Estado, empobrecidas e precarizadas, que são enquadradas à margem do poder simbólico e econômico. Nos caminhos em direção aos subúrbios e aos municípios que constituem a região metropolitana do Rio de Janeiro, outras camadas periféricas e periurbanas vão se aglutinando, configurando outras periferias, outras favelas e seus centros de referência locais, chegando até as áreas rurais.

1.1. O Complexo do Alemão, a falta do Estado e outras presenças

O nome “Complexo” começa a ser utilizado por técnicos e pelo discurso oficial do poder público entre as décadas de 1980/90, para designar e generalizar diferentes situações geográficas de moradias em aglomerados urbanos heterogêneos, chamados genericamente de favelas, reunindo-as numa mesma nomenclatura (Matiolli, 2016). Em decorrência deste processo, a partir de 1993, o Complexo do Alemão passa a constar como um bairro na divisão administrativa da cidade, configurando uma nova escala territorial para as ações governamentais, principalmente com relação a políticas de segurança pública e militarização, direcionadas pela criminalização da venda de drogas entorpecentes.

Até a década de 1950, na região do entorno da Serra da Misericórdia, predominavam paisagens e atividades rurais. Com a intensificação do processo de industrialização da cidade, muitas empresas se instalaram nessas áreas, devido à proximidade com a rede ferroviária e outras grandes vias de transporte que foram sendo construídas no subúrbio. As encostas dos morros passaram então a ser ocupadas pelas famílias de trabalhadores do setor fabril.

O nome “Alemão”, que dá nome ao Complexo, era popularmente atribuído a uma favela localizada num determinado morro da região, o “Morro do Alemão”, e refere-se ao apelido de um polonês, ex proprietário no momento em que iniciava-se o loteamento destas terras na primeira metade do século XX (Rodrigues, 2016). Diversos conjuntos habitacionais ligados a categorias de trabalhadores e caixas previdenciárias passaram a ser construídos no período do governo Vargas, a partir da década de 1930, recebendo siglas como IAPTEC (Instituto de

Aposentadorias e Pensões dos Estivadores e Transportes de Cargas), IAPC (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários), entre outros.

Fato já bem conhecido popularmente, o nome “favela” refere-se originalmente a uma planta do sertão nordestino, que também nomeia um morro do interior da Bahia, e tem relação com as circunstâncias históricas da chamada Guerra de Canudos. No final do século XIX, após o extermínio do povoado de Canudos, no interior da Bahia, o governo brasileiro não quita seu compromisso de pagar as devidas remunerações aos soldados que retornam ao Rio de Janeiro. Naquele cenário de turbulentas transformações da cidade e do mundo do trabalho - com a recente abolição da escravatura e a proclamação da República – os soldados passam a construir e morar em habitações improvisadas e precárias, principalmente no Morro da Providência, no centro do Rio de Janeiro, que neste período fica conhecido como Morro da Favela (Valladares, 2005). Assim, o nome favela se populariza como denominação para conjuntos heterogêneos de moradias populares fora dos padrões urbanos convencionais e, desde 1937, passa a constar do Código de Obras do Distrito Federal.

Na produção acadêmica, a favela constitui vasta temática de estudos, podendo ser considerada, em síntese, como parte dos profundos descompassos vividos no espaço social frente às transformações econômicas, urbanísticas, tecnológicas e dos movimentos de migração das populações rurais e de suas aglomerações nas cidades. É neste processo de expansão do capitalismo, sob um modelo urbano industrial, que a favela passa a ser incorporada como “questão social” e começa a tomar parte na agenda do Estado, sendo representada socialmente como uma problemática “sanitária e policial” (Chaloub, 1996; Zaluar e Alvito, 1998; Cunha, 2016).

A generalização da nomenclatura e dos estigmas ligados à favela evidentemente unificam contextos, situações e histórias que, em suas realidades locais tem enormes diferenças entre si. Neste processo discursivo, que apaga as particularidades e identidades de cada lugar, cabem as ressalvas sobre as peculiaridades, rivalidades e identificações de cada espaço, enraizando suas origens, suas relações e conflitos vividos entre os sujeitos na diacronia de cada tempo. Nesse sentido, é importante ressaltar a recente publicação **Vida Social e Política nas Favelas: Pesquisas de campo no Complexo do Alemão** (org. Rodrigues, 2016), especialmente por ser fruto de um projeto realizado em parceria de uma

instituição pública, o Instituto de Pesquisas e Estudos Aplicados (IPEA) com o Instituto Raízes em Movimento, uma ong do Complexo do Alemão que, entre outras, realiza atividades de documentação e promove encontros e debates locais entre moradores e pesquisadores. Os textos e seus autores dialogam diretamente com atores e movimentos sociais, em suas diversas áreas de militâncias, entre moradores, associações, coletivos e ongs que compõem a extensa rede de instituições que atuam no Complexo do Alemão, entre elas, além do Raízes em Movimento, o Verdejar, o coletivo Papo Reto, o Favelarte, o Educap, o Ocupa Alemão, entre outras.

A atuação de ongs e de diversos tipos de redes sócio culturais, incluindo associações de trabalhadores e moradores, historicamente realizadas em regiões de favelas e periferias - portanto desfavorecidas economicamente e pelos serviços do Estado - é um importante fenômeno social, político, econômico e cultural no país. Situadas como interseções entre interesses públicos e privados, movimentam-se entre as ações e ausências políticas do Estado, como organizações de interesses locais ligados às condições de moradia, saúde e educação, que podem contar com diferentes negociações e apoios de entidades político-partidárias, trabalhistas, filantrópicas, empresariais, ou também por atividades religiosas. Atualmente são diversos tipos de instituições que passam a configurar o chamado terceiro setor, atravessadas por delicadas polêmicas e questões relativas às suas formas de manutenção, financiamentos e como operadores de modos distintos de práticas sociais e discursos.

No período final da ditadura militar no Brasil, a partir da década de 1980, os chamados movimentos sociais retornam oficialmente ao cenário político, ganhando força e alcançando maior expressão, atuando em diversas frentes de direitos, tais como: saúde, educação, moradia, reforma agrária, e entre lutas identitárias de populações negras, mulheres, homossexuais, povos tradicionais, indígenas, etc. Paralelamente ao desenvolvimento destes movimentos e organizações, as formas de apoio e financiamentos foram sendo diversificadas e intensificadas por fundações e organismos internacionais e nacionais, além do próprio Estado, com amplo e contraditório espectro de interesses políticos e sociais. Este terceiro setor está situado, portanto, na interseção entre vários interesses: movimentos de resistência de diferentes grupos periféricos da população em busca de representação política, direitos e melhores condições de vida; os enormes recursos

financeiros oriundos do capital de grandes empresas e de outras organizações sociais, com diferentes estratégias de ação e representações discursivas, como por exemplo instituições financeiras, trabalhistas, filantrópicas ou religiosas; e a inconstância e sazonalidade das políticas públicas do Estado brasileiro. Nesta complexa e conflituosa interseção, conjugam-se e sobrepõem-se relações, por vezes, antagônicas e contraditórias, de negociações práticas e políticas por financiamentos e recursos que movimentam espaços sociais, forjando diferentes atores, projetos e produções culturais voltadas para as populações das periferias.

Neste panorama geral sobre o campo de atuação de movimentos sociais e das ongs, é importante destacar o papel das produções culturais que passam a fazer parte deste mercado, envolvendo cada vez mais as linguagens midiáticas, impulsionadas atualmente pela massiva popularização e comércio de tecnologias e equipamentos audiovisuais digitais. Assim, o terceiro setor também se organiza baseado em técnicas de comunicação e publicidade, utilizando fotografia, vídeo, cinema, internet e demais manifestações e expressões culturais, estimuladas e utilizadas como veículos de atuação por diversas instituições.

O tipo de atividade e o grau de autonomia e poder que cada grupo consegue alcançar ou negociar, dentro de cada contexto, possui amplas variações e dependem da configuração das forças sociais em disputa e dos tipos de inserção territorial que cada instituição desenvolve em suas práticas.

Notoriamente, todo este contexto é atravessado por complexas questões e conflitos, aglutinando discursos e interesses opostos em dilemas onde se digladiam ações e indefinições entre as esferas do que é comunitário, público, privado, estatal, filantrópico ou religioso. Tais interseções envolvem diferentes estatutos e formalizações jurídicas que abrangem desde pequenas associações comunitárias e projetos coletivos a disputas por financiamentos entre pequenas, médias e grandes ongs, além de diversas outras organizações sociais. Movimentam um mercado volumoso e crescente de gigantescas fundações empresariais privadas, além de igrejas, que avançam frente aos subsídios, inércia e descontinuidades de projetos do Estado.

Enfocando, de forma geral, o contexto de favelas e da periferia carioca, é marcante a atuação e importância do trabalho de ongs, de associações e, cada vez mais, de múltiplos coletivos de diversos tipos, organizados em torno de projetos, atividades e eventos na

configuração do cenário de produções culturais da cidade. Neste amplo espectro de ações práticas e ideológicas que envolvem o terceiro setor e as indefinições entre interesses privados, públicos e estatais no Brasil, tais temáticas são fundamentais para a compreensão sobre a configuração de atores e conflitos sociais atuais. Porém, evidentemente não caberiam no espaço e fôlego desta pesquisa.

Além da atuação de ongs em contextos de ausência de serviços do poder público, é importante mencionar a atuação de diversos outros grupos - instituídos formalmente ou não - em distintas áreas culturais e diferentes atividades, tais como: futebol, samba, jogo do bicho, nas religiões, nos bailes *funk*, no movimento *hip-hop*, nas rodas culturais, no grafite, na moda, na comunicação popular, na literatura, no midiativismo, cineclubismo e diversos outros tipos de associações e coletivos. O desenvolvimento destas inúmeras redes de relações entre estes atores configura um contexto complexo de produções, negociações e afetividades que movimentam diferentes e conflituosas situações discursivas e identidades culturais das periferias e favelas.

A fricção, os conflitos e negociações na cidade são expressões do jogo discursivo e de significação política sobre o aumento da quantidade de pessoas e de seus confrontos em diferentes posições e atores sociais. Nesse sentido, convoco o que Orlandi (2004) defende, pensando sobre a forma negligente e equivocada com que a questão da quantidade é metaforizada em sua materialidade histórica no discurso da cidade e como está relacionada ao tema da violência urbana.

No início dos anos 80, tem início vertiginoso processo de aumento demográfico na região do Complexo do Alemão. Fato que coincide com a elevação paulatina dos índices de violência e com o aumento da quantidade de armamentos utilizados nos confrontos entre a polícia e comerciantes de drogas ilícitas (os famosos “traficantes”). Após a repercussão da morte do jornalista da rede Globo, Tim Lopes, em 2002 e, mais recentemente, durante o período de implementação das Unidades de Polícia Pacificadora, as UPP’s, o Complexo do Alemão passou a ser constantemente noticiado pela imprensa em transmissões de jornalismo televisivo, servindo também como tema de telenovela da rede Globo: “Salve Jorge” (2012).

As narrativas jornalísticas mais difundidas e impactantes do período de implantação das UPP’s acompanharam “ao vivo” os intensos confrontos armados da polícia com traficantes, em 2010, incluindo a participação de muitos veículos de guerra e ações das

forças armadas. Foram produzidas muitas imagens e matérias jornalísticas⁴, amplamente divulgadas, sobre centenas de pessoas ligadas à venda de drogas, fugindo das forças militares no alto da Serra da Misericórdia, em direção ao Morro do Cruzeiro, no chamado Complexo da Penha. A equipe de jornalismo da rede Globo recebeu premiação internacional pela cobertura realizada, em matérias que incluíram também a participação de José Júnior (figura pública muito conhecida midiaticamente por, entre outras atividades, atuar como mediador de conflitos de policiais com traficantes e de intermediar ações de ressocialização de pessoas com passagem pelo tráfico de drogas). Ele é fundador e coordenador do Afrorregae, uma ong muito famosa e presente em algumas favelas da cidade, trabalhando com diversos projetos culturais envolvendo música, teatro, dança, audiovisual e cursos profissionalizantes. Mais à frente voltarei a mencionar a atuação de José Jr. como apresentador de um vídeo produzido pela empresa *Google*. A narrativa deste vídeo anuncia as vantagens de um projeto tecnológico de mapeamento digital com imagens via satélite sobre as ruas e negócios comerciais em algumas favelas cariocas.

No período de implementação das UPP's, o Rio de Janeiro atravessava mais um momento de fortes intervenções urbanas na sua estrutura viária, sob a justificativa oficial do poder público de preparar a cidade para os grandes eventos esportivos mundiais. As notícias da realização da Copa do Mundo de 2014 e das Olimpíadas de 2016, entre outros grandes eventos, movimentaram o populoso tecido urbano carioca, em polêmicas ações do Estado e de empreiteiras de construção civil. Momento de euforia, de obras gigantescas, alterações e abertura de diversas vias de circulação, acompanhadas por inúmeras violações de direitos, conflituosas expulsões e desapropriações de moradias e de comunidades inteiras, conforme pode ser conferido em diversas denúncias, jornais e dossiês produzidos sobre as ações do governo neste período⁵.

Em repetidas situações, desde o início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro vivencia diferentes períodos de grandes obras, demolições e desapropriações, com abertura de vias de transporte de pessoas, mercadorias e serviços. Neste contexto, é importante salientar o papel do Estado como planejador e viabilizador destas ações de manutenção e

⁴Disponível na Internet: memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/ocupação-do-alemão.

⁵ Informações disponíveis em links da internet, tais como: comitepopulario.files.wordpress.com/2012

controle urbano das condições técnicas, sociais, sanitárias e estéticas de produção e circulação econômica.

Numa comparação esquemática de dados, é fácil observar e afirmar que as últimas intervenções urbanas do poder público foram extremamente desproporcionais em relação às ações que visavam melhorias das condições de saneamento básico e ambiental da cidade, por exemplo. Como informações ilustrativas deste contexto, nas últimas obras da Prefeitura, segundo dados publicados oficialmente⁶, do total de cerca de R\$ 24,6 bilhões (recursos públicos e privados), mais de R\$22 bilhões foram investidos em “mobilidade” e “renovação urbana”. As rubricas de investimentos em educação (R\$188 milhões), infraestrutura esportiva (R\$76 milhões), meio ambiente (R\$1.729 bilhões) e social (R\$31 milhões), não chegam a 10% do valor total.

De forma patente, o poder público carioca serviu técnica, urbanística e financeiramente a interesses do mercado e da reprodução do capital, priorizando obras de modernização e gentrificação de certos cenários da cidade, negligenciando melhorias na distribuição dos recursos para serviços públicos e benfeitorias para a vida coletiva da maioria da população. Diversos autores apontam a intensificação destas desigualdades como característica do atual momento da escala de globalização do capitalismo, onde as administrações das cidades, via de regra, estão submetidas aos interesses centralizados em grandes conglomerados financeiros, onde a racionalidade tecnológica, o controle das informações e dos fluxos de pessoas e produtos, cada vez mais, se concentram em formas de reprodução de poder vertical e organizacional sobre o espaço. Aproveito aqui uma síntese proposta por Milton Santos (1997) que identifica e analisa diferentes posições e eixos que configuram as atuações no espaço e tempo social, configurando contraposições e relações entre a territorialidade, como formas de vidas locais, e a ordenação global:

A ordem global e a ordem local constituem duas situações geneticamente opostas, ainda que em cada uma se verifiquem aspectos uma da outra. A razão universal é organizacional, a razão local é orgânica. No primeiro caso, prima a informação que aliás, é sinônimo de organização. No segundo caso, prima a comunicação. A ordem global funda as escalas superiores ou externas à escala do cotidiano. Seus parâmetros são a razão técnica e operacional, o cálculo de função, a linguagem matemática. A ordem local funda a escala do cotidiano, e seus parâmetros são a

⁶ Plano de Políticas Públicas Rio 2016: www.brasil2016.gov.br

co-presença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contiguidade (Santos, 1997 - pág. 231).

As relações entre os interesses das escalas global e local foram violentamente confrontadas no referido processo de preparação da cidade do Rio de Janeiro para os grandes eventos esportivos mundiais.

Além de capitanear a transformação modernizadora dos cenários e aparelhos urbanos, o governo estadual arregimentou sua estrutura policial para diminuir o comércio ilegal de drogas. O comando da polícia militar é atribuição do governo estadual, e a implementação das UPP's foi o carro chefe da política de segurança pública carioca na última década.

Kleber Mendonça (2011) ao analisar estratégias discursivas utilizadas em telejornais da Rede Globo, durante o período de implementação das UPPs, defende a hipótese de que o tema da violência foi usado como operador discursivo que legitimava as intervenções do poder público nas favelas. A análise destaca elementos utilizados na construção de consenso em torno da forma como diversas ações policiais foram praticadas. Segundo Mendonça, as narrativas jornalísticas executaram função complementar à ocupação policial, produzindo evidências simbólicas que justificavam e legitimavam narrativamente as ações adotadas pelo governo do Estado. O autor avança problematizando a natureza polissêmica do fenômeno da violência e o seu uso como uma categoria desvencilhada de espessura histórica e ideológica, criticando a abordagem essencialista produzida midiaticamente, onde os atos violentos são apresentados como resultados de uma anomia social, destituídos de sua natureza histórica, política e social:

Tomar esta perspectiva é pensar a questão a partir de um deslocamento analítico que permita não cairmos na armadilha de considerar o fenômeno da violência como um sujeito, capaz de praticar ações, ou como uma aberração, que faria romper a normalidade pacífica da vida social. Pensamos, pelo contrário, que as violências, como modo complexo de relação social, possuem sentidos histórica e culturalmente produzidos, determináveis, portanto, por nossas análises. Com isso, é possível entender os efeitos discursivos, os usos políticos, morais e culturais das falas sobre violências nos meios de comunicação e na sociedade (Mendonça, 2011-pág.4).

Mendonça utiliza o que Muniz Sodré (2002) aponta sobre a gênese social de conflitos, sublinhando que são relações geradas pela própria configuração histórica – invisível, mas violenta - do Estado, onde os grupos periféricos à ordem jurídica e social estabelecida, passam a ser designados como “marginais”, sujeitos ilegais. Tornados, então, objetos passíveis de todo tipo de coação. Mendonça (2011) aponta ainda o fato da violência de Estado circular significativamente pelas instâncias informativas da mídia, como se fossem respostas a violências anômicas anteriores, empreendidas por grupos sociais estigmatizados como “atrasados” ou “primitivos” que – ilegalmente - empregam a força contra a propriedade e a vida de grupos “modernos” de “brasileiros não violentos”. Neste ponto, ele indica o estabelecimento do mito de oposição entre “brasileiros proprietários legítimos”, que seriam as “vítimas”, sob a ação de “outros essencialmente violentos”, numa relação que segue a configuração do tipo “estabelecidos e *outsiders*”, conforme a conceituação de Elias (2000).

Corroborando este mito dicotômico entre bem e mal, constrói-se a ênfase destas narrativas dos meios de comunicação sobre os “atos de violência” praticados e que precisam ser coibidos pela violência autorizada do Estado, em contextos intrínseca e simultaneamente vividos dentro dos processos de urbanização e modernização da cidade. Assim, o monopólio da violência, como atributo do Estado, atua intimamente vinculado ao discurso hegemônico da racionalidade tecnológica. Em decorrência disso, a estigmatização de grupos *outsiders* é construída historicamente, materializando e aglutinando especialmente seus sentidos como seres “atrasados” e “violentos”, representados como os obstáculos a serem eliminados ou silenciados discursiva, simbólica e objetivamente.

Atualmente, porém, alguns anos após a implementação das UPP’s, a ênfase e a euforia projetadas discursivamente na última década entraram em profunda decadência. As ações realizadas pelo Estado na cidade, deram lugar a notícias alarmantes e à sensação de total descontrole na área de segurança pública, além de uma profunda crise política no estado do Rio de Janeiro.

No dia 15/08/2017, o jornal carioca Extra, do grupo Globo, anuncia sua escolha editorial com o nome de “Guerra”, justificando-a em textos como: “tudo aquilo que foge ao padrão da normalidade civilizatória, e que só vemos no Rio”. As narrativas usando a palavra “guerra” voltam a ser utilizadas nas abordagens sobre o acirramento dos conflitos das forças

policiais nas favelas e periferias. Retornam a ênfase e a intensidade da violência, o uso de armamentos pesados, incluindo a atuação de destacamentos militares associados a reforços de soldados das forças armadas.

Mais recentemente, neste início de 2018, uma nova intervenção no Rio de Janeiro foi anunciada pelo governo federal. O fracasso do discurso da “pacificação”, baseado nas UPPs, é suplantado pela atual oposição semântica, mantendo-se no discurso um jogo narrativo construído entre paz e guerra.

Fato óbvio, portanto, a disseminação da sensação de medo, característica e assunto muito comum nos meios urbanos, é intrinsecamente associada às dicotomias entre “cidadãos de bem” *versus* “marginais”, constituindo um sentimento fartamente explorado nos discursos midiáticos e imagéticos. Produz e justifica narrativas de exclusão que reivindicam, por exemplo, propostas de mudanças legislativas, incluindo pena de morte e outras perversidades, como a redução da maioria penal. A ampla circulação e repetição destas oposições entre bem e mal, englobando violência e medo, estão sedimentadas no jornalismo e em diversas narrativas midiáticas, reverberando na divisão de sujeitos e falas que configuram nossa subjetividade urbana.

Antes de prosseguir com a análise deste jogo de dicotomias e dos sentidos discursivos da violência e da quantidade, na relação da periferia com a cidade, trataremos de aspectos discursivos do que a ong Verdejar defende neste conturbado contexto, onde enfrenta diversos conflitos dentro do Complexo do Alemão, na lida com ações e objetivos voltados à preservação ambiental da Serra da Misericórdia e ao desenvolvimento de tecnologias sociais ligadas à permacultura e à agroecologia urbana.

A princípio, os movimentos e história de defesa das matas e das nascentes da Serra da Misericórdia pelo Verdejar confundem-se com práticas mais estritamente preservacionistas e ligadas à intensa popularização do discurso ecológico, fato que ocorreu nas últimas décadas do século XX. Porém, a partir do contato com conceitos da agroecologia e da permacultura, partilhados e construídos por movimentos sociais, ongs e demais entidades que atuam no meio rural, o Verdejar passa a assumir estes novos paradigmas. Integrando e experimentando suas aplicações coletivamente, trabalhando com moradores das favelas, em escolas e com outras ongs da região. Abordarei a seguir algumas falas sobre os movimentos do Verdejar, posicionando especialmente a origem rural da agroecologia, como conceito que

negocia e se distingue fundamentalmente do discurso ecológico, colocando-se em franca oposição ao modelo produtivista e tecnológico instituído mundialmente pela “revolução verde”, a partir da segunda metade do século XX.

1.2. O Verdejar e o contexto de origem da agroecologia

Institucionalizado como ong desde 1997, o Verdejar desenvolve atividades de preservação, reflorestamento, educação ambiental e luta pela consolidação de uma Área de Preservação Ambiental e Recuperação Urbana (APARU, decretada em 16/11/2000 pelo Decreto Municipal 19.144/2000) no alto da Serra da Misericórdia - maciço que abriga o Complexo do Alemão.

Edson Gomes, ex baloeiro e atual coordenador do Verdejar, descreve abaixo algumas situações de conflitos territoriais enfrentados pela ong, contra empresas e com o poder público:

Ser um ambientalista no Complexo do Alemão é um grande desafio. A gente com esse trabalho, eu costumo dizer que o Verdejar faz um trabalho social, mas que disputa terra, palmo a palmo. A gente disputa terra, palmo a palmo, com todos os outros que tem interesse em ocupar essa área. Então você tem grileiros de terra que tentam fazer condomínios nessa região. Você tem a mineradora La Farge e Anhanguera que explodem dinamite todos os dias nessa montanha. Você tem moradores de comunidades que, por sua necessidade, acabam precisando e ocupando algumas áreas, né, de área verde também. Você tem indústrias e empresas que tem interesses em enterrar entulho ou jogar resíduos, ou implantar seus negócios nessa região. Atualmente a empresa Light, a concessionária de energia aqui do Rio de Janeiro, suprimiu uma área de mata atlântica, uma parte da Serra da Misericórdia pra construção de uma subestação de energia. A Serra tá no meio de uma disputa política nessa região, a gente tem essa noção clara. A gente tem o interesse dessas grandes empresas que hoje dominam, né, praticamente comandam os governos municipal e estadual aqui na cidade do Rio de Janeiro, que naturalmente vão totalmente contra os interesses da população dessa cidade e principalmente os interesses dessa população aqui da Serra da Misericórdia. Então, ser um ambientalista aqui no Complexo do Alemão é um grande desafio (depoimento de Edson extraído do vídeo “Olhares da Misericórdia – a Serra que atravessa gerações” – produzido pelo Coletivo Pega Visão em oficina audiovisual realizada em 2014 no Ponto de Cultura/Memória da Misericórdia - Luiz Poeta Verdejar.)

Desde 2013, o Verdejar conseguiu reconhecimento de suas atividades culturais e artísticas no Complexo do Alemão e nos bairros próximos, formalizando um coletivo audiovisual, chamado “Pega Visão” e o Ponto de Cultura/Memória da Misericórdia - Luiz Poeta Verdejar⁷, com diferentes ações, tais como: capoeira, rodas culturais e comunicação audiovisual, entre outras, incluindo a oficina teatral realizada com os jovens no Ciep Fellini. Relatando sua relação com o Verdejar, com práticas culturais e com o teatro, o jovem artista, Lucas, diz o seguinte:

Eu conheci o Verdejar desde 2013, 2012, por aí. Eu já vinha participando de reuniões, participei de aulas de audiovisual, fiz uma viagem representando o Verdejar e o Ponto de Cultura Luiz Poeta, em Vassouras, na Teia Musical (evento realizado em 2015 reunindo pontos de cultura do estado do RJ). Aí apareceu essa oportunidade de fazer teatro, aí *caí pra dentro!* É que eu sempre disse à Marcelle (integrante do Verdejar), que a minha grande vontade mesmo era o teatro. Não sei, desde pequeno mesmo que eu tenho uma identificação. Não só com o teatro, mas eu tenho uma identificação em atuar assim... Vou ver aonde isso chega... Se eu sou bom mesmo... Ok? (entrevista com Lucas jan./2017)

No campo das suas práticas socioambientais e tecnologias sociais, o Verdejar integra extensa rede de instituições e movimentos sociais que atravessam as fronteiras entre o meio rural e urbano. Neste sentido geral, das dicotomias entre cidade e periferia e, na configuração histórica, espacial, econômica e cultural das chamadas áreas metropolitanas, os movimentos de pessoas, produtos e modos de vida entre o meio rural e a área urbana, as favelas e áreas periféricas recebem e guardam muito da origem agrícola de seus moradores, além de ainda abrigarem áreas verdes, como é o caso de diversos maciços cariocas e da Serra da Misericórdia.

Com sentidos radicalmente distintos da preservação ambiental ligada ao discurso - tão divulgado atualmente - da ecologia, a agroecologia é um campo de lutas e um conceito científico e metodológico de estudos e classificação sobre eficiência e sustentabilidade de diferentes modos de produção, consumo e visões de mundo. Atrelada ao desenvolvimento de tecnologias sociais locais, a agroecologia propõe a integração de práticas e costumes

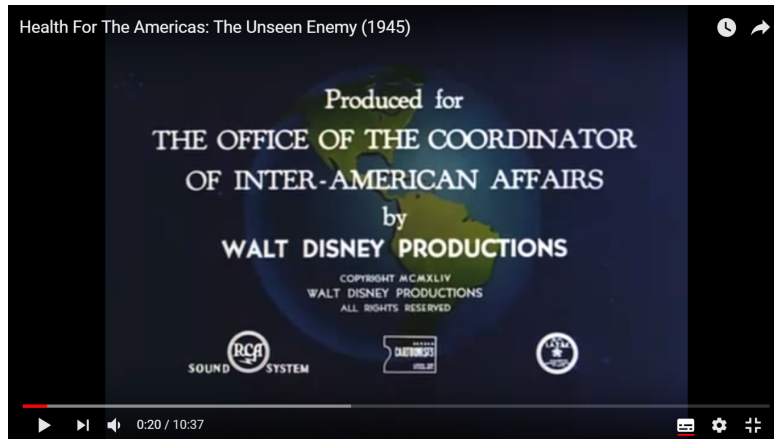
⁷ Link na internet: www.verdejar.org/ponto-de-cultura

tradicionais a conjuntos de inovações técnicas e transformações culturais. As práticas e o discurso socioambiental do Verdejar são estritamente embasados e vinculados ao conceito da agroecologia aplicada ao cenário urbano. Abordarei a seguir, aspectos do contexto de conflitos e questões do cenário discursivo de onde surgiram as técnicas da agroecologia, como negociações entre tradições locais e tecnologias sociais que atravessam o espaço rural e urbano, com o trabalho em rede de vários movimentos sociais, associações, ongs, universidades e outras instituições.

Seguindo a metodologia proposta na pesquisa, para problematizar o universo discursivo que contextualiza a origem e o desenvolvimento das práticas e do conceito da agroecologia, coloco em análise algumas narrativas audiovisuais que favorecem a percepção sobre a evolução do discurso hegemônico de produtividade e de padronização estética industrial que visam dominar o meio rural. São materiais de diferentes períodos históricos: filmes de animação produzidos na década de 1940 pelos estúdios *Walt Disney* e vídeos atuais de publicidade produzidos grandes empresas, tais como *Bayer e Basf*.

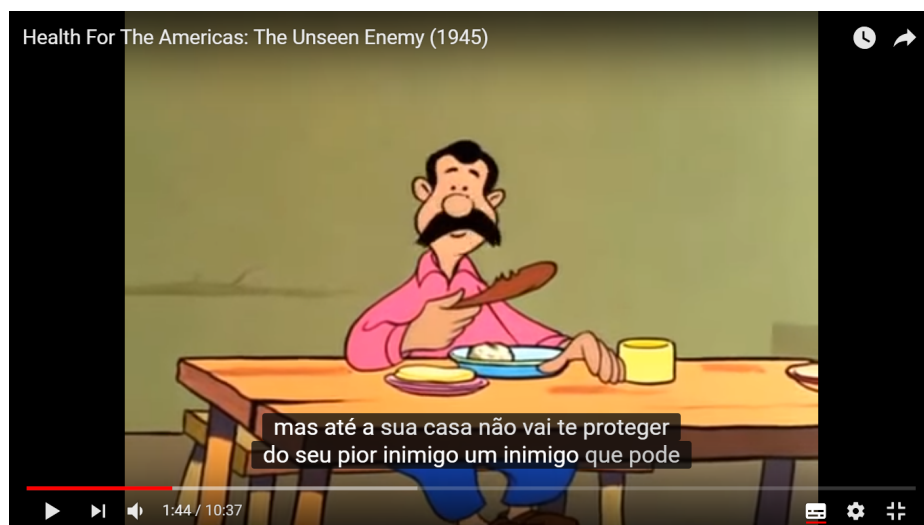
O uso de audiovisuais como recursos pedagógicos e de propaganda no Brasil ocorre a partir de fins da década de 1930, quando a radiodifusão e o cinema são instrumentos intensamente utilizados pelo governo Vargas, sob notória influência das estratégias de comunicação da Alemanha nazista, mas também da indústria cultural estadunidense e da forte produção de documentários ingleses. Importante também destacar as produções realizadas no Brasil por nomes como Roquete Pinto (1884 – 1954) e Humberto Mauro (1897 – 1993) no âmbito do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE, de 1936 - 1966).

Dentro do contexto do pós-guerra e da política internacional do governo dos Estados Unidos, quando a população rural em todo o continente americano ainda predominava sobre a urban, os estúdios *Walt Disney* produziram uma série de curta metragens de animação para um programa institucional norte americano chamado “Saúde para as Américas”, patrocinado pela Fundação Rockefeller.



Série de imagens extraídas de canal do YouTube⁸

Nesta série de pequenos filmes, a propagação de doenças e as representações dos modos de vida habituais dos meios rurais são baseados em paradigmas e temáticas de saúde que associam fortemente modelos biomédicos e questões de higiene a padrões de desenvolvimento tecnológico, ambos ligados ao discurso da modernidade urbana.



⁸ Disponível em internet, no link: https://www.youtube.com/watch?v=_LNCpA92Wz8



A série apresenta, por exemplo, o título: “O inimigo invisível”. Produzido em 1945, enfatiza que “até a sua casa não vai te proteger do seu maior inimigo”, porque “a doença é seu pior inimigo”.

No discurso, o meio rural é um ambiente essencialmente hostil, ameaçador à saúde humana, e o homem do campo precisa assimilar os hábitos saudáveis, vindos da cidade, afinal, como é afirmado ao longo da sua narração: “ninguém pode fugir da doença, sim, isso mesmo, a doença pode estar em qualquer lugar: no ar que você respira, no chão que você anda. Hei, espere, pode estar na água também”.

Histórica e estatisticamente, o Brasil deixa de ter população predominantemente rural no final da década de 60⁹. O êxodo para as grandes cidades é fenômeno paralelo ao desenvolvimento da mecanização do trabalho no campo, processo desencadeado mais fortemente a partir de fins da década de 1940.

A chamada “revolução verde”, iniciada internacionalmente no período pós-guerra, propaga a produção e a venda de sementes vinculadas ao uso de produtos químicos como fertilizantes e agrotóxicos, além de intensa mecanização motora com programas de alta produtividade e padrão industrial aplicado a gigantescas monoculturas. Desde então, tal processo vem sendo mundialmente difundido através de ações conjuntas de agências internacionais e grandes empresas, via de regra, apoiadas pelos governos e legislações locais.

⁹ Fonte: IBGE (<https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxhtml.shtm>)

No aspecto comunicacional e discursivo, suas estratégias disseminam imagens e mensagens que enfatizam a alta produtividade com promessas de lucros rápidos e, também muito presente, a justificativa filantrópica representada em diversas campanhas de “combate à fome no mundo”. Nos países menos industrializados e periféricos, estas transformações do meio rural aumentaram ainda mais a concentração econômica dos meios de produção, acirrando cenários históricos de profundas desigualdades sociais (Bauman, 2000).

Neste contexto, e em oposição direta aos efeitos extremamente danosos à equidade social, à saúde e meio ambiente - pelo uso de agrotóxicos em extensas monoculturas industrializadas e da dependência econômica dos agricultores pelas sementes geneticamente modificadas – surgem diversos movimentos sociais e científicos que, conjuntamente, construíram as propostas que originaram o campo da agroecologia (Altieri, 1999).



Imagem extraída da página da Agro Bayer Brasil, disponível em <https://www.agro.bayer.com.br/>

Segundo informações veiculadas em propagandas de empresas agroquímicas, o modelo do agronegócio baseia-se em pesquisas científicas e tecnológicas que produzem kits de monoculturas, agrupando insumos químicos, agrotóxicos, equipamentos industriais, veículos automotores e, cada vez mais, tecnologias digitais. São conjuntos de produtos padronizados que permitem rápida implantação de cultivos, com promessas de alta produtividade e lucratividade, fortemente amparados por legislações sanitárias, ambientais e agrícolas.

Em contrapartida, a agroecologia é tecnologia social complexa, multicultural e exige maior tempo de implementação, pois deve se adaptar aos contextos culturais, territoriais, geográficos, ambientais, biológicos e econômicos, e encontra diversos entraves jurídicos, políticos, financeiros e de protocolos de saúde. Na definição do Coordenador de Políticas Públicas da AS-PTA, uma ong historicamente ligada à agricultura familiar, Jean Marc von der Weid (2012) sintetiza a agroecologia como:

Ciência que aplica conceitos e princípios ecológicos para o desenho de agroecossistemas sustentáveis, a agroecologia enfatiza o desenvolvimento e a manutenção de processos ecológicos complexos capazes de subsidiar a fertilidade do solo, bem como a produtividade e a sanidade dos cultivos e criações. O nível de ruptura com os sistemas convencionais pode variar bastante entre as iniciativas de promoção da agroecologia, podendo ir desde simples medidas de redução ou substituição do uso de insumos agroquímicos até a completa reestruturação da lógica de organização técnica e econômica dos agroecossistemas. Em seus estágios mais avançados de desenvolvimento, um agroecossistema desenhado segundo princípios agroecológicos estabelece forte analogia estrutural e funcional com os ecossistemas naturais nos quais estão inseridos (Weid, 2012 – pág 9-10).

Em linhas gerais, a agroecologia congrega amplo conjunto de práticas, experiências, e conhecimentos de comunidades rurais e periurbanas agroextrativistas, apoiadas por técnicas, estudos científicos e acadêmicos, estratégias alternativas de comercialização e de comunicação, além de apoio de políticas públicas específicas para a agricultura familiar. Por outro lado, a identidade dos movimentos pela agroecologia também se afirma pela contraposição ao modelo industrial de agronegócio. Este, como se sabe, engloba produções e monoculturas de grandes proprietários rurais comercialmente associados a empresas internacionais da indústria agroquímica, apoiados juridicamente e por volumosos investimentos do Estado. A produção do agronegócio tem como objetivo primordial o mercado internacional de *commodities*, com papel fundamental nas estratégias econômicas e energéticas em curso no país.

O conceito agroecológico vem sendo construído em conjunto com habitantes, associações e instituições de diversas comunidades rurais, além de periferias e favelas de grandes cidades, visando a defesa das identidades tradicionais e da preservação destes modos de vida locais, com propostas que mesclam o uso de suas técnicas e conhecimentos de vida a

paradigmas científicos e inovações tecnológicas alternativas ao mercado convencional e ao discurso hegemônico. Tais inovações técnicas e científicas agroecológicas resultam de negociações culturais em diferentes escalas e territorialidades. Portanto, diferem radicalmente dos padrões tecnológicos e industriais das empresas agroquímicas sediadas nos grandes centros, principalmente porque as agroecológicas são soluções experimentadas e debatidas nas práticas e conflitos de vidas locais, baseando-se nos conhecimentos tradicionais e desenvolvidos regionalmente pelos diferentes tipos de agricultores e produtores, de acordo com seu ambiente e lógica produtiva. São diversas tecnologias sociais que tem gerado melhorias significativas para a saúde, economia, e transformação social, favorecendo a renda e a fixação de trabalhadores rurais no campo e em diferentes biomas, além de formas alternativas de geração de renda em comunidades periurbanas e favelas.

O movimento de mulheres pela agroecologia e de grupos negros, indígenas, populações tradicionais e representantes de comunidades de lésbicas, *gays*, bissexuais e transexuais (LGBT), também vem ganhando relevância em lutas pelo reconhecimento de direitos legais e econômicos, transformando situações da realidade patriarcal, tanto no meio rural como nas cidades. Neste processo político, de construção de identidades e diferenças, a contraposição ao agronegócio é fortemente acionada.

Na análise do discurso hegemônico, é interessante salientar que as comparações entre a série de filmes da década de 1940 produzidos por *Walt Disney* e os vídeos atuais de empresas agroquímicas, ambos apresentam continuidade de propostas técnicas e estéticas, onde a racionalidade e o ambiente tecnológico industrial – sentidos provenientes da conotação centralizadora e padronizada de modernização urbana – devem assumir o controle produtivo sobre o espaço. De forma geral, defendem o progressivo domínio científico e tecnológico industrial sobre o ambiente, e representam a natureza basicamente através da seguinte oposição: como ameaça mortal, por um lado, ou como fonte produtiva inesgotável, por outro. A natureza é representada em diversos perigos, como a propagação de doenças por micro-organismos e pragas, além de ameaças geoclimáticas e ambientais. E, por outro lado, é apresentada como espaço ou cenário extremamente propício à alta produtividade industrial.

Outro aspecto fundamental a ser apontado é a presença e o papel, nos vídeos atuais da *Bayer* e da *Basf*, do discurso preservacionista da natureza. As narrativas são carregadas de

elementos, sentidos e emoções que remetem a um tipo de discurso ecológico muito difundido atualmente. Condensam argumentos biológicos e geoclimáticos, defendendo sentidos genéricos de “sustentabilidade” e, principalmente de “preservação da natureza”, como determinados espaços e formas de vida a serem protegidas sem convivência com atividades humanas tradicionais que não sejam a contemplação das belezas naturais, ou destinadas às práticas turísticas. A ameaça de aquecimento global é outro assunto que complementa a preocupação ambiental dos discursos audiovisuais. Tais padrões espaciais, industriais e urbanos, ao mesmo tempo em que são estendidos para o meio rural, exigem a preservação e resguardo de cenários de natureza, como pedaços de paraísos naturais a serem aproveitados e contemplados esteticamente.

Na continuidade dos filmes do pós-guerra aos vídeos atuais de empresas químicas, os audiovisuais fazem a seguinte afirmação no discurso: as tradições da agricultura familiar e de povos do campo (quilombolas, indígenas, geraizeiros, vazanteiros, pescadores etc.) são apresentadas em posição de negatividade, como insalubridade e precariedade, enquanto sua modernização, pelo agronegócio, é representada positivamente, como ordenação estética da relação tecnológica do homem “saudável” com o mundo.

Nos vídeos das empresas agroquímicas atuais, seus objetivos são precisos e delimitados por configurações estéticas em produtos, sentimentos e frases repetitivas a serem fácil e rapidamente consumidas. A linguagem publicitária constrói narrativas eloquentes e aceleradas, que visam direcionar ao máximo a percepção do espectador, com edições que priorizam planos de curta duração. Os cortes rápidos permitem a construção de discursos diretos, buscando estabelecer maior controle sobre as possibilidades de interpretação. Os movimentos de câmera realizam planos com enquadramentos móveis e flutuantes, planejados e exaustivamente repetidos na sua captação, contando com diversos instrumentos óticos e estruturas custosas da indústria cinematográfica, como “*travellings*”, “*steadycams*”, “*drones*”, guas, helicópteros adaptados ou grandes estúdios, que representam o espaço com efeitos que imprimem alta sofisticação técnica e estética nas imagens.

Do ponto de vista estético, as plantações são facilmente representadas e admiráveis pela organização espacial em grandes linhas paralelas. A monocultura em extensas áreas parece “naturalmente” se oferecer ao uso da perspectiva na produção fotográfica das imagens. Tratores e grandes máquinas complementam a representação simbólica de

eficiência e poder da alta tecnologia. As produções em larga escala se enquadram perfeitamente à linguagem visual de propagandas e a estética urbana e industrial passa a mesclar sentidos de preservação ambiental, como podemos observar na sequência de imagens e textos listados abaixo, extraídos do vídeo da *Basf*: “Um Planeta Faminto e a Agricultura Brasileira”¹⁰:



Imagens extraídas do vídeo “Um planeta faminto e a agricultura brasileira”



¹⁰ disponível no em: <https://youtu.be/hBvDfQn-5Cs>

BASF Agro - Um Planeta Faminto e a Agricultura Brasileira – Um Novo Capítulo



vem da agricultura e da forma como agricultor trata sua terra

0:28 / 1:00

This video frame shows an aerial view of a green tractor with a long spray boom operating in a lush green field. The tractor is moving from left to right, leaving a misty trail behind it. The field is densely packed with green crops. The video player interface includes a title bar at the top, a play button, a progress bar, and a volume icon at the bottom.

BASF Agro - Um Planeta Faminto e a Agricultura Brasileira – Um Novo Capítulo



o desafio é num mesmo espaço produzir mais com qualidade segurança e

0:35 / 1:00

This video frame shows a farmer walking through a dry, golden-brown field. In the background, a tractor is visible. The sky is blue with scattered white clouds. The video player interface includes a title bar at the top, a play button, a progress bar, and a volume icon at the bottom.

BASF Agro - Um Planeta Faminto e a Agricultura Brasileira – Um Novo Capítulo



isto sim é agricultura sustentável o trabalho incansável do agricultor

0:43 / 1:00

This video frame shows a combine harvester harvesting a field of golden crops. A truck is parked nearby. The sky is clear and blue. The video player interface includes a title bar at the top, a play button, a progress bar, and a volume icon at the bottom.

A *Basf*, empresa que financiou a escola de samba Vila Isabel, campeã no carnaval do Rio de Janeiro em 2013, com o enredo “A Vila canta o Brasil, Celeiro do Mundo”, apresenta em seus vídeos o agronegócio como a única solução viável para evitar o “perigo da fome que ronda as populações no mundo”. O lema da campanha publicitária é: “Agricultura, o maior trabalho da terra”, que está no canal “Planeta Faminto”¹¹. Na letra do samba da Escola de Samba Vila Isabel:

O galo cantou
 Com os passarinhos no esplendor da manhã
 Agradeço a Deus por ver o dia raiar
 O sino da igreja vem anunciar
 Preparo o café, pego a viola, parceira de fê
 Caminho da roça, e semear o grão
 Saciar a fome com a plantação
 É a lida (...)
 Arar e cultivar o solo
 Ver brotar o velho sonho
 Alimentar o mundo, bem viver
 A emoção vai florescer



Os versos chamam a atenção para o caráter messiânico em discurso de salvação da fome no mundo: “ver brotar o velho sonho/alimentar o mundo”. É interessante notar que a quantidade de pessoas (conforme também informa a última imagem, extraída do Canal Planeta Faminto) atua como justificativa em sentidos que são amplamente corroborados pelos textos da narrativa publicitária, enfatizando a questão, numericamente. Não só em

¹¹ Consultada em 26/02/2018, no link: <https://agriculture.basf.com/br/pt.html>.

relação ao tamanho da população, como também quantificando os produtos, “*ranqueando*” os maiores produtores, aglutinando também os próprios movimentos da campanha da *Basf*, quando cita o número de espectadores atingidos pelas diferentes estratégias de comunicação publicitária.

A força retórica destas informações numéricas justapõe conflitos, jogando entre sentidos e não sentidos, entulhando no discurso a metáfora da quantidade. Neste ponto, retorno ao que Orlandi (2004) aponta sobre esta questão na cidade e também sobre os discursos ecologistas:

A quantidade é constitutiva do processo de significação da cidade e da cidadania: a cidade supõe muitos do mesmo no mesmo lugar. Isto significa que não é possível pensar a cidade socialmente sem o ‘comum’ (lugar comum, espaço comum, bem comum). Essa ancoragem simbólico-política da cidade se metaforiza nos diferentes gestos de interpretação da cidade, em seus diferentes modos de significar-se nos sujeitos e na história. No entanto, a quantidade, na prática simbólico-política capitalista, se metaforiza mal e o que seria a ‘falha’ que é parte da transformação possível se transmuda em violência porque não é acolhida pela história. (...) Não concordo com duas espécies de falas que “pairam” sobre a cidade. Uma delas, subproduto dos discursos ecologistas (em que, na relação de perdição e de salvação, o mundo seria salvo por uma romântica volta ao campo, este evidentemente ‘puro’ e despoluído do próprio homem, voltando a ser significado pela mãe Terra), é a fala que refere ao catastrófico: a cidade seria uma monstruosa agressão do homem à natureza. A isso eu responderia que ela é uma das formas do homem, definido não como ‘espécie’ mas como ser histórico e simbólico, produzir sua vida na convivialidade. E, a outra fala, que também alimenta o imaginário negativista sobre a cidade, é um subproduto de posições teóricas igualmente catastróficas (e nostálgicas) e que desemboca na naturalização da violência. São reflexões que colocam como princípio que a violência urbana é “necessária” pois constitui a base de existência da própria cidade: não haveria assim cidade sem violência. Ao contrário, na perspectiva com que olho a cidade, a violência é uma metaforização mal sucedida da quantidade, essa sim constitutiva do que é urbano, da cidade. (Orlandi, 2004 - pág. 64/65).

Seguindo a perspectiva de Orlandi, podemos considerar que o excesso e o aprisionamento da materialidade significativa da cidade pelo discurso urbano - amparado e corroborado midiaticamente - forçam o abafamento de conflitos, bloqueando espaços para novos e outros sentidos históricos, como os que vem sendo gerados continuamente na agroecologia e na cultura popular, em movimentos contra hegemônicos, de sujeitos no campo, nas cidades, em favelas e periferias.

Capítulo 2 - Lucas, flamenguista de Além Paraíba

Lucas (23 anos) reside no Engenho da Rainha, bairro vizinho ao Complexo do Alemão. Integrante do Verdejar, estudou no Ciep Fellini durante quase todo o desenvolvimento do nosso trabalho de campo e é o mais velho do grupo teatral que acompanhei na pesquisa. Num depoimento gravado em vídeo, ele fala de sua origem rural, comenta suas expectativas e táticas de vida ao lidar com a cidade, e relata sua sensação de medo em relação ao que via e ouvia nas coberturas midiáticas sobre a realidade vivida na periferia do Rio de Janeiro.

Sou de Além Paraíba, interior de MG e divisa com RJ. Eu nasci em Além Paraíba, mas sou fluminense, por causa que eu fui criado aqui, né?! Fluminense não. Meio estranho. Sou de Além Paraíba e Aparecida, dividido entre o rio Paraíba do Sul... tenho que contar um pouco da história...

Eu tinha... quando eu cheguei aqui no Rio eu tinha 12 anos de idade... 2002, é 2002. Não, eu tinha 8 anos em 2002. O ano que eu cheguei aqui, morei na Tijuca, Méier... e Engenho da Rainha. Os três lugares que eu morei... Pô! É assim que eu comecei essa doideira de morar, que eu tinha medo de morar aqui no Rio de Janeiro. Agora até criei coragem! É, antes de vir morar aqui eu tinha meio que... por causa das notícias da televisão, né?! Dá meio que um medo... dava medo de vir morar aqui no Rio. Quando eu morri, quando eu morri?! (risos!) Quando eu vim morar aqui, quem tinha morrido, era o Tim Lopes. Aí passava aquelas coisas na televisão... estranho... aquelas reportagens pesadas! Dava um... dava um susto. Mas é assim mesmo. Mas também nem tanto! (risos) É assim mesmo, mas nem tanto! (risos) É! Saber lidar, saber respeitar... saber o que falar! (risos) Fingir que não vê, às vezes... Entendeu?! Aqui é assim. (Lucas – depoimento em vídeo - jan./2016)



Eu nasci em Além Paraíba, mas sou fluminense por causa que fui criado aqui, né?!

Imagem do vídeo realizado na pesquisa

Ao contar sua história, Lucas comenta que nasceu em Além Paraíba e que, portanto, se considera como “fluminense”. Este trecho de sua fala integra a narrativa audiovisual que realizamos. Na última ocasião em que exibimos para os jovens uma versão da edição do vídeo, comentando esta cena comigo e com os outros jovens, Lucas novamente enfatiza que nasceu no estado do Rio de Janeiro. Nesta conversa informal, porém, ele passa a brincar e faz piadas com os sentidos do termo “paraíba”. Como se sabe, a palavra “paraíba” é popular na linguagem carioca e, conforme a situação em que é falada, pode carregar e incorporar sentidos extremamente pejorativos. Fato muito semelhante acontece em São Paulo com relação ao termo “baiano”, assim como ocorre em diferentes tipos de estigmas raciais, sociais, econômicos e sexuais, historicamente enraizados desde a herança colonial escravocrata, na estrutura patriarcal de nossa sociedade. De forma geral, seguindo linhas dos estudos culturais, assim como de Souza (2017) e Elias (2000), podemos considerar que tais processos de estigmatização demarcam características físicas, hábitos, origens ou posições sociais que são configuradas – em conjunto ou em diferentes composições - como elementos de discriminação, e que, de forma transparente e silenciosa, são naturalizadas, expressas e incorporadas na linguagem.

É nesse sentido que utilizo os conceitos que Elias desenvolve sobre figuração e configuração para tratar de relações de poder e estigmas entre diferentes grupos sociais. Situações onde, sinteticamente, os “estabelecidos” concentram poder, se identificam individual e coletivamente, fortalecendo seus laços, seus ideais, sua autoimagem e suas aversões, contrapondo-se aos “de fora” através da estigmatização das diferenças. Em processo de construção de falas e narrativas que passam a figurar habitualmente nos jogos da linguagem. Conforme Elias, os tipos de figurações de cada grupo, a configuração dos conflitos e o desdobramento destas relações de poder, dependem de fatores conjunturais, intergeracionais e dos processos diacrônicos e espaciais específicos de cada contexto.

Na configuração que tratamos sobre centro e periferia, onde o termo periferia em nossa linguagem coloquial é carregado de inferioridade na relação com o centro, é fundamental destacar como o processo histórico e da ideologia, em discurso, movimentam diferentes usos e interpretações cotidianas da linguagem entre os sujeitos. Assim, os deslocamentos e os papéis sociais enfrentados e incorporados pela grande quantidade de nordestinos que, desde a metade do século passado, migraram para as metrópoles “do Sul” em busca de trabalho

(habitando a periferia e favelas de cidades como Rio e São Paulo), passam a ser identificados na linguagem e em representações dominantes, através de estereótipos que acoplam sentidos de negatividade e inferioridade. Figuram na fala, através de metáforas e metonímias, realizando associações que tornam intrinsecamente depreciativas a origem natal, os hábitos, as características físicas, costumes, sotaques etc. Este é um primeiro ponto interessante a notar na fala de Lucas, pois mesmo tendo ele nascido geograficamente distante desta referência estigmatizada da origem paraibana ou nordestina, no discurso, a simples coincidência da palavra “paraíba” parece ter feito sua interpretação tropeçar sobre a sua identidade, levando-o a brincar com seu próprio lugar de nascimento. Talvez, seu deslocamento migratório, do interior rural para a capital urbana, e o fato dele não ser um carioca “da gema” (na metáfora utilizada para definir o “centro” deste contexto discursivo e geográfico), esteja refletindo algo que desestabiliza a fala em relação à sua origem.

Ressalvando que, evidentemente, em nossos movimentos de análise sobre sua fala, assim como sobre os outros jovens e os materiais abordados na pesquisa, não há intenção em efetuarmos julgamentos ou avaliações de caráter íntimo ou moral sobre eles.

Avançando na sequência do depoimento gravado em vídeo, Lucas afirma seu pertencimento ao estado do Rio de Janeiro, dizendo: “- Sou fluminense”. Entretanto, na frase seguinte, ele se corrige: “- Fluminense não, meio estranho”. Ao se referir ao nome culturalmente dado a quem nasce no estado, fora da capital, ele novamente brinca com sua própria fala, antecipando e negando uma possível interpretação equivocada, que confundiria sua origem, do interior fluminense, com o time de futebol de mesmo nome, pelo qual ele não torce.

Na linguagem e expressões do cotidiano atual, como sabemos no Brasil, o futebol tem enorme força de identificação social, como uma espécie de totem, pleno de histórias e mitos heroicos. Uma paixão que ganha intensa popularidade em meados do século XX, especialmente a partir da década de 1930, quando é estrategicamente associada ao projeto nacionalista do governo de Getúlio Vargas, deixando gradativamente de ser um esporte exclusivo da elite e começando a fazer parte da vida simbólica de todo o país. Uma gama de sentimentos que passam a configurar sentidos intimamente ligados à representação do ser brasileiro e da identidade nacional. Jogo que encarna e metaforiza situações, trajetórias e conflitos, o futebol é um dos assuntos mais comuns do cotidiano, operando identidades,

trocas sociais e simbolizações coletivas, que movimentam e dramatizam emoções profundas, expressas em brincadeiras e tensões, entre festas e brigas muito populares.

Na simples frase de Lucas: “Fluminense não. Meio estranho”, os sentidos deslizam na sua fala, fundindo o nome dado ao seu local de origem com a alusão ao homônimo do universo futebolístico: o clube ou o torcedor do Fluminense.

Atualmente, este time carioca e sua torcida são chamados jocosamente pelos torcedores rivais como “time de viados”, sendo representados como afeminados no meio popular de quem vive o futebol. Esta conotação parece significar um tipo de reação popular à história e imagem aristocrática estabelecida do clube Fluminense (um dos primeiros times de futebol formalmente organizados no país, em 1902). Fato muito semelhante também ocorre em São Paulo, com o time e a torcida do clube São Paulo que, em geral, também são mais identificados com a elite local, sendo chamados pelos torcedores de times rivais através de apelidos com conotação sexual, tais como “bambis”, por exemplo.

Na fala de Lucas, chama a atenção uma forma muito específica do jogo de sentidos metafóricos que está sendo colocado em discurso, historicamente. Onde, de forma imprecisa, os conflitos entre classes sociais parecem estar presentes, porém de forma intimamente mesclada à sexualidade. Na compreensão desta análise, o que ocorre é um movimento de desmoralização sobre sentidos ligados a representações sobre o clube e torcida do Fluminense pela sua antiga posição aristocrática, onde ocorre uma reação dos outros grupos em relação à tal posição de poder, confundindo-a e destituindo-a, ao zombar da virilidade ou “macheza” do time da elite.

De forma geral, no Brasil, podemos considerar que estas questões ligadas a disputas e representações de virilidade e masculinidade, envolvendo especialmente o universo de competições esportivas, são hábitos culturais intimamente relacionados à constituição dos sujeitos e à divisão de modelos e papéis sexuais. Especialmente no caso do futebol, tais questões movimentam expressões populares fortemente ativadas na linguagem, em frases tais como: “futebol é coisa pra homem”. Portanto, estes sentidos muito presentes de representação da sexualidade masculina estão materializados em discurso nos gestos, hábitos e falas que envolvem formas de poder e prazeres simbólicos, vividos e dramatizados no caso tão popular do futebol, como jogo que aglutina intensas rivalidades e configura diferentes identidades, emoções e afetos.

Também é interessante comparar e compreender tais sentidos do futebol através do que Bakhtin (1981) identifica pelo conceito de carnavalização. Além da importância do próprio carnaval, manifestações como o samba, a capoeira e tantas outras expressões populares marcam e são amplamente utilizadas e estudadas como representações culturais e símbolos de identidades brasileiras, onde o futebol é certamente o jogo mais amado e apaixonadamente praticado no Brasil. Seu papel, como arena ou palco de grandes dramatizações, canaliza profundas emoções e catarses coletivas, em fenômenos que podem ser confrontados ao que propõe a leitura de Bakhtin sobre práticas populares e expressões da carnavalização, onde hierarquias, estruturas e valores socioculturais rígidos da Idade Média na Europa eram ciclicamente revertidos em comemorações e formas metafóricas de festejos, vivenciados com muito humor e gozo pela população, integrando inclusive o calendário e universo religioso.

O universo do futebol, como prática e sentidos profundamente incorporados ao imaginário e à vida da maior parte da população do país, está atualmente consolidado como campo de estudos acadêmicos, conforme atestam diversos trabalhos (Melo, 2014; Helal, 2001), apontando-o como importante expressão social que unifica uma comunidade imaginada em representações coletivas da cultura brasileira. Esporte com regras e sistemas de códigos específicos que, se originalmente eram marcas de distinção simbólica e exclusividade da elite branca, tornaram-se inextricavelmente ligadas ao cotidiano popular e à construção de linguagens, de narrativas e de identidades. Como sabemos, suas intensas e apaixonadas rivalidades ganham relativa unidade somente em tempos de devoção à seleção brasileira de futebol, principalmente em épocas de torneios mundiais.

O futebol materializa representações e formas culturais historicamente associadas ao projeto nacionalista iniciado na era Vargas, que também elegeu o samba, o carnaval e a capoeira, entre outros, como símbolos da construção retórica de uma autenticidade representativa do povo e da nação. Conforme afirma Renato Coutinho (2013):

A década de 1930 marcou a ascensão de um Estado que se inventava nacional. No plano institucional e material, diversas medidas centralizadoras orientaram as ações estatais. No campo simbólico, o futebol assumiu papel de destaque no processo de composição do imaginário nacionalista. A bem-sucedida associação entre Nação e Seleção Brasileira, consolidada entre as décadas de 1930 de 1950, nos transformou no “país do futebol”. Hino nacional antes dos jogos, cidades paradas para ver as partidas de futebol, feriados nacionais após grandes vitórias.

De Belém a Porto Alegre a seleção nacional de futebol consegue mobilizar manifestações espontâneas que se assemelham. Em poucos momentos além dos noventa minutos de jogo, catarinenses e maranhenses se aproximam tanto (Coutinho, 2013, pág. 22).

Desenvolvendo historicamente suas dinâmicas, negociações e economia, o futebol e a mídia especializada passam a alimentar sistemas de representações populares e a viver das suas rivalidades, onde diferentes torneios dividem escolhas e identificações das torcidas entre times, jogadores, técnicos, dirigentes, jornalistas, clubes, estádios, patrocinadores, bandeiras etc, no vasto universo simbólico (local, nacional e internacional), alimentando disputas e histórias através de diversas estratégias e ações de *marketing*.

O Flamengo, clube que, de fato, também pertence à elite carioca e que, paradoxalmente, foi um time de futebol fundado por dissidentes do Fluminense em 1911 (conforme consta na historiografia do esporte), ostenta uma das maiores torcidas do país. Conforme afirma Coutinho, o crescimento da popularidade do Flamengo tem início a partir da década de 1930, quando o movimento pela profissionalização da prática do futebol passa a alterar suas características de esporte amador, amplificando sua composição social e racial, destronando-a como prática e marca simbólica exclusiva das classes altas e brancas. Os atletas amadores, filhos da elite, eram associados dos clubes, portanto não recebiam remuneração por suas atividades ou participações em torneios e disputas. Então, obviamente, famílias de negros ou pobres não faziam parte do quadro social da maioria destes grupos, à exceção de algumas agremiações periféricas. As mudanças promovidas com a profissionalização dos atletas convergiam com as ações governamentais, pelo viés da expansão e constituição do universo trabalhista, em conjunto com a atuação de jornais impressos e rádios, como instrumentos midiáticos atuando pelo projeto de consolidação do futebol como um símbolo nacional, conforme nos conta Coutinho sobre a história do Flamengo:

O antigo clube, refinado e civilizado, representado pela fina flor da elite carioca, passou em menos de cinco anos por uma transformação que o conduziu a símbolo da brasilidade mestiça e popular. Essa transformação pode ser verificada pela maneira como a imprensa esportiva fazia referências ao clube antes e depois de 1936. É claro que já em 1934 e 1935 havia manchetes de um novo Flamengo que se fortalecia e se reinventava com o profissionalismo. Mas a combinação de ações de marketing com cobertura jornalística pode ser encontrada apenas a partir de 1936 (Coutinho, 2013 – pág. 40).

Especialmente no Rio de Janeiro, mas com reflexos em todo o país - devido ao papel cultural que a antiga sede da Corte e capital da República exercia no imaginário da nação -, tal popularidade do Flamengo faz dele um time que simboliza e encarna sentidos muito identificados com a maioria da população, principalmente entre os grupos que constituem o que geralmente é denominado como “povão”.

Como afirma Coutinho, “todos reconhecem, até os torcedores das equipes adversárias, que o Flamengo, sem grandes dificuldades, adotou durante sua história na era profissional o urubu como mascote, a favela como casa e o pobre como seu representante” (Coutinho 2013 - pág. 37). Evidentemente, não há aqui uma afirmação de que exista correspondência direta ou qualquer tipo de determinação na distribuição e representatividade deste, ou de qualquer dos times, em relação a diferenças sociais, raciais ou de classe. Apesar de haverem estatísticas que apontam a predominância de flamenguistas nas camadas mais numerosas da população, conforme dados avaliados pela pesquisa de Coutinho, o que interessa enfatizar, seguindo nossa abordagem, são as formas simbólicas e conflitos que estão em jogo, discursivamente.

No jogo das acirradas rivalidades entre as maiores torcidas cariocas, entre Botafogo, Vasco e Fluminense, o Flamengo é fortemente representado por identificações e simbolismos pejorativos, que aparecem em rimas cantadas pelas outras torcidas nos estádios, tais como: “ela, ela, ela, silêncio na favela”. Neste ponto, voltamos a observar através da ideia da carnavalização bakhtiniana, como ocorrem múltiplas reversões de negatividades, presentes no que seriam ofensas e estigmas, mas que são subvertidas e reconfiguradas de diversas formas e expressas popularmente. Como está afirmado nos versos de Cidinho e Doca, na letra de um *funk* muito conhecido: “Não me bate doutor”, que Coutinho também destaca em sua tese:

Mas não me bate doutor, porque eu sou de batalha
 Eu acho que o senhor tá cometendo uma falha
 se dançamos *funk*, é porque somos funkeiros
 da favela carioca, flamenguistas, brasileiros
 Apanhei do meu pai, apanhei da vida
 Apanhei da polícia, apanhei da mídia
 Quem bate sim, se acha certo
 Quem apanha tá errado
 Mas nem sempre, meu senhor, as coisas vão por esse lado

Violência só gera violência, irmão
 Quero paz, quero festa funk, é do povão
 Já cansei de ser visto com discriminação
 Lá na comunidade, funk é diversão
 Hoje eu tô na parede, ganhando uma geral
 Se eu cantasse outro estilo isso não seria igual

Os autores Cidinho e Doca, representantes de um importante fenômeno cultural nascido há mais de três décadas nas favelas e periferias - o *funk* carioca -, recusam e acusam a violência (do “doutor” e da mídia), posicionando-se como trabalhadores (“de batalha”), invocando, associando e positivando a dança e a identidade de *funkeiros*, simbolizando a territorialização da favela, do Flamengo e da própria ideia de nação.

Mais à frente no texto, retornaremos ao tema da violência e a dicotomias de sentidos a ela associados, por fazerem parte das falas dos jovens artistas e do universo discursivo que os envolve.

No caso do futebol, além dos grandes estádios e da vasta cobertura midiática, as inúmeras quadras e campos de “peladas”, localizadas nas cidades, favelas, periferias e no meio rural, espalhadas em bairros, praças, colégios e clubes, mimetizam e reproduzem algo da intensidade dos temas e conflitos vividos que, de forma permanente e ciclicamente renovada, constituem os assuntos conversados nas ruas, escolas, bares e situações sociais cotidianas em toda cidade. Tais temáticas ligadas ao futebol, fundamentais no modo de vida e representações de identidades e de periferias por todo o Brasil, não serão aprofundadas nesta pesquisa. O interesse destas observações surge do depoimento de Lucas, especialmente em relação ao movimento de sentidos da sua fala, permeada de relações simbólicas, por onde os sujeitos vivem e interpretam suas territorialidades, conflitos, contradições e identificações.

A importância de histórias e dramatizações envolvendo práticas de jogos, são fenômenos trabalhados em muitos e diferentes tipos de pesquisa, sobre os quais existem exemplos clássicos, tais como: a briga de galos balinesa (Geertz, 2005), o boliche no subúrbio norte americano de Corneville (Whyte, 2005), ou a luta livre francesa (Barthes, 1989). Tomando estes casos como referências bem distintas, surge na pesquisa a relevância de considerar o papel dos jogos como simbologias de identidades, relacionando prazeres, saberes e poderes realizados na vida social. Escolho esta abordagem para compreender, não

só os movimentos de sentidos jogados pela periferia, relacionando a cidade aos gestos de interpretação dos jovens sujeitos que acompanho, assim como a própria prática da pesquisa, questionando falas, situações, papéis e algo da subjetividade de nossas interações sociais.

2.1. O pesquisador X-9 e o burguês em jogo

Ao interagir com os jovens artistas nas atividades da pesquisa, fomos nos aproximando, estreitando e conjugando nossos interesses, conduzindo e sendo conduzido por nossas diferentes expectativas e disponibilidades. Interessante salientar o modo como – fato óbvio e habitual, mas crucial em qualquer contato pessoal -, estabelecemos e somos representados em trocas ou negociações sociais, sendo simultaneamente sujeitos e objetos de observação entre nós, em jogos e processos de mútua significação, recíproca e continuamente. Nesse sentido, enfocando e problematizando fatos comuns às interações, onde só podemos agir através das linguagens e repertórios que conhecemos, também cabe perceber e sublinhar como somos estabelecidos em códigos e acordos. Verbalizados ou não. Estamos, portanto, simbólica e corporalmente imersos em relações de sociabilidade e troca de interesses, onde nossas distintas identificações envolvem o que considero importante destacar aqui: o estabelecimento de um jogo de relações de linguagens e confiança entre nós, através de nossos distintos saberes, prazeres e poderes.

Assim, colocando em questão as relações entre saber, prazer e poder nas interações da pesquisa, é importante considerar como estão intrinsecamente ligadas às formas de dominação por instrumentos do Estado. Neste ponto, busco a referência do que Michel Foucault (2010, 1979) aponta sobre como, a partir da constituição do Estado moderno na Europa, as relações sociais, vividas em disputas e acordos, passam a ocorrer sob vigilância disciplinar de dispositivos especializados e vinculados a regimes discursivos, produtores de verdades científicas. Foucault trabalha o poder nas relações, e não como alguma força maior

ou uma propriedade localizadas exclusivamente em alguém ou em algum ponto. Realiza uma genealogia sobre dispositivos em suas formas discursivas, construídas como tecnologias de produção e controle, que se entrelaçam às forças verticalizadas e hierarquizadas da ciência e dos aparelhos do Estado, relações sobre as quais o autor cunhou sua famosa denominação de “microfísica do poder”. Tecnologias positivas de disciplina e adestramento dos corpos, visando eficácia e produtividade, gerenciando a saúde e a economia política dos prazeres, neutralizando movimentos de revolta, docilizando e controlando os indivíduos por vigilância disciplinar. Rede microfísica de poder que produz conhecimentos e individualidades, vinculando as vontades de saber e prazer.

Guardadas as devidas distâncias e especificidades teóricas, aproximo a leitura do pensamento de Foucault para considerar o universo de contatos pessoais realizados na pesquisa, acionando também o que Bourdieu (2010) conceitua operacionalmente sobre formas de reprodução das relações de poder. Me refiro aos seus conceitos de poder simbólico e *habitus*, pois permitem pensar sobre nossos movimentos de interação, desnaturalizando as formas como convivemos socialmente.

Nos contatos com os jovens, gradativamente as conversas foram fluindo e evoluindo como “normalmente” pode-se esperar que aconteça. Porém, mesmo envolvidos em relações de construção de laços de amizade, o trabalho de pesquisa acadêmica insere um jogo mais específico, sendo estabelecido entre diferentes papéis sociais (jovens estudantes / adulto pesquisador) e gerações distantes em mais de 20 anos. Nestas interações, atuamos, representando e jogando com os nossos repertórios pessoais, nossas semelhanças e diferenças, procurando sintonizar algo em comum entre nossas distintas posições sociais e diferentes *habitus*, convivendo sob o que Bourdieu chama de “primado da razão prática”, aproximando aspectos de nossos assuntos, interesses e condutas.

Pensando na minha figura como um pesquisador acadêmico na periferia, ao interagir com o grupo de jovens, o universo conceitual referido auxilia a notar algo sobre como *somos agidos* nas situações sociais. Onde, de forma inevitável, automática e quase sem nos darmos conta, em nossos gestos, falas e representações, desempenhamos papéis ligados a hierarquias simbólicas e relações de poder nos processos de interação. Nesta linha, também é importante problematizar o fato de que a minha posição – de homem branco, de classe média, proprietário de automóvel, de um equipamento tecnológico de gravação e estando

ligado a instituições públicas de pesquisa – representa o poder simbólico que supõe e realiza a existência de uma superioridade social.

Poder simbólico e *habitus* são categorias que problematizam o jogo de relações vividas na pesquisa, ao explicitarem o fato de que estamos enredados, diante do leque de possibilidades e vínculos que nos movimentam, conforme nossas diferentes situações sociais. Pensando sob esta perspectiva no trabalho de campo, em nossas interações estamos atravessando fronteiras hierárquicas, campos e formas distintas de poder: da superioridade do campo acadêmico ao ambiente da escola pública, contracenando também com as práticas de produção cultural e o discurso agroecológico e socioambiental do Verdejar, em sua atuação como ong frente ao contexto do Complexo do Alemão e bairros adjacentes. Neste jogo social, por outro lado, os jovens acionam suas táticas próprias, movendo - individual e coletivamente – seus interesses, articulando seus saberes e prazeres em suas formas pessoais de manipulação de identidades, em gestos de interpretação e negociações face à hegemonia de diferentes discursos.

Destaco esta multiplicidade de relações, vinculando o poder simbólico assumido na minha posição (da superioridade socialmente instituída por um saber acadêmico) daquele que pesquisa, agindo sobre a docilidade e submissão disciplinada que a instituição de conhecimento e vigilância, representada pela escola, conduz, e que os alunos reproduzem como *habitus*. Num sentido crítico, podemos notar que esta relação também é acionada, de forma específica, pela ong Verdejar em suas práticas e relações estabelecidas com os jovens.

Tendo esta construção objetiva da pesquisa no meu horizonte de ações, surge então a preocupação sobre minha própria figuração: como conduzir minha atuação pessoal, questionando meu tipo de ação no contato com os jovens, pensando no convívio com esta lacuna bem específica, sobre o lugar da pesquisa e do pesquisador?

O Verdejar, como instituição formal, participa frequentemente deste tipo de relação com a pesquisa acadêmica e tem diversos colaboradores que integram ou que já fizeram parte de suas atividades e realizaram reflexões teóricas sobre seus trabalhos em diferentes contextos de atuação da ong (Simas, 2007; Arruda 2011). Junto com o grupo que realizou o projeto da Fiocruz, temos mantido conversas frequentes ainda hoje com os coordenadores do Verdejar (principalmente com Marcelle e Edson) para planejarmos e procuramos viabilizar novos projetos e possibilidades de ações de cooperação institucional. O meu contato inicial

com os jovens foi realizado com a mediação do Verdejar, assim como todo o processo de elaboração do vídeo didático da Fiocruz. Debatíamos temas intrinsecamente ligados às práticas e lutas ambientais e sociais do Verdejar, e nossas interações ocorriam em grande parte no prédio da ong, ou nas áreas do Complexo do Alemão onde são realizados os trabalhos de preservação ambiental, com desenvolvimento de tecnologias sociais da permacultura e os cultivos agroecológicos.

A escola, desde que me apresentei como parceiro do trabalho do Verdejar, também sempre foi de fácil acesso. Aliás, além da boa receptividade a propostas de atividades com agentes externos, o Fellini ocupa um lugar afetivo e constitui um espaço social de grande importância na vida comunitária dos jovens, como veremos mais à frente em relatos dos alunos e na narrativa do vídeo que realizamos. Dos serviços do Estado na periferia, certamente as escolas estão entre os pontos de referência mais positivos para esta faixa etária, apesar de toda a precariedade estrutural e logística das condições de trabalho na rede pública. Paradoxalmente, considerados seus aspectos de instituição de saber autorizado da verdade científica, conforme Foucault (2010), onde a vigilância coercitiva e a reprodução das relações sociais produzem e concentram conhecimento e poder simbólico (Bourdieu, 2010), o Ciep Fellini constitui um espaço onde as táticas e trajetórias dos jovens encontram algumas possibilidades e margens de articulação. Principalmente quando favorecidas por ações e projetos culturais de alguns professores, conforme é intensamente enfatizado e valorizado nas falas de todos os alunos que participaram da pesquisa.

Nas gravações de vídeo, acompanhando os jovens nas suas atividades de realização da peça e em algumas situações pessoais, por diversas vezes eu tentava explicar para eles no que consistiria a construção do trabalho acadêmico – algo que eu mesmo ainda buscava entender. Naturalmente, com o passar do tempo, passamos a interagir mais, nos tornando mais próximos. Vivenciando este processo, inevitavelmente, nossas diferenças de *habitus* - sociais, raciais, corporais, econômicos, materiais, linguísticos – e de poder simbólico foram surgindo em situações e falas entre nós. Me refiro a nossos espaços e representações como sujeitos submetidos a discursos e contradições da cidade, na relação com a periferia, onde diversas assimetrias nos posicionam em relações de alteridade, distinções de classe, estereótipos e diferenças simbólicas.

Sobre estas relações de alteridade na pesquisa, abro aqui um pequeno parêntesis sobre os métodos, imagens, nomes e tradições desenvolvidas historicamente pelas ciências sociais, nas suas diversas relações socioculturais estabelecidas com “o outro”, os “nativos” ou os diferentes grupos sociais. Neste sentido, concordo com posicionamentos mais recentes, onde a pesquisa é encarada como um artefato descritivo, em permanente manipulação ou invenção. Processo que objetiva construções intersubjetivas e de formas narrativas que busquem abordá-las, de maneiras que possam ser compartilhadas. Daí, também justifico minha opção pelo uso do vídeo como instrumento de pesquisa, prática que possibilitou diferentes formas de atuação, de participação e de devolução dos resultados produzidos. Corroborando este viés, cito a leitura que Robert Stam (Stam 2000 - pág.12) realiza sobre Mikhail Bakhtin, onde a linguagem é articulada “como criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre ‘eu’ e o ‘outro’, entre muitos ‘eus’ e muitos ‘outros’”, ressaltando os conceitos de dialogismo, polifonia e heteroglossia das expressões no universo das artes e na vida cotidiana. Dentro destes termos, podemos falar da imagem de que somos e estamos sujeitos, vivendo imersos em jogos simbólicos e arenas de sentidos contraditórios, materializados histórica e ideologicamente na língua e em diferentes práticas discursivas, onde atualmente o audiovisual ocupa importantes espaços de representação e disputas políticas.

Assim, voltando à descrição da minha atuação como pesquisador, num primeiro momento, falo aos jovens que também sou um estudante e faço um trabalho para a universidade, visando conseguir um título de mestrado, e que isso me possibilitará melhoria de ganho salarial como funcionário público.

Após algum tempo juntos, com mais intimidade e liberdade, por vezes eles brincam comigo dizendo que “estão sendo usados de forma injusta por mim”, “uma relação que nem chega a ser capitalista”, é “tipo escravidão”, pois ao final do trabalho, com a conclusão da pesquisa, somente eu serei beneficiado monetariamente.

Considero que o tom de gozação e camaradagem, usados nas falas, disfarçam ou amenizam com humor uma crítica muito precisa em relação à minha situação como representante de pesquisa acadêmica. O humor, praticado na linguagem é algo habitual que faz deslizar sentidos, suavizando contradições e relações de poder muito sutis no discurso. Visando ampliar este debate (e para justificar eticamente o trabalho comigo mesmo),

argumento com eles que, por um lado, a experiência e o título do mestrado qualificarão minha atuação profissional para alavancar futuros trabalhos em outros projetos como o que desenvolvemos com a Fiocruz. Por outro lado, por vezes conversamos também sobre o fato de que as nossas experiências de trabalho, juntos com a escola e o Verdejar, podem contribuir com o desenvolvimento de suas redes de possibilidades e formas de ver e agir no mundo, inclusive profissionalmente. Nesse sentido, eu também procuro inserir o nosso contexto micro político da pesquisa em relação a aspectos gerais do cenário histórico e social do país. Afinal, com todas suas idiossincrasias, os trabalhos e ações do campo acadêmico e dos movimentos sociais são desenvolvidos em lutas ideológicas e discursivas pelo reconhecimento e valorização do que é produzido como expressões culturais e modos de vida de sujeitos (como os jovens artistas) inseridos no amplo universo do que é considerado como cultura popular.

Também conversávamos sobre a importância da expressiva ampliação e popularização do acesso ao ensino e à universidade, vividas na última década. Por vezes, eu expunha minha visão pessoal sobre o nosso momento político atual, de recrudescimento das disputas e interesses econômicos e doutrinários em torno da educação pública, onde estão em curso intensos avanços de propostas ligadas a instituições e empresas privadas, sob orientação de organismos financeiros internacionais, tais como o Banco Mundial.

Em geral, frequentemente também falávamos sobre suas necessidades imediatas de geração de renda, seus dilemas em relação à conclusão do ensino médio e a distância com que eles encaram a possibilidade de entrada no ensino superior. Estes assuntos surgiam conforme o que cada um considerava pessoalmente sobre suas possibilidades de vida, incluindo lazer, família, namoros, caminhos profissionais, etc. Neste ponto, eu também abordava as possibilidades de trabalhos remunerados ofertados em projetos do chamado terceiro setor, contexto onde – apesar de contradições e polêmicas com relação a financiamentos, papéis e ausências do Estado - atuam diversos coletivos sociais e agentes voltados a produções culturais em espaços comunitários, como a própria ong Verdejar.

Contudo, em todas estas conversas, e especialmente em relação à minha posição de pesquisador, era inegável ou inevitável atuar conforme meu papel de detentor de poder simbólico, inerente à prática da pesquisa. Além das minhas vantagens materiais que serão alcançadas na própria estrutura educacional, no sistema de divisão de classes e como

reprodução discursiva, histórica e econômica da desigualdade social. Os ganhos financeiros, o acúmulo de *status* e de mais poder simbólico, ao concluir a pesquisa, são fatos e construções da realidade que, a despeito de qualquer justificativa possível, são incalculavelmente maiores do que qualquer tipo de benefícios que poderiam ser alcançados direta ou indiretamente pelos jovens artistas. Evidentemente, tais lamentos, questões e dilemas éticos só servem para desabafar meu sentimento de culpa social. Isoladamente, não interferem na estrutura educacional e econômica institucionalizada, que poucas margens oferecem à realidade destes jovens. Porém, acredito que é com movimentos constantes de posicionamentos políticos, pessoais e coletivos, que a pesquisa acadêmica e as instituições podem contribuir criticamente para mudanças em direção a melhorias na equidade social e ao fortalecimento de mecanismos inclusivos, que ampliem a qualidade e o acesso a educação e políticas de valorização do trabalho e da renda.

Quando os jovens demonstravam curiosidade mais específica sobre o conteúdo da pesquisa, eu dizia que estava escrevendo um relato sobre nossas interações e sobre as criações e realizações que ocorreram na construção da peça teatral, e que também estava abordando o papel desempenhado pelas instituições, como a escola e a ong. Explicava-lhes que eu procurava descrever como eles atuavam nestas cenas e cenários, onde paralelamente eu ia escolhendo e analisando narrativas audiovisuais para efetuar comparações, abordando questões da periferia, e problematizando as experiências de representação de papéis que estávamos realizando com os registros e a edição do vídeo.

Em geral, desde o início do nosso contato, eles demonstram muito interesse pelo fato de estarmos trabalhando com audiovisual. A presença da câmera e os momentos de exibição dos materiais gravados foram sempre muito valorizados por eles.

Bem no início dos nossos contatos, eu imaginava perguntar e perceber nas suas falas e movimentos, quais seriam os significados atribuídos por eles sobre seus percursos locais e questões cotidianas. De forma geral, minha intenção era usar estes questionamentos e suas respostas para refletir sobre como eles se expressavam sobre seus interesses e sentimentos em relação às práticas, histórias e conflitos vividos no espaço social da periferia e da cidade.

Porém, como no dito popular, “na prática a teoria é outra”. No meu caso, vivenciar o papel de pesquisador como um investigador em busca de respostas e argumentos objetivos da realidade, com papéis nitidamente divididos entre sujeito e objeto, foi algo que

definitivamente não aconteceu. Realizei algumas entrevistas convencionais, seguindo o modelo com perguntas e respostas que, de fato, forneceram informações e conteúdos relevantes. Mas, como parece acontecer usualmente nestes tipos de trabalho de campo, as interações pessoais que fomos experimentando criaram dinâmicas e deslocamentos próprios, confusos e permeados de pontos cegos.

Nesta perspectiva, considero que, convivendo com os jovens, em nossos diálogos e interações, o êxito da comunicação acontecia com a graça de algumas brincadeiras, de apelidos e, também algumas dificuldades de entendimento, ambiguidades, silêncios e dúvidas. Reciprocamente. Fui percebendo então a oportunidade de explorar algo destas brincadeiras e apelidos, bem como algumas dessas situações de indefinição, falhas de comunicação e desconforto. Elas podiam significar brechas, detalhes e sentidos subentendidos que, exatamente por serem rarefeitos, podiam conter pistas do funcionamento simbólico e ideológico, a exemplo dos temas abordados anteriormente na fala de Lucas, relacionando o termo “paraíba” e também o universo do futebol.

Assim, como recurso para acompanhar as falas e gestos dos jovens, ter realizado o registro em vídeo sobre o processo de ensaios da peça teatral e as entrevistas com eles, revelou-se um instrumento fundamental como constituição material da pesquisa. No processo de montagem da narrativa audiovisual, ao decupar¹² e religar diferentes cenas e falas gravadas, constantemente eu retornava ao material gravado. Isso favorecia muito ao objetivo metodológico da AD, de destacar fragmentos e enunciados para analisar seus processos de significação, problematizando seus sentidos dialógicos. Porém, é importante observar que constituem duas diferentes perspectivas, afinal enquanto na prática da AD estamos buscando distinguir aspectos do processo de significação discursiva, no trabalho de decupagem e edição audiovisual, o objetivo é reconstituir e manipular aquilo que está sendo referido ou apontado pelo discurso.

Voltando à análise das nossas interações no trabalho de campo, muito marcadas por diferenças entre linguagens e simbolismos sociais, relatarei então algumas situações vividas,

¹² O verbo “decupar” tem origem francesa (*découper*) e é usado no trabalho do meio audiovisual como forma de descrição ou divisão de tomadas pela câmera. Pode ser realizado como preparação anterior à captação de imagens, como roteiro de gravação/filmagem; ou posterior, como descrição do material bruto captado, com informações para roteiro de edição/montagem. No nosso caso, refere-se à decupagem do material bruto captado e em processo de edição.

ênfatizando aspectos verbalizados por eles sobre estas relações, principalmente como questões de identidade e de simbolização de estratificações e oposições sociais.

Durante uma atividade de gravação de vídeo, os jovens começaram a brincar comigo, dizendo que eu parecia um policial. Segundo eles, eu deveria ser um “P-2”, policial civil que realiza investigações sigilosas e que, por isso, precisa interagir com seus investigados, mantendo segredo sobre sua verdadeira identidade. Eles diziam que a minha aparência física (sou branco, calvo e geralmente mantenho toda a cabeça raspada) e o meu jeito de falar, se assemelham muito ao estereótipo de um policial. Esta brincadeira perdura até hoje entre nós e me posiciona continuamente neste jogo simbólico e bem-humorado que desliza sentidos entre relações de poder, prazer e alteridade. Para tentar amenizar o sentido implícito, e desconfortável para mim, que o estereótipo de policial abriga – de sujeito que incorpora e representa o monopólio do poder da violência do Estado ou, pior ainda, porque eu estava sendo classificado como um “X-9”, um “dedo- duro” institucionalizado - e, por outro lado, visando aproveitar o clima de descontração que o apelido produzia, contei para eles uma situação particular onde, sem saber, consegui reverter um outro caso de tratamento negativo que acontecera comigo.

Abro outro pequeno parêntesis para contar esse breve caso, porque acredito que tenha me ajudado a estabelecer relações mais favoráveis com os jovens no início da pesquisa e, também, por ser um bom exemplo do jogo discursivo em que nos movimentamos e ao qual estamos submetidos, inevitavelmente.

Há cerca de vinte anos atrás, eu trabalhava num projeto de aulas de vídeo em um presídio para “infratores menores de idade”. Via de regra, a realidade construída e vivida nestas instituições é de extrema perversidade nas relações, como é de se supor. Assim como são enormes as dificuldades de se estabelecerem trabalhos chamados de “reintegradores”, com cunho sócio educativo, dentro deste contexto. Mas, em resumo, o fato que nos interessa comentar é que os jovens internos daquela instituição se referiam a todos os adultos com o tratamento – aparentemente - respeitoso de “*seu*”. Todos os funcionários, inclusive nós, professores contratados para o projeto de vídeo, éramos tratados exclusivamente pela palavra “*seu*”, por parte dos jovens presos. Eles não diziam nossos nomes, nem utilizavam o tratamento de “senhor(a) ou “professor(a)”, apenas “*seu*” ou “*sua*”. Após cinco meses de trabalho com uma turma, o projeto das aulas de vídeo chegava ao fim. Nos últimos dias de

aula, uma novidade: reparei que os alunos começaram a me chamar de “professor”. Todos eles passaram a adotar este novo tratamento. Até que, no último dia de aula, na despedida com os alunos, um deles me explicou porque eles haviam decidido me chamar de “professor”, ao invés de “*seu*”.

Segundo ele, depois de algum tempo de atividades de aula, passaram a confiar em mim. Disseram que eu parecia um “*playboy maneiro*”, e que, afinal, quando nos encontrássemos “*na pista*”, eu seria bem considerado. Claro que fiquei orgulhoso com a mudança de tratamento e por ter sido reconhecido positivamente como um professor, porém, aquela situação era bem mais significativa. A palavra “*seu*”, na linguagem particular daqueles jovens do presídio, conforme ele acabou me explicando, tinha um sentido secreto, extremamente negativo no código de tratamento dispensado ao “outro” - qualquer adulto que se dirigisse a eles (os menores infratores). Ela significava ou substituía um xingamento, algo como “*seu filho da puta*”, “*seu viado*”, “*seu corno*” etc.

Contei esta história para os jovens atores e penso que ela teve um efeito positivo para a representação do meu “eu”. Obtive êxito na minha intenção, tentando, de alguma forma, deslocar o apelido de policial e “X9” que, por outro lado, colocava em evidência uma brincadeira com sentido pejorativo para a minha presença. Considero que consegui ganhar pontos no nosso jogo de interações simbólicas ao ter me colocado, em relação a eles, como alguém que detinha experiência em situações adversas. Ainda mais por ter relatado uma história vivida num presídio, local extremo e uma instituição limítrofe como construção e reprodução de representações sociais e dispositivos de poder do Estado e do conflito frente aos julgados como transgressores. Espaço de linguagens extremamente codificadas, onde fui merecedor do compartilhamento de um código secreto de ambivalência das palavras. Destas relações expressas nas várias faces ou sentidos de uma palavra, podemos pensar sobre como as linguagens e gírias próprias são instrumentos naturalmente criados para identificação e comunicação interna de grupos, ao mesmo tempo que demarcam alteridades, táticas e posições de poder. Enfim, contei este fato de linguagem para os jovens utilizando-o como um recurso que me atribuísse valor. Eles gostaram e, por vezes, se referiam à história contada.

Em outra ocasião de interesse especial sobre nossas diferenças e distinções simbólicas, Andrey define minha identidade e classe social de forma direta: “você sabe que você é um

burguês, na boa, não tô te zoando não! *Aqui dentro, você é um burguês*”. Estávamos participando da Roda Cultural do Engenho da Rainha (RCER), numa noite de terça feira, entre muitos jovens e “MC’s” em disputas de rimas de *rap* - onde aliás, o uso da linguagem na disputa, constitui o próprio cerne desta prática cultural.

As rodas culturais de *rap* são parte do fenômeno urbano do movimento *hip hop*, cada vez mais capilarizado pelas periferias da cidade (Alves e Mercolini, 2016) e, assim como o movimento em torno do *funk*, são expressões culturais e econômicas fundamentais nos modos de vida e identidade da juventude da periferia carioca e de grandes metrópoles brasileiras. Além da música e das disputas de rimas, o universo do *hip hop* e do *rap* abrigam diferentes manifestações culturais, tais como: o grafite, o *xarpi*, a dança, o *skate*, as trocas de livros etc.

No caso da Roda Cultural do Engenho da Rainha, após algum tempo inativa, desde 2017 estava sendo retomada por um grupo denominado Resgate Cultural do Engenho da Rainha, no qual Lucas vem atuando firmemente. Outros participantes da pesquisa também frequentam a roda. Nesta visita que realizei com Andrey, ele dançou no estilo *freestyle* (segundo sua própria descrição) duelando com outro dançarino. Registrei em vídeo esta situação e gravei alguns duelos de rimas entre jovens *MC’s*, seguindo proposta do próprio Andrey, apoiado por Lucas e Nick, em cenas que entraram na parte final da narrativa editada do vídeo.

Voltando ao meu diálogo com Andrey na Roda Cultural, para responder e tentar me defender de sua afirmação sobre eu ser um burguês, tentei recorrer à minha história de vida e identidade suburbana. Afinal, nasci no bairro da Penha, sempre estudei em escola pública, e vivi minha infância e adolescência num conjunto habitacional (IAPI), em região próxima ao Morro do Alemão (como era conhecida a favela que deu origem ao nome do Complexo do Alemão). Mas, de fato, Andrey tem razão em me designar como burguês. Afinal, sou branco, tenho carro, casa própria, equipamento de vídeo, e trabalho numa instituição que, apesar de fazer parte da rede pública de serviços do Sistema Único de Saúde (SUS) – fortemente representada por discursos negativos da mídia -, possui estabilidade financeira e uma imagem prestigiada frente à população. A estrutura física, arquitetônica e localização geográfica da Fiocruz contrastam radicalmente com o ambiente ao seu redor, de grandes favelas como Maré, Manguinhos, Jacaré e o Complexo do Alemão.

No diálogo com Andrey, novamente era a minha identidade que estava sendo colocada em questão, eu era o *outsider* naquela situação da periferia.

Confrontarei então a sua fala sobre o fato de eu ser um burguês, a um outro momento, onde o próprio Andrey comenta, de forma descontraída e brincalhona, sobre seus desejos pessoais de consumo. Havíamos acabado de sair da sua casa, onde gravamos um depoimento em que ele dizia o seguinte:

Eu sou jovem, cara, e pelo fato de eu ser jovem, eu quero muita coisa. Vou te falar uma coisa que eu gosto, eu gosto muito, que eu quero muito! Nesse momento, eu queria ter um telescópio; queria ter uma câmera que filmasse em HD; queria ter um computador *gamer* pra eu editar meus vídeos; eu queria ter um fone, um fone gigante pra poder ouvir música! Eu queria ter uma casa boa, uma empregada, bonita, que chegasse assim e falasse: “oi senhor, aqui está sua comida!” Eu queria ter muitas coisas, cara! Mas não posso. Porque tem que ter dinheiro. E, na vida, se tu não tem dinheiro, tu não consegue muita coisa. Então é... a gente tem que trabalhar. Basicamente isso. (Andrey – depoimento gravado em vídeo, jan./2017)

Ele descreve desejos comuns por objetos de consumo (aliás, desejos muito razoáveis por objetos de prazer criativo) como seriam para qualquer pessoa em nossa sociedade: uma câmera que filma em HD, um computador para editar vídeos, um fone, uma luneta. Além da vontade de ter uma casa boa e uma empregada bonita, que lhe chamasse de senhor e lhe oferecesse comida. Como numa típica casa burguesa, onde o poder simbólico se estabelece, entre outras, na posse de uma mulher bonita (ressalvando que não cabe aqui realizar julgamento moral, nem acusar contradições ou qualquer classificação desse tipo sobre o que Andrey disse desejar).

Outro fato que chama a atenção é que, se na sua fala anterior, Andrey me avisava que, ali no espaço da periferia, eu era o burguês, na segunda fala, o espaço, os objetos e o poder simbólico que o burguês possui, são o que Andrey afirma desejar. É interessante perceber o jogo que está sendo realizado, interligando identidades, espaço, desejos, negações e oposições. Então, por um lado, o burguês é apontado como alguém que não pertence àquele espaço da periferia, o *outsider* que pode ser “zoad”, ou seja, há uma posituação da periferia, sabendo-se que ela, do ponto de vista hegemônico, é inferiorizada e marginalizada no discurso da cidade. Por outro lado, os bens materiais e simbólicos oferecidos para consumo na cidade e apontados como desejos, são negados a quem não é estabelecido como

burguês. Na territorialidade periférica, inversamente, o burguês é o alguém de fora, o outro, o proprietário de bens, objetos e empregadas bonitas (que moram em favelas ou periferias), que detém poder de mobilidade e de consumo na cidade, lugar onde possui garantias de seu *status* de cidadão estabelecido. Porém, por mais que os objetos, o *status* e o poder simbólico sejam desejados, a identidade periférica-*outsider* está configurada na negação do burguês-estabelecido e, afinal, alimenta-se com o que é possível, ou seja, com a força da própria falta.

Milton Santos (1997), em suas leituras sobre o espaço e o tempo, aponta, neste tipo de situação, aspectos importantes em relação a uma força motriz essencial de motivação social. Em suas palavras, do que é vivido na cidade, como marginalização e exclusão material, emergem força e poder criador de identidade territorial. A ligação com o espaço e com o chão da vida cotidiana, são contados e vividos como histórias e tempos próprios, resistências periféricas na cidade: “tempo lento” e poder de “fabulação”, nas palavras deste importante autor e geógrafo brasileiro. Jogos atravessados por oposições de imagens e identidades, constituídas nas relações simbólicas e significantes do que é vivido entre periferia e cidade. Conforme descreve Santos, observando o aprisionamento das imagens e do conforto dos burgueses - os habitantes estabelecidos da cidade - em relação à capacidade de resistência e de um “desconforto criador” dos sujeitos das favelas e das periferias:

“Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens. Os homens “lentos”, para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações.

É assim que eles escapam ao totalitarismo da racionalidade, aventura vedada aos ricos e às classes médias. Desse modo, acusados por uma literatura sociológica repetitiva, de orientação ao presente e de incapacidade de prospectiva, são os pobres que, na cidade, mais fixamente olham para o futuro.

(...)Trata-se, para eles, da busca do futuro sonhado como carência a satisfazer – carência de todos os tipos de consumo, consumo material e imaterial, também carência do consumo político, carência de participação e de cidadania. Esse futuro é imaginado ou entrevisto na abundância do outro e entrevisto, como contrapartida, nas possibilidades apresentadas no Mundo e percebidas no lugar.

Então o feitiço volta-se contra o feiticeiro. O consumo imaginado, mas não atendido – essa “carência fundamental” no dizer de Sartre -, produz um desconforto criador. O choque entre cultura objetiva e cultura subjetiva torna-se instrumento da produção de uma nova consciência. (Santos, 1997 – págs. 260/261)

Em outras ocasiões, no caminho para chegar até a sede do Verdejar (na comunidade Sérgio Silva¹³, na parte do Complexo do Alemão próxima ao bairro do Engenho da Rainha), por diversas vezes fui abordado por jovens armados que vendiam drogas numa “boca de fumo”, a poucos metros do prédio da ong. Eles desconfiavam de mim, dizendo que eu poderia ser um policial “P2”, repetindo a fala dos jovens personagens da pesquisa, de que eu parecia um policial. Eu explicava para eles que estava fazendo parte do trabalho do Verdejar, e era prontamente liberado (esta situação, de pessoas “de fora” circulando nas favelas é frequente em diversos filmes de longa-metragem sobre favelas, retornaremos a este tema mais à frente, confrontando situações e referências a narrativas audiovisuais).

Em situação inversa, quando os jovens atores e estudantes visitavam a Fiocruz para realizar as atividades do projeto de vídeo (sobre mobilização comunitária em torno da sub-bacia hidrográfica do Canal do Cunha), os funcionários da segurança do prédio ficavam em alerta. Por vezes, estes chegaram a me perguntar se estava acontecendo algum problema com relação aos rapazes. Marcas e heranças do processo histórico da escravidão, da diáspora africana e da constituição de estigmas como origem ideológica de preconceitos raciais e sociais, refletidos na configuração econômica e distribuição de propriedades e poderes simbólicos, que definem desiguais possibilidades de movimentação pelos espaços da cidade.

Os discursos midiáticos hegemônicos sobre o contexto da periferia tratam prioritariamente de temas que relacionam sentidos dicotômicos e essencialistas ligando violência e favela, e o Complexo do Alemão tem grande destaque nestas narrativas. Tais discursos configuram e refletem imagens e falas que a *sociedade* e o Estado – na maior parte de suas estratégias políticas e ações práticas - usam para construir e lidar com a realidade. Por outro lado, as atividades de diversas instituições que atuam nas periferias, entre ongs, coletivos, associações, escolas, igrejas e, no meu enfoque, especialmente o discurso socioambiental e agroecológico do Verdejar, desenvolvendo tecnologias sociais e práticas culturais junto com moradores, são cenas e atores históricos relevantes no cotidiano local. Universidades, instituições de pesquisa e de cooperação social também mantem diversas

¹³ Esta sede do Verdejar sofreu um incêndio em março deste ano, devido à explosão de um botijão de gás atingido por tiro de um confronto armado entre policiais e vendedores de drogas. O Verdejar tem outra sede na parte do Complexo do Alemão que é próxima ao bairro de Olaria.

ações no contexto do Complexo do Alemão. A precariedade, sazonalidade ou ausência completa de outros serviços do Estado nas periferias – excluída a ênfase na ostensividade e violência das ações policiais - abrem espaços para múltiplas negociações e ações localizadas em diferentes tipos de projetos comunitários.

Com o decorrer do trabalho de campo, fui percebendo que, além da oportunidade de atuar neste cenário, permeado de instituições, discursos e conflitos, o meu interesse e motivação de estudo recaía preferencialmente sobre as potencialidades destas interações com os jovens e no uso do instrumento audiovisual. Em especial, sobre a capacidade deles de se apropriarem de símbolos, imagens, produtos e narrativas, conjugando-as criativamente com suas linguagens verbais e corporais.

O tema da *juventude* (Enne 2010, Novaes 2012) constitui universo amplamente enfocado, seja como objeto de estudos do campo acadêmico, seja como objeto de ação nas escolas, igrejas, em ongs (é comum atualmente as referências ao “jovem de projeto”, por exemplo), ou objetivados nos produtos e discursos midiáticos da cultura de massa dominante. As temáticas ligadas ao “ser jovem” constituem assunto e alvo preferencial em discursos de diversos tipos, da exaltação ao protagonismo juvenil, ou como objeto e fetiche dos sistemas da moda e da indústria cultural.

Por sua vez, os jovens negros e de classes pobres também estão sujeitos prioritariamente aos estigmas e circuitos de criminalização que estatisticamente envolvem o maior número de mortes e prisões na cidade e no país.

Em meio à configuração polarizada destes sentidos e estigmas em diferentes discursos institucionalizados socialmente, e intensamente veiculados pela mídia, como se posicionam estes jovens que encontrei? Como atuam ou levam suas vidas cotidianas, no contexto da periferia e seus estigmas frente à cidade do Rio de Janeiro? Como falam sobre suas percepções frente ao discurso e atividades culturais e socioambientais da ong? E sobre a escola, o que dizem?

Minha participação junto às experiências práticas e artísticas destes jovens, concentra então tais perguntas em torno do que eles sabem, podem e gostam de fazer nos seus movimentos pela cidade. Que relações de poder, saber e prazer estão em jogo em suas diferentes interações? Como negociam, resistem, e que técnicas e táticas desenvolvem e valorizam, como sujeitos significantes do espaço social? Acredito que, atuando e pensando

sobre este conjunto de perguntas foi possível perceber algo sobre como estes jovens reproduzem, inventam e buscam reconfigurar o que vem a ser das suas realidades.

2.2. Visões pegadas no jogo teatral

Numa conversa gravada em vídeo com Lucas, enquanto nos deslocávamos de metrô do bairro do Engenho da Rainha para uma festa de *reggae*, (produzida pelo coletivo *Digitaldubs*, atuante na cena musical carioca desde a década passada) na praça Tiradentes, no centro da cidade. Ele me conta sobre sua aproximação junto às atividades do Verdejar, e me fala sobre a sua vontade de trabalhar como ator:

Eu conheci o Verdejar desde 2013, 2012, por aí. Eu já vinha participando de reuniões, participei de aulas de audiovisual, fiz uma viagem representando o Verdejar e o Ponto de Cultura Luiz Poeta, em Vassouras, na Teia Musical (evento realizado em 2015 reunindo pontos de cultura do estado do RJ). Aí apareceu essa oportunidade de fazer teatro, aí *caí pra dentro!* É que eu sempre disse à Marcelle (integrante do Verdejar), que a minha grande vontade mesmo era o teatro. Não sei, desde pequeno mesmo que eu tenho uma identificação. Não só com o teatro, mas eu tenho uma identificação em atuar assim... Vou ver aonde isso chega... Se eu sou bom mesmo... Ok? (entrevista com Lucas jan./2017)

Ainda na realização do vídeo didático que produzimos em parceria do Verdejar com a Fiocruz, os jovens estudantes e artistas participaram intensamente de todas as etapas. Na medida do possível, elaboramos de forma colaborativa o roteiro, as gravações e a edição da narrativa audiovisual, protagonizada por eles mesmos. Paralelamente às atividades desta produção audiovisual, os jovens realizavam as oficinas teatrais no espaço criado pelo projeto do Verdejar no Fellini, e confeccionaram textos com pequenos monólogos, apresentando relatos pessoais sobre suas “memórias socioambientais”.

No segundo semestre de 2016, após a finalização e apresentação dos trabalhos sobre memória socioambiental, em evento realizado na sede do Verdejar, o grupo iniciou o processo de construção da peça teatral. Registrei em vídeo alguns ensaios e suas conversas durante este processo de criação, em que tratavam de questões práticas da encenação e escolha de elementos de construção da narrativa.

No diálogo que transcrevo a seguir, Matheus (17 anos) e Lucas (22 anos), discutem sobre uma situação da história sobre o Verdejar, que é contada na peça, onde o protagonista Luiz Poeta passaria uma noite de vigília, protegendo a mata contra a invasão de grileiros. Os dois autores da peça discordam sobre alguns pontos: Matheus defende que ninguém passaria uma noite na mata sem construir algum tipo de abrigo e, em oposição, Lucas afirma que ele mesmo já passou noite dormindo a céu aberto, sem necessidade de cabana.

Matheus - Vai ficar chique, mano! Eu sou um poeta, gosto de viver na natureza, e tipo, quero colocar uma cabana no meio do mato, feita por mim ali, tá ligado? É questão de sobrevivência, ele vai colocar as técnicas dele à prova, tá ligado? Eu sei fazer uma cabana, eu sei montar uma fogueira, eu sei caçar, eu sei... tá ligado? Fritar um bicho, eu sei qual planta comer, eu sei como fazer um chá, eu sei como purificar a água...

Lucas - Mas eu não tô vendo como entrar na cena tudo isso...

Matheus - Eu quero mostrar que o poeta, mano, ele tava ali no meio da mata, mas é uma coisa que ele sabe fazer, cara! Não é qualquer um que vai pro meio do mato, tá ligado? Pra ficar de vigia, correndo perigo de ser picado por escorpião, por cobra...

Lucas - Eu já fiquei no meio da mata... Eu caçava com o meu tio, e a gente não tinha cabana não!

Matheus - Então, mano, mas aí é uma questão de inteligência, o Poeta era uma pessoa inteligente, quem é inteligente vai se preocupar com seu bem estar. Se eu adormecer, eu vou ter uma cabana, onde bicho não...

Lucas - Mas não tem história de cabana! Nunca ouvi isso... Todo mundo ficava ao ar livre mesmo, quando tava chovendo, não tinha... É ao ar livre! Ele tá de vigia ali, o céu tá estrelado bonito, e tem a coruja que é uma parada que ele gosta muito, que ele viajou na coruja...

Matheus - É uma parada primitiva!

Lucas - Primitivo, por que? Tu nunca ficou na mata de céu aberto não?

Matheus - Mano, não! Nunca fiquei, mano, porque eu ia sempre me preocupar em montar uma cabana, tá ligado? Porque eu ia mostrar que eu sei fazer...

Lucas - Mas é só uma noite... E em volta tem uma *cidade!*

(gravação de preparação do espetáculo “Vamos Verdejar” em dezembro/2016)

O diálogo acima faz pensar, de forma geral, sobre um jogo de oposições muito comum, entre o que é considerado moderno e primitivo nas formas de representações que envolvem o espaço da cidade e suas relações – técnicas - com o conceito de natureza.

Esta situação introduz conceitos de Milton Santos (1997) sobre sistemas de técnicas e as relações entre diferentes escalas de espaço e tempo, referindo-se à racionalidade científica e tecnológica global e suas interações em diferentes e imprevisíveis formas de apropriação e utilização, localizadas cotidianamente. Nesta perspectiva, é possível dialogar também com o

que Michel de Certeau (1994) chama de táticas e artes do cotidiano frente à estratégia da razão dominante, vinculada a instituições hegemônicas, estruturadas sob a constituição de discurso padronizado e verticalizado. Seguirei estas ideias como referências para confrontar os pontos de vista dos jovens em relação à cidade, descrevendo aspectos sobre como eles decidem seus movimentos e atuações. Observando algo sobre o poder de criar suas fabulações e narratividades, jogando e deslocando sentidos, realizando negociações entre identificações e antagonismos, configurando hibridismos identitários.

Sobre a construção da peça, Lucas relata como está vivendo seu processo de apropriação da história das lutas do Verdejar e identificando seus significados e táticas na escala local:

A peça? Ah, é um pouco da história do Verdejar que a gente, por meio de um processo assim de pessoas contando um pouco da história do Verdejar, a gente resolveu criar a nossa história... é... permeando isso, entendeu? Aí um pouco do poeta, um pouco do nascimento do próprio Verdejar. Os conflitos. Foi isso que veio gerando... a ideia socioambiental que o próprio Verdejar exerce na zona norte, que tem significados muito importantes, entendeu? Essa foi a ideia principal assim pra gente criar, estar criando essa história (entrevista gravada em vídeo com Lucas - jan. 2017).

O espetáculo, construído pelos jovens na oficina da ong no Fellini, ganhou o nome “Vamos Verdejar”, e trata de um conflito territorial ocorrido no início das atividades do ambientalista Luiz Poeta naquela região. A peça é uma representação da utopia e persistência do personagem principal e seu grupo de amigos, agindo pela preservação e reflorestamento de matas e nascentes da Serra da Misericórdia, através de mutirões e atividades culturais com moradores. Narra uma situação real, vivida por ele, de conflito fundiário com uma empresa. Nesta ocasião, conforme narra Edson Gomes (ambientalista e atual coordenador do Verdejar), um empresário apresentava documentos – falsificados por “grilagem” - que, supostamente, comprovariam sua posse legal sobre uma grande área do Complexo do Alemão que, porém, estava sendo reflorestada através de mutirões de moradores.

Um integrante do Verdejar chamado Kléber (recentemente falecido, educador ambiental, morador da comunidade Sérgio Silva e cantor de *rap* muito conhecido, sob o nome artístico de Nego Tema) relata como conheceu Luiz Poeta, mencionando o valor

afetivo depositado sobre aquelas áreas verdes do Complexo do Alemão e cita os conflitos fundiários enfrentados por eles:

Foi mais ou menos por aqui, nessa área aqui (referindo-se a uma área de mata no alto da comunidade Sérgio Silva), com um grupo de amigos, que a gente se reunia sempre, no fim de tarde, pra conversar e ficar pensando na imensidão que nós tínhamos aqui. Como nós éramos felizes aqui, desfrutando de uma área verde tão grande, dentro da Zona Norte. Onde que aqui na Zona Norte, a criança cresce desprovida de lazer, né, e pelo menos nós tínhamos esse lazer aqui, total natural, né?! A gente não tinha playground, parque de diversão, não sei o que... a gente não ia pra Disneylândia... Mas pelo menos a gente tinha isso aqui né, o nosso sítio, do Pica Pau... rs... E surgiu a ideia da gente, pensando utopicamente, vamos crescer aqui, nossos filhos vão crescer aqui também, vão ser amigos. Essa ideia assim toda, e pensamos assim em começar a preservar, né?! Mas não sabíamos como... Certa vez, estávamos sentados aqui, e passa um homem. Cabelo enrolado, não sei o que... com um saco plástico na mão e catando todos os lixos que via no meio da Serra, e tá catando e botando no saco. A gente ficou olhando assim... Eu, Eduardo, Barrô, Verinha... pô olha só esse cara! Ele não mora nem aqui, na nossa área, e tá vindo todo dia aqui com o seu cachorrinho Mick e botando tudo que ele encontrava de lixo: saco plástico, copo, garrafa, ele ia botando dentro do saco plástico. Ensacando lixo. Chamamos ele, pra ver: qual era a ideia? Por que é que ele fazia isso? Onde é que ele morava? (...) Já tivemos grandes lutas aqui (referindo-se à atuação socioambiental do Verdejar). Tivemos um tempo com grileiros, querendo invadir aqui a área, fazer propriedades aqui, ilegais. Usando terrenos que não pertenciam a eles. Tivemos uma grande luta aí. (depoimento de Kléber no vídeo “Memórias da Serra da Misericórdia” – produzido pelo Coletivo Pega Visão/Ponto de Cultura Luiz Poeta, em 2014).

Os jovens artistas do Fellini escreveram e realizaram a encenação sobre a origem do Verdejar, partindo do que ouviram falar destas ações mobilizadoras de Luiz Poeta, discutindo, interpretando e se apropriando desta história local. Tiveram aulas ministradas por diferentes profissionais de artes cênicas (inclusive aulas de um ex-aluno do Fellini, Marcos Marjan, artista e cantor de *rap*) durante algum tempo. Mas, no período da escrita e construção das cenas, por dificuldades financeiras da ong, os jovens contaram somente com o auxílio dos coordenadores do Verdejar, Marcelle e Edson.

A forma dramaturgica, intuitivamente construída pelos jovens autores da peça teatral, segue o modelo do melodrama. De forma sintética, podemos resumir a estrutura da peça da seguinte forma: o protagonista/herói (Luiz Poeta, representado pelo ator Nick), tem o objetivo de salvar a vítima/mocinha (a natureza/Serra da Misericórdia), das ações maléficas do antagonista/vilão (empresário grileiro, representado pelo ator Lucas). Estabelecida a

situação do conflito, o vilão empresário contrata um segurança (personagem engraçado, anti-herói, preguiçoso, nem bom, nem mau, representado pelo ator Andrey), para ser seu jagunço e agir com violência, coibindo as ações ambientais do protagonista/herói Luiz Poeta. No fim da história, o crime do vilão (a grilagem dos documentos falsificando a posse territorial) é desvendado - como é regra do melodrama - e o empresário é preso por um policial (Douglas). É a vitória do bem contra o mal.

Barbero (2001) descreve e identifica como a estrutura do melodrama atravessa diversos períodos históricos na modernidade, em diferentes meios de comunicação (teatro, folhetins, rádio, cinema, tv), sobrevivendo como forma narrativa popular, caracterizada por personagens antagônicos e estereotipados. Nesta permanência estrutural, ocorre o jogo de conflitos entre os arquétipos opostos de protagonista/herói e antagonista/vilão, que disputam o papel de salvador ou algoz da vida da vítima/mocinha. Em geral, são histórias de conflitos que envolvem situações de famílias, pares românticos ou questões de justiça, envolvendo criminalidade ou alguma forma de violência. Sustentando esta trama de oposições, é fundamental que exista um embate ou um problema a ser resolvido, ou um segredo que é revelado no desenvolvimento do enredo. Após sua resolução, restaura-se a ordem, conservando-se o triunfo do bem contra o mal.

O caráter social conservador, geralmente atribuído por críticos à estrutura narrativa do melodrama e seus meios de reprodução econômica e social, é reinterpretado por Barbero, ao priorizar seu enfoque sobre as formas de leitura, inscrição e apropriações populares sobre os produtos culturais. Ele traça amplo panorama conceitual e histórico sobre o gênero melodrama e sobre os meios de comunicação, analisando seus diferentes papéis e formas de mediações culturais, propondo que se pense a cultura como chave para a política, priorizando o modo como são interpretados popularmente: “a capacidade de ação – de domínio, imposição e manipulação -, que antes era atribuída à classe dominante, é transferida agora para a capacidade de ação, resistência e impugnação da classe dominada” (Barbero 2001 - pág. 118). A partir deste deslocamento, ele aborda o contexto histórico e econômico, as evoluções técnicas e os formatos narrativos dos diferentes meios de comunicações. Não só como instrumentos hegemônicos de reprodução de discursos dominantes, mas interpretando-os, principalmente, pelo prisma das suas formas materiais de mediações culturais, suas dinâmicas e sistemas concretos de produção, regulação,

distribuição e veiculação dos produtos. Com atenção especial sobre as formas de recepção, tipos de fruição e consumo pelos sujeitos, considerando suas múltiplas apropriações, criando e reconformando diferentes arranjos técnicos, estéticos e temáticos.

Neste percurso, ele ressalta a importância das transformações narrativas do gênero melodrama na passagem das concepções de “povo” à “massa”, como “resíduos culturais do popular” que sobrevivem no processo de “massificação”. Barbero se aproxima então do “outro lado”, das formas de identificação nos usos cotidianos e apropriações das pessoas comuns sobre os diferentes produtos e meios de comunicação.

Ao focar o prisma das mediações, priorizando suas formas de apropriações populares frente à indústria do entretenimento e à massificação cultural, Barbero se diferencia das perspectivas que privilegiam a análise e denúncias sobre o conservadorismo dos discursos dominantes, seus veículos e seus sistemas de reprodução. Nesta inversão, passa a descortinar brechas, falas e sentimentos vividos nas ações e formas práticas, construídas na realidade cotidiana do consumo, das leituras e apropriações frente aos produtos, imagens e narrativas reproduzidas não só nos meios de comunicação. Seguindo este posicionamento, os estudos culturais exploram a proximidade, inventividade e potencialidades criadas nas interações entre sujeitos e forças do cotidiano. Afinal, diante da hegemonia de um sistema simbólico, discursivo, econômico e tecnológico representado massivamente pelo universo midiático da indústria cultural, o que resta às elaborações cotidianas da vida? Como agem as pessoas e grupos sociais frente à reprodução destes discursos?

2.3. Do que tem ou não tem valor

Retomando a filosofia da linguagem de Bakhtin (1981), onde “o signo e a situação social estão indissoluvelmente ligados” (Bakhtin 1981 - pág.62), sons, gestos, imagens, palavras, assim como técnicas, estéticas, linguagens e quaisquer trabalhos humanos, podem ser percebidos materialmente como arenas históricas, simbólicas, dialógicas e polifônicas.

Para ele, as relações sociais se expressam nas palavras, movimentando a língua como relação dialética viva entre psiquismo e ideologia:

O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*. Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. (...) Nas condições habituais da vida social, esta contradição oculta em todo signo ideológico não se mostra à descoberta porque, na ideologia dominante estabelecida, o signo ideológico é sempre um pouco reacionário e tenta, por assim dizer, estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia. Donde o caráter refratário e deformador do signo ideológico nos limites da ideologia dominante (Bakhtin, 1981 - pág. 46/47).

Nesta perspectiva, os conflitos sociais configuram a materialidade do que é vivido e representado na linguagem, assim, no diálogo que estamos realizando sobre os sentidos jogados pela periferia, retorno também ao que defende Orlandi (2005) sobre o jogo entre subjetividade e linguagem:

Ao falarmos nos filiamos a redes de sentidos, mas não aprendemos como fazê-lo, ficando ao sabor da ideologia e do inconsciente. Por que somos afetados por certos sentidos e não outros? Fica por conta da história e do acaso, do jogo da língua e do equívoco que constitui nossa relação com eles. (Orlandi, 2005 - pág 34).

Neste sentido, além da construção de escutas da AD, recorro também ao ponto de vista de Santos (1997) e Certeau (1994) sobre a percepção do que é vivido localmente, como pulsões e movimentos que alimentam as táticas de vidas cotidianas, frente à realidade do consumo gerado e imposto pela indústria cultural, associada à racionalidade tecnocientífica dominante. Pulsões vividas e movimentadas, como aparecem nas falas que cito abaixo, extraídas do depoimento de Andrea, mãe de Andrey:

Desde que nasceu, dois anos, Andrey dançava. Ia pra igreja, tinha uns violinos imaginários, tinha amigo imaginário, Andrey viajaaava! Rs... Aí todo mundo falava: - Nossa esse menino é demais, ele dança muito, por que que você não inscreve ele num lugar? Andrey vivia pendurado nas lajes, era demais, pulando,

agitado... era uma criança hiperativa! (Andrea, entrevista concedida em janeiro/2017)

Na fala: “por que você não inscreve ele num lugar”, está presente a ideia comum que associa talento artístico ao universo midiático. Tais forças populares, insistentes em suas astúcias, passam a ser perceptíveis se desvincilhadas de idealizações sobre o que seria a “autenticidade popular”. Táticas faladas, sem formas idealizadas, geradas nos atos, nas brechas, aos golpes nas ocasiões. Sem previsão nem acúmulo, aproveitando do discurso próprio de outros. Entre blefes e mandingas no tempo, dribles sem espaço, conforme o trecho que citei no início deste texto, onde Andrey afirma sua determinação e gosto em atuar com expressões artísticas e culturais. Transcrevo novamente suas seguintes palavras:

Cara, eu tenho muitas coisas na minha mente... eu gosto mais de trabalhar com coisas da cultura... dança, teatro, eu gostaria muito de trabalhar... Mas essas coisas não têm muito valor, sabe... as pessoas não dão muito valor pra teatro. Talvez eu possa tá falando besteira, né, que as pessoas não dão muito valor, mas pra trabalhar com isso, você sendo... você sendo, é... não tendo muita finança, não tendo muita renda de dinheiro, morando em comunidade, dependendo da mãe, e querer trabalhar com cultura e teatro, essas coisas, cara, é muito, muito, realmente muito difícil, muito difícil! O talento mesmo tem que fazer a pessoa chegar longe. E eu acredito que o meu talento vai fazer eu chegar muito longe!” (Andrey, entrevista concedida em janeiro/2017)

Não é uma fala engajada ou organizada, como um militante do campo cultural, nem está atrelada a discursos oficiais de representação do popular, alcançado pelas tradições festivas, de expressões classificadas como folclóricas e estabelecidas como políticas culturais em espaços configurados por símbolos, sacramentados como propriedades do povo ou de retóricas da nação.

Acredito que é na percepção de suas sutilezas e apostas, que desafiam disjunções de imagens entre o que se é, o que se quer e o que se pode realizar. Gestos, jogos e atuações que nos fazem imaginá-las como táticas, poderes e práticas cotidianas resistentes. Elaboradas intuitivamente, articulações do saber entre prazer e poder, onde a emoção confronta o simbólico, negando, contrapondo e se articulando à estratégia dominante, que segue em discurso.

Retornando então aos sentidos utilizados como táticas em suas relações com o discurso, a dinâmica conflitiva desta cultura popular – não como culto à invenção ou

autenticidade de certas idealizações da cultura popular oficializada - aciona a ideia de “restos” e “estilo”, que Barbero (2001) descreve abaixo, referindo-se a Michel de Certeau:

Certeau propõe uma teoria dos *usos como operadores de apropriação* que, sempre em relação a um sistema de práticas, mas também a um presente, a um momento e um lugar, instauram uma relação de criatividade dispersa, oculta, sem discurso, a da produção inserida no consumo, a que se faz visível só quando trocamos não as palavras do roteiro, mas o sentido da pergunta: que fazem as pessoas com o que acreditam, com o que compram, com o que lêem, com o que vêem? Não há uma só lógica que abarque todas as artes do fazer. Marginal ao discurso da racionalidade dominante, refratário a deixar-se medir em termos estatísticos, existe um modo de fazer caracterizado mais pelas táticas que pela estratégia. (...) Certeau pensa que o paradigma dessa outra lógica acha-se na cultura popular. Não se trata, em nenhum sentido, de uma ida até o passado ou até o primitivo em busca de um modelo para o autêntico ou o original. Contra a tendência a idealizar o popular, contra esse “culto castrador”, Certeau tem reconstruído os marcos de sua própria história e o mapa do que esse culto encobre. A cultura popular a que se refere Certeau é a impura e conflitiva cultura popular urbana. Popular é o nome para uma gama de práticas inseridas na modalidade industrial, ou melhor, o “lugar” a partir do qual devem ser vistas para se desentranharem suas táticas. Cultura popular fala então não de algo estranho, mas de um *resto* e de um *estilo*. Um *resto*: memória da experiência sem discurso, que resiste ao discurso e se deixa dizer só no relato. Resto feito de saberes inúteis à colonização tecnológica, que assim marginalizados carregam simbolicamente a cotidianidade e a convertem em espaço de uma criação muda e coletiva. E um *estilo*, esquema de operações, modo de caminhar pela cidade, habitar a casa, de ver televisão, um estilo de intercâmbio social, de inventividade técnica e resistência moral (Barbero, 2001 - pág. 126).

Esta abordagem da cultura popular como a “impura e conflitiva cultura popular urbana”, como espaço de “restos”, de “saberes inúteis e marginais à colonização tecnológica”, “criação muda”, e como “um estilo de inventividade técnica e resistência moral”, parece estar sendo praticada a todo momento nas falas e ações que acompanho com os jovens. Andrey, por exemplo, não relutou em dançar uma música inteira, numa loja de produtos eletrônicos no bairro de Madureira, para conseguir um desconto no preço de uma pequena caixa de som que ele desejava e, por fim, conseguiu comprar. Ele me mostrou o vídeo, gravado pelo dono da loja num telefone celular, em que executava com maestria difíceis passos de dança, tema que abordaremos mais à frente, quando descreverei aspectos da narrativa construída no vídeo.

Conjugo então, Certeau (1994) e Santos (1997), correlacionando-os como referências teóricas distintas que nos auxiliam a pensar sobre estas técnicas e táticas populares de contar com o que se tem, com o que *resta*, e com as redes de sentidos e simbolismos

compartilhados nas relações locais e familiares, frente à organização tecnológica verticalizada dominante no discurso atrelado ao capital e ao Estado.

Conforme já foi abordado, de acordo com Santos (1997), podemos interpretar as relações humanas com o meio ambiente através da ideia da técnica: algo onde o *humano* e o *não-humano* são inseparáveis. “As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (Santos 1997 - pág. 25). Nesta conceituação geral da técnica com relação à transformação do espaço, é possível observar as práticas humanas, conforme ele conceitua, em sistemas. Tais como: sistemas de alimentação, de habitação, de vestimenta, de geração de energia, de transporte, de conhecimentos, de linguagem, de saúde, de violência, dos corpos, etc. Enfim, a técnica como articulação entre espaço, tempo, razão e emoção, como elemento e mediação social de constituição e transformação dos espaços, subjetividades e territorialidades que, historicamente, configuram as diversas escalas – tempo, espaço - das ações, assim como seus conflitos e disputas intrínsecas.

Em situações diametralmente opostas, situam-se num extremo: as relações cotidianas orgânicas e pessoais, horizontal e localmente vividas, seguindo sua ordenação tradicional de tempo e contexto sociocultural e ambiental. Confrontadas cada vez mais ao outro extremo: representado verticalmente pelo fenômeno contemporâneo da racionalidade tecnológica de modernização, como forma globalizada e imperativa de organização e informação produtiva, que abstrai e separa radicalmente as ligações entre tempo e espaço.

O espaço é produzido pela ação e conjugação das técnicas, que por sua vez são hibridizadas nas relações entre as diferentes escalas, são objetos de conflitos e negociação entre sujeitos, referenciados por suas respectivas temporalidades. Assim, Santos define o “tempo hegemônico” como o tempo das finanças, e o “tempo real” como dos fluxos de informações e dados, ambos são “tempos das verticalidades”. Em contraposição, conforme também já referimos, o “tempo lento” é contra hegemônico, horizontal, de subsistência, de resistência possível dos sujeitos comuns, daí surge sua noção sobre os “homens lentos”.

Seguindo esta perspectiva, retorno a um exemplo prático. Conversando com Lucas, no metrô em direção ao centro do Rio, ele descreve algumas de suas decisões em relação ao seu trabalho de produzir e vender pizzas, circulando de bicicleta pelo seu bairro:

Lucas: Isso é tudo coisa da minha cabeça. O que saiu, saiu! Eu aprendi a fazer pizza no supermercado. Aí de um certo ano, fiquei lá de um certo tempo, quando saí, peguei o dinheiro da rescisão e decidi montar um... investir em fazer pizza. Aí venho trabalhado, de lá pra cá. Entendeu?! Mas. Foi isso, foi quando? Dois mil e? Dois mil e quinze. É. Aí trabalhei, fiz uma sociedade... Que não deu muito certo. Mas deixei de lado! Não briguei, não fiz nada. Só deixei de lado. Continuei trabalhando. Quero ver onde vai chegar agora, (risos) 2017.

Paulo: Mas como é que era o esquema? Você fazia, você só entregava? Como é que era? A divisão, assim...

Lucas: Ah cara, a divisão era por completo! Eu faço um bocado de cada coisa. Um pouquinho aqui, um pouquinho ali, vou me ajeitando. Até que a clientela, um pouco... Eu monto a pizza. Como eu não tenho uma clientela muito grande ainda, eu monto a pizza, asso e vou lá e entrego! Entendeu?! Ainda dá tempo de eu chegar e fazer outra! Também vendo pelas ruas do meu bairro, assim, pelas ruas à tarde, pelos comércios, pelos mecânicos que tem ali no Engenho da Rainha... é... trabalho mais ou menos... mas agora é... devido o momento, tem que saber como que eu vou aumentar esse meu trabalho, evoluir um pouco, porque eu acho que, com esse passar de tempo que eu já tô, eu acho que agora já dá pra dar um passo a mais, entendeu?! Eu não vou ficar muito parado no tempo. Aí tem que tomar uma decisão! Eu trabalhava num supermercado, segunda a segunda, todo dia isso aqui. (referindo-se ao metrô) Eu só não pegava muito cedo, porque era de tarde! rs! Mas de manhã... meu deus! Durante a copa do mundo, eu ia trabalhar 6:30 da manhã kkk

Paulo: Pedreira, hein?!

Lucas: Aliás... e quando eu estudava na tijuca e morava no Engenho da Rainha?! Já era triste! Pooôxa! Pegar trem lotado, todo dia. Isso que fez eu desistir um pouco de estudar também, kkkk,

Paulo: Ah é? Tu parou por que tinha que enfrentar...

Lucas: Ééé! Porque enfrentar metrô lotado! Aquele tempo, não tinha ar condicionado igual esse de hoje em dia não! kkk Mas enfim! Mas tem que ter foco, tem que ter um pouco de foco! (entrevista com Lucas jan.2017).

Sua fala apresenta ações locais pela subsistência, conforme indica Santos, de um tempo lento, silenciosamente contrário ao hegemônico e ao controle do tempo real. Com a técnica que aprendeu no supermercado, após a demissão, Lucas recuperou seu tempo, sua liberdade de andar pelo bairro, pelas ruas do subúrbio. Desloca-se pela vizinhança, entre sua rede de relações.

Para Certeau (1994) são as *táticas*, as astúcias e modos de agir dos *mais fracos*, descrevendo-as assim:

Chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de

convocação própria: a tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’,(...) e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mais mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante (Certeau, 1994 – pág.100).

Demitido de um espaço organizado verticalmente (o supermercado), com racionalidade, hierarquias e tempos estabelecidos fora dali, num espaço abstrato, Lucas aproveitou a oportunidade para criar seu próprio negócio de fazer e vender pizzas, circulando com o seu próprio “veículo”, como ele mesmo se refere à sua bicicleta.

O transporte público lotado e os grandes deslocamentos obrigatórios aprisionam o tempo. Situações realizadas e impostas pelo controle do capital e do Estado, como ordenação externa e impessoal sobre a cidade, organização e equipamentos tanto mais precários quanto mais periféricos. Situação contra a qual Lucas serenamente, ao priorizar seu prazer pessoal, aciona sua resistência e poder, chegando mesmo à desistência do estudo escolar, por um certo tempo. Porém, ele sabe que a ausência de diploma escolar limita ainda mais as possibilidades do que se pode e o que se quer na cidade. A mãe de Lucas o repreende. “Mas não brigou”, segundo ele, atribuindo muita sabedoria ao posicionamento da mãe. Num primeiro momento, ele não atendeu ao aviso da mãe, porém, “se arrependimento matasse!”, diz ele retornando aos estudos, à noite, no Fellini.

Sobre a esfera organizacional de escala superior e verticalizada, Certeau diz o seguinte:

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa, etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar (Certeau, 1994 – pág. 99).

O supermercado, a escola, o metrô, a Copa do Mundo, a Fiocruz, o campo acadêmico e mesmo as ongs, são instituições por onde a vida cotidiana realiza suas “artes” e “invenções”, jogando o que pode, como descreve Certeau, as “mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros”. Assim, continuando esta conversa com Lucas:

Paulo: E você estuda lá no Fellini desde quando?

Lucas: Desde 2014. 3 anos. Quando eu resolvi voltar a estudar... 3 anos tô lá, e... fiz parte do grêmio também, estudantil... conseguimos durante, pelo menos o ano que eu fiz parte do grêmio, conseguimos reabrir o vestiário que estava um bom tempo fechado, é... pintamos a quadra... o primeiro ano foi até legal! Acho que a escola precisa ainda, um pouco de investimento, e com acesso à cultura, assim, pros alunos. Porque eu acho que ainda é... que ainda é... tem! Mas eu acho que ainda é fraco, entendeu?! Mas aquela escola lá é uma paz total, cara, uma escola muito boa (sorriso).

Paulo: É cara, eu já vi escola pra caramba, aquela ali tem um clima completamente diferente...

Lucas: Ali, eu vejo pessoas que estudaram na década passada, alguns anos atrás, ali naquela escola, e dizem que sempre foi assim! Eu ficava lá a tarde toda, acabava a aula, rs, não tinha nada pra fazer... Voltar um dia lá pra marcar aquele basquete... A gente vai marcar! (referindo-se a minha proposta de marcarmos gravação de outras situações, incluindo uma sugestão dele para gravarmos o uso da quadra da escola) (Lucas - depoimento gravado em vídeo, janeiro de 2017).

Concordando com a visão do Lucas sobre o Ciep Federico Fellini, me parece que os alunos realmente participam de várias atividades fora da grade curricular convencional. Durante a exibição do vídeo “É rio ou valão?”, da Fiocruz e, principalmente, na apresentação da peça “Vamos Verdejar” no Fellini, vários estudantes assistiram com grande animação. Além da parceria com o Verdejar para a realização das aulas de teatro, existe cultivo de horta na escola, acontecem aulas de fotografia e desfiles de modelos, entre outras atividades. A quadra de esportes é muito utilizada e a estrutura física de todo o prédio está em bom estado, se comparada a outras escolas da rede pública, conta até com uma piscina que, porém, devido ao custo da manutenção, quase não é utilizada. O ambiente entre alunos, funcionários e professores – até onde pude observar - é de bom humor e acolhimento. Apesar de diversos e graves problemas cronicamente associados à infra-estrutura educacional pública, o Fellini parece ser uma referência positiva para a comunidade, segundo vários depoimentos.

Lucas elaborou um roteiro e chegou a gravar cenas e depoimentos para seu projeto de filme sobre o Fellini. Ele tem uma pasta de plástico onde guarda vários projetos, diversos

desenhos e o *storyboard* que realizou no processo de criação da peça “Vamos Verdejar”. Na última gravação do vídeo que realizei na pesquisa, pedi a ele que contasse sobre seu projeto de filme. Este seu depoimento inicia a narrativa do nosso vídeo, onde ele fala da sua vontade de homenagear a escola, misturando entrevistas com alguns professores sobre diversos projetos realizados, e comenta sobre sua pesquisa, reconhecendo e demonstrando sua identificação com o próprio cineasta Federico Fellini, que dá nome ao Ciep.

No final de 2017, Lucas concluiu o ensino médio. Realizou o concurso (ENEM) para tentar ingressar num curso universitário, mas infelizmente, não conseguiu a pontuação necessária. Fêz 562 pontos e, conversando comigo, ele disse que, ao final deste ano, vai tentar novamente.

Lucas: Tô correndo atrás das minhas coisas, vendo aí pra entrar pras faculdades. A minha média foi 562 e o curso que eu queria (Educação Física e, em segunda opção, Cinema) tava 590. Aí eu falei: - Ah, que isso? 30 pontos! Mas nem na faixa dos cortes eu caí... Pô, mas eu fiz a prova... eu não estudei tanto. Não estudei tanto, mas fiquei na média... Eu cheguei lá na hora da prova e... Minha redação, que eu pensei que eu ia tirar nota baixa, tirei 560. Tá bom, porque foi complicado...
Paulo: Foi aquele tema sobre os surdos.

Lucas: É, foi complicado, mas eu fiquei tranquilo também. Esse ano eu vou me inscrever de novo, aí eu dou uma olhada naquelas vídeo-aulas do *youtube*. Ciências da natureza então, eu vou precisar muito... (Lucas – depoimento gravado em vídeo, março de 2018).

Em outra situação sobre a escola, na entrevista que realizei com Andréa, ela diz que Andrey “ama, ele dá a vida pela escola”. Andrey realiza diversos vídeos com histórias curtas de humor e de danças, gravadas no Fellini com seus colegas. Durante o decorrer do trabalho de campo, ele estava na idade de se alistar no exército, estava dividido entre a possibilidade de “servir” ou não, se valeria a pena garantir alguma renda e uma possibilidade de carreira. No fim do ano, recebeu a notícia de que ficou na “reserva”. Ele fala com muitas dúvidas sobre seu futuro, principalmente em relação ao campo profissional e necessidade de geração de renda. Tentei ajudar ele em algumas situações para conseguir estágio remunerado, mas não conseguimos sucesso.

Ele aprendeu a tocar violino na sua igreja evangélica, mantém um canal de vídeos de humor no *youtube*, participa de muitas atividades artísticas no Fellini, tem um grupo de dança e, às vezes se apresenta sozinho no centro do Rio para ganhar algum dinheiro. Em janeiro do

ano passado (2017), realizamos uma gravação dele no Largo da Carioca, quando se apresentou dançando por quase uma hora sob sol de meio dia. Voltarei a descrever estas gravações no capítulo seguinte, com a descrição sobre a narrativa realizada em vídeo.

Em outra ocasião, mencionada anteriormente no texto, quando estávamos nos preparando para sair da casa de Andrey para irmos à Roda Cultural do Engenho da Rainha, onde ele também dançou, ele fala para a câmera alguns de seus desejos de consumo: “Cara, o que eu queria mesmo é ter dinheiro pra comprar uma luneta, um computador, um *headphone* daqueles bem grandão, e ter uma empregada bem bonita, que me oferecesse um lanche bem gostoso!”. Nós rimos bastante de sua sinceridade e do seu tom malicioso. Em seguida ele me mostra com muito orgulho o seu violino, muito bem conservado e guardado num estojo forrado de feltro. Depois me diz que este violino é relativamente barato, se comparado com os bilhões de reais que ele ouviu falar que custava um violino de um russo, cujo nome ele havia esquecido.

As táticas e tempos lentos se ajustam de formas imprevisíveis à racionalidade e discurso hegemônico, configurando negações, resistências e hibridizações, acionando jogos de poder, narrativas e trocas simbólicas, administradas como possíveis ou contraditórias alianças, entre vantagens e interesses. Porém, se por um lado, conforme afirmam Certeau (1994) e Santos (1997), as vidas cotidianas fixadas na escala local, territorializadas, se articulam como apropriações e negociações com o que é possível frente à escala global e hegemônica, o sentido inverso também ocorre, conforme analisa Barbero (2001), sobre a capacidade de adequação e reconfiguração que os meios de comunicação e a indústria cultural acionam constantemente, reproduzindo e dialogando com as expressões populares.

De forma geral, no enredo histórico e tecnológico da modernidade - diretamente relacionado ao processo de mundialização de mercados -, os sistemas simbólicos e regimes de representação são intrinsecamente ligados à racionalidade técnica e científica, que sustenta e reproduz ideologicamente discursos hegemônicos e etnocêntricos. Da colonização europeia à supremacia norte americana, ainda que ameaçada pela inundação de produtos tecnológicos chineses e orientais, vivemos cada vez mais engolidos pelo monstruoso processo de massificação cultural e indústria do entretenimento.

Nas vidas cotidianas, a intensa popularização do uso de equipamentos audiovisuais e – de forma desigual e precária - a ampliação do acesso à internet, são dados que configuram a realidade das últimas décadas.

É lugar comum dizer então que vivemos cercados de imagens e sons, não só a visão e audição comum e imediata da realidade. Cada vez mais imagens e sons, captados e reproduzidos tecnicamente, constroem, sistematizam e fazem parte de nossas falas, mitologias e discursos sobre o mundo. O desenvolvimento da imprensa, fotografia, cinema, telefonia, rádio, TV, computadores, internet e as recentes tecnologias digitais de comunicação audiovisual fazem parte da chamada indústria cultural, universo midiático que programa informações e entretenimento, englobando narrativas sobre diferentes práticas e histórias humanas.

2.4. O jogo do melodrama cinematográfico

Retorno ao tema das dicotomias e configurações entre as imagens do bem e do mal, além da exploração do medo e da violência como fontes de representação social, enfatizando como estão interligadas às simbologias do arsenal técnico da modernidade científica e, evidentemente, ao papel concreto do uso de tecnologias e armamentos como objetos decisivos de poder e controle territorial. Nesse sentido, coloco em análise alguns elementos do filme “Alemão” (2014, dir. José Eduardo Belmonte), enfocando o que está colocado em discurso no jogo dramático que é realizado nesta narrativa.

O filme inicia com imagens de arquivo, intercaladas com encenações, representando com sentido documental e “realista” sobre a época da chamada “retomada do território” do Complexo do Alemão, para a instalação de diversas UPP’s. A trama narra a ação de policiais infiltrados nas favelas do Complexo para realizar investigação e mapeamento, localizando a ação de traficantes. Mas, devido a um descuido de um policial novato (e morador da favela), o grupo é descoberto pelos traficantes exatamente no dia em que teria início a ação militar da intervenção neste território.

Esta produção integra o chamado *star system* brasileiro, nos moldes da indústria cinematográfica estadunidense, misturando a atuação de galãs renomados da rede Globo (Caio Blat como um policial infiltrado, filho de um chefe de polícia, interpretado por Antônio Fagundes, e Cauã Reymond como traficante “o patrão, o dono do morro”), com a participação de outros atores coadjuvantes e alguns advindos de favelas.

Sua forma e gênero narrativo obedecem ao padrão de uma história ficcional, uma narrativa melodramática, com a câmera em constante movimento e cortes rápidos de montagem. Drama e tensão em meio a muitos tiros, armas, e situações que representam o confronto entre policiais e traficantes. Segue estilo comum ao gênero de cinema policial da indústria cultural hegemônica, comumente repetido em filmes brasileiros de grande sucesso nas últimas décadas, tais como “Cidade de Deus” (2002, direção de Fernando Meireles) e “Tropa de Elite I” (2007) e “Tropa de Elite II” (2010, ambos com direção de José Padilha). Estes três últimos filmes suscitaram intensas críticas e debates públicos sobre estetização da violência e estigmatização da população pobre e negra, entre outros temas que marcaram o imaginário recente sobre a cidade. Nas conversas com os jovens no trabalho de campo, por diversas vezes eles faziam referências entusiasmadas a estes filmes. De um lado, “Cidade de Deus” acompanha algumas trajetórias de jovens, situando-as como escolhas distintas entre os caminhos “do bem” e “do mal”, efetuadas pelos personagens. Em outra linha, especialmente semelhante ao gênero policial e à divisão de personagens da indústria hollywoodiana, “Tropa de Elite I” e “Tropa de Elite II” tratam do universo da polícia militar carioca, do temido Bope (Batalhão de Operações Especiais) e das relações institucionalizadas de corrupção que envolvem autoridades políticas, além de agentes da polícia com a criminalidade. Ambos tratam da situação de “pessoas de fora” circulando em favelas, seja como consumidores de drogas ou retratando a atuação de ongs.

No rastro destas temáticas, o filme “Alemão” aproveita as tensões vividas no Complexo do Alemão, durante as ações de 2010, como motivação e cenário para desenvolver sua narrativa. Evidentemente, não há intenção de avaliar ou julgar méritos ou qualidades de nenhum destes filmes, nosso objetivo aqui é perceber os movimentos de sentidos e elementos que estão colocados em discurso, sob que forma e em que contexto histórico.



De maneira geral, o filme realiza a valorização de um certo heroísmo por parte de alguns policiais, seguindo fórmula comum a filmes deste gênero de ação, dentro do que é conhecido como cinema clássico narrativo.

Antes de avançar na análise de alguns elementos discursivos presentes no filme “Alemão”, farei breves observações do ponto de vista de estudos audiovisuais sobre os pactos sensoriais e de recepção que este tipo de narrativa estabelece com os espectadores.

A primeira observação é sobre a forma óbvia com que, em geral, nos posicionamos, como espectadores, a torcer para os heróis e para os personagens com os quais, de algum modo, apreciamos e nos identificamos. A segunda, é sobre o jogo ilusório que estes tipos de narrativas estabelecem na forma de apresentação do enredo, forjando efeitos de realidade, intensamente vividos pelo espectador, constituindo este o objetivo da própria linguagem ficcional do cinema clássico. Conforme afirma Simplício Neto Ramos de Sousa (2014) sobre as narrativas de ficção: “elas vendem o prazer do ilusionismo, essa capacidade de nos convencer de que estamos diante da realidade como ela é. Realidade que é, na verdade, fragmentada, infinita, múltipla, impossível de se registrar em sua totalidade” (Sousa 2014 -

pág. 13). É esta gramática cinematográfica do cinema clássico narrativo que costura e dá continuidade a diferentes planos, direcionando os olhares das cenas, num jogo que captura a subjetividade da platéia. Através deste pacto, produzido e convencionado pelo dispositivo cinematográfico, a narrativa do filme sustenta sua ilusão de unidade e completude.

Chamo a atenção para estes temas, associando uma terceira observação, sobre as distinções e relações entre gêneros e estatutos consagrados como cinema de ficção e documentário. Especialmente para podermos problematizar como o uso das imagens de arquivo, no início e no fim do filme “Alemão”, requisitam sentidos de uma veracidade documental, construindo efeitos realistas para a narrativa. Retornaremos a este debate mais à frente na abordagem sobre o vídeo que produzimos na pesquisa. Aqui importa reter o que outro importante teórico do cinema, Bill Nichols (apud. Sousa, 2014), aponta sobre o realismo, comparando abordagens ficcionais e de documentários, considerando tipos e diferenças entre conceitos de projeção psicanalítica que ocorrem com o espectador na relação com o audiovisual:

No filme de ficção, o realismo se alinha com uma escopofilia, um prazer em olhar que frequentemente estabelece uma posição masculina para o espectador. Onde o prazer de ver personagens masculinos vem do reconhecimento e identificação com um potencial ego-ideal e o prazer de ver personagens femininas vem da ativação de desejos sexuais, voyeuristas ou fetichistas. O realismo histórico ou documental pode muito bem conservar algumas destas características, mas elas são raramente tão dominantes como na ficção, onde uma maior atenção à subjetividade coloca em um primeiro plano relações libidinosas e centradas no ego. O realismo provavelmente reafirma – além da identificação, do voyeurismo e do fetichismo – uma modalidade ilusionista de recepção na qual o estilo vivifica a textura física e a complexidade social do próprio mundo (NICHOLS, 1991, pp. 76-103, apud. Sousa, 2014 – pág. 6).

O filme “Alemão” foi lançado no início de 2014, ano em que ocorreu a Copa do Mundo no Brasil, e utiliza diversas imagens produzidas pelo telejornalismo sobre a invasão das forças policiais no Complexo do Alemão em 2010, os protestos e manifestações populares ocorridos em junho de 2013, além de discursos de políticos como do ex presidente Lula, do ex governador Sérgio Cabral e imagens sobre o caso do assassinato de um jovem pedreiro, Amarildo, na favela da Rocinha, por ações de policiais de uma UPP. O uso destas imagens é um recurso de representação da “realidade dos fatos”, evidentemente. Entrelaça

elementos realistas ao enredo desenvolvido no filme, intensificando algo comparável ao que Roland Barthes (1971), abordando a literatura, refere-se como “efeito de real”.

Além do realismo construído como efeito da narrativa, podemos interpretar o filme dentro do esquema dramático do melodrama, onde os papéis de heróis, vilões e vítimas são bem definidos e acompanham o percurso moral dos personagens no desenvolvimento da trama. Não que o gênero do melodrama esteja sendo classificado aqui como uma forma essencialmente conservadora, porém sim, configurado como uma estrutura narrativa muito popularizada, com elementos habitualmente conhecidos e personagens que repetem características e arquétipos bem consolidados no imaginário coletivo. Modelo muito próximo também à famosa “jornada do herói”, conforme descreve Joseph Campbell (1989). Sob ambas perspectivas, podemos observar como seguem representadas certas relações de poder no desenvolvimento da trama e nos elementos da linguagem em discurso.

No filme, os policiais infiltrados são os heróis que, porém, atuam como “X-9”. Conforme já comentei sobre o meu próprio apelido, são figuras odiadas na cultura popular, pois são os “caguetes”, os que “deduram”, presentes em exemplos muito populares na religiosidade popular, pela execrada figura bíblica de Judas ao trair Jesus, como também podemos interpretar pela brutal reação que ficou demonstrada no ritual de execução do jornalista Tim Lopes, como punição pelas suas ações de investigação sigilosa no Complexo do Alemão.

As personagens femininas do filme, são as “mocinhas”, vítimas das ações dos vilões. São salvas pela bravura dos heróis, ao fim. Algumas cenas apresentam relações amorosas entre os personagens, com imagens de sensualidade entre as atrizes e atores, explorando com mais intensidade os prazeres do voyeurismo e do fetichismo nos espectadores, fundamentais nas estratégias do universo cinematográfico ficcional.

No final da história, todos os policiais infiltrados são mortos, mas a “mocinha” (uma bela jovem moradora da favela, que já foi mulher do “dono do morro” e teve um filho com ele), recebe de um policial baleado, e à beira da morte - o último ato heroico do filho do chefe de polícia -, um mapa demarcando o território da favela. Este mapa é fruto de toda a investigação empreendida pelos policiais sobre as ações e esconderijos dos traficantes. Tal ação – de entrega do mapa - possibilita a vitória do bem, da ordem policial e da segurança pública sobre o crime e os traficantes. O heroísmo do chefe de polícia (o pai que perde o

filho, assassinado como um mártir), e do seu filho policial, contrasta com o sangue frio e instinto cruel dos capangas do tráfico de drogas.

Porém, o chefe do tráfico, “o dono do morro”, pela sua sagacidade, inteligência e sangue frio, consegue fugir com vida, antes da invasão policial e das forças armadas.

O final do filme se divide entre: a morte heróica dos policiais infiltrados; o triunfo da “mocinha”, que possibilita e encarna a “salvação da comunidade”, quando ela entrega o mapa para ser utilizado pela ocupação militar; e a sobrevivência do chefe do tráfico, que foge com alguns capangas.

Após o desenrolar da trama, em seu desfecho, o filme volta a misturar cenas de arquivo sobre a tomada do Complexo do Alemão pelas forças militares, seguidas por imagens jornalísticas sobre os famosos protestos populares ocorridos em junho de 2013 no Centro do Rio, além da campanha “Onde está Amarildo?”, sobre a polêmica morte e desaparecimento de um jovem na favela da Rocinha, vítima de policiais da UPP.

Como é regra no cinema clássico dominante, o filme movimenta sua narrativa centrado no caráter heroico e nos dramas pessoais, amorosos e familiares dos personagens. Nesta forma de jogo psicológico, o roteiro se abstém de explicitar posições e estabelecer mais conexões da trama encenada com o contexto histórico anunciado, utilizando as imagens e depoimentos documentais como efeitos de realidade e suportes estéticos de linguagem.

Além destes aspectos sobre as relações do espectador com o audiovisual, como forma de prazer que se projeta sensorialmente, vivenciando as emoções do heroísmo e do jogo entre os personagens, cabe enfatizar ainda mais dois elementos: o rap do *MC Marechal* que embala o fim do filme, e o simbolismo do mapa confeccionado pelos policiais.

Durante os créditos finais, é tocada a música “É a Guerra, Neguinho!”, cantada pelo seu próprio autor, *MC Marechal*, famoso *rapper* de Niterói/RJ, que traz os seguintes versos de *rap*:

Eu vejo a multidão de cego só crescendo olho na terra
 Querem as joias da coroa, forças, fronteiras se alteram
 Geral quer ser rei, conspiram pro tempo que não espera
 Impérios caem com novos reis, os tempo passa a ser de guerra
 Rua sangra, tensão triplica, eu vi camisa com desenho do mundo escrito
 Isso aqui é de quem se antecipa
 Eu incorporo o Sun-Tzu bolação vietnamita
 Osama Bin que dinamita os bucha que desacredita

Gritaria, choradeira, tiro, cheiro, desespero
 Se entregaram, desistiram, meus irmão escreveram
 Na calada, somos rato, rap é o eco dos bueiros
 Geração nos ouviram e os que não podiam ter rádio, leram
 Os que não sabiam ler me viram, distinguiram o coração
 Mensagem clara de que a tropa precisa ta em formação
 Precisa da informação, mais precisa pra que no fim
 Possa provar que as bala vindo não estão tão perdidas assim

É a guerra, neguinho! Pronde correr não tem
 Fumaçou, ouço chamar meu nome, não vejo ninguém
 Vários sumiram, as famílias tão sem notícia
 Mancha vermelha nas de cem e envelope na mão do polícia

É a guerra, neguin, nós somo a guerra, neguin
 Sofremo a guerra, neguin, vivemo a guerra, neguin
 No Chile é guerra, neguin, Brasil é guerra, neguin
 Michigan é guerra, neguin, Nós somo a guerra, neguin

A gente tem que enfrentar essa guerra diariamente
 Saber que às vezes tá calor, às vezes faz frio
 Entender qual é o procedimento
 Não se camuflar! Ir pra frente!
 Por isso mesmo eu sou um deserto, honro meu DNA sobrevivente
 Ainda carrego no ombro a alma dos que não tão mais com a gente
 Meu bonde ta obstinado pra formar as linha de frente
 Foda-se campo minado, porque nós caminha com a mente
 Temo as plantas dos campo, dos climas da mata
 Dos cantos dos pântanos, instinto primata
 Eu ataco nos flancos, nos antraz da carta
 E os inimigos eu empilho montanha igual dos 300 de Esparta
 Rio de janeiro, sangue segue a correnteza
 As hienas tão rindo e rondam na espreita pra sobremesa
 Eu conheço o mal do homem, jamais subestima a surpresa.
 No acampamento eu sou um dos últimos ainda tá com a luz acesa!

Novamente os sentidos da guerra, do heroísmo e das armas, porém cantados do lado contra hegemônico, da guerrilha da periferia, dos *outsiders*, como forma de sobrevivência e resistência de quem mora e vive os conflitos no cotidiano das ruas, sempre invocadas no cenário *rap* e *hip-hop*, estilo fundamental na identidade de jovens de periferias.

MC Marechal surge como *rapper* no fim da década de 1990, frequentando rodas, festas e shows da cena e dos movimentos ligados ao *hip hop*, e participando das “batalhas de rimas”, modalidade de disputa onde dois *MC's* trocam rimas e ofensas improvisadas, no estilo “*freestyle*”. Ao final de cada contenda, é o público quem decide - por aclamação - quem conseguiu realizar os melhores versos e superou o adversário, vencendo a batalha.

Marechal também foi idealizador da modalidade de “batalha do conhecimento”, onde os versos trocados pelos participantes devem seguir um tema específico, indicado pelo público. O *rapper* também é defensor e divulgador de uma prática muito comum nas rodas culturais: a troca de livros. Suas músicas, letras e atuações públicas são sempre muito críticas às formas de concentração de poder na sociedade e fomentam formas de resistência da periferia, enaltecendo sentidos ligados especialmente à transformação social pela sabedoria das ruas e incentivando o desenvolvimento intelectual, literário e da própria linguagem da periferia.

Nos versos citados da música, ao final do filme “Alemão”, a voz de Marechal ressalta a intimidade e a identidade com o espaço físico, identificando corpo, espaço e conflito. Nas letras, a importância de saber vivenciar o território, encarando os perigos: *“foda-se campo minado, porque nós caminha com a mente, temo as planta dos campo, dos clima, da mata”*. A presença desta música ao fim do filme, porém, é extremamente contraditória com a narrativa e as simbologias construídas na trama. Seus versos se referem ao conflito, mas do ponto de vista da resistência periférica, de quem não pode se submeter ao medo e enfrenta a guerra pelo espaço, confiando na identidade entre mente, conflito e território: *“Sofremo”*, *“vivemo”* e *“somos”* a *“guerra”*. Portanto, a poesia e a representatividade da voz do MC Marechal, no universo da periferia, são convocadas e apropriadas pelo filme e sofrem um deslocamento radical em seus sentidos. Se os versos, originalmente, invocam atitudes de resistência dos sujeitos, no filme, acabam emoldurando musicalmente a narrativa audiovisual e ratificando a realidade da guerra urbana. Nesta apropriação discursiva da música, o heroísmo messiânico da força policial, que acaba sobressaindo da narrativa, aparece fortalecido e legitimado esteticamente por uma voz da periferia. Em discurso, a confusão e a justaposição de sentidos opostos produzem silenciamento do contexto histórico, como se as ações da polícia, do tráfico de drogas e a própria situação da favela constituíssem realidades inevitáveis e imutáveis no tempo.

O último elemento que destaco ainda no filme “Alemão”, é a importância do mapa da investigação policial. Um objeto da narrativa que representa uma espécie de chave simbólica, algo que possibilita a atuação do poder policial externo, vertical e racionalizado sobre o espaço. Elaborado pelos policiais que visavam desestruturar o poder territorial da

favela, dominada por homens ligados à venda de drogas, evidentemente o mapa é o elemento que entrega o controle territorial para o Estado.

A seguir no texto, abordaremos o poder de representação física do mapa, em ações de georreferenciamento digital efetuadas pela empresa *Google* em favelas cariocas, além do popular uso da câmera “*street view*” circulando de moto por ruas e vielas. Esta ação de mapeamento é anunciada em conjunto a uma série de pequenos audiovisuais publicitários sobre favelas, que narram histórias de moradores, como personagens que alcançaram seus objetivos de vida. Utilizam estilos narrativos publicitários e mesclam artifícios realistas, entre ficção e documentários, à reconstituição dramática de casos de sucesso, conjugando depoimentos e planos curtos dos personagens, com muitos movimentos suaves da câmera, reproduzidos em câmera lenta.

Nesta série da *Google*, o vídeo de abertura conta com a participação de uma figura pública, já citada anteriormente: José Júnior, da ong Afroreggae. Ele é o apresentador de um vídeo da série sobre mapeamento digital e aparece circulando por uma favela com grande equipamento de georreferenciamento preso às costas, como uma espécie de mochila tecnológica.

2.5. Inclusão digital é social?

As narrativas audiovisuais produzidas por grandes empresas se alimentam de simbolismos, manifestações e situações populares, buscando condensá-las em produtos que circulem socialmente, trilhando linguagens e temáticas como representações de significados conhecidos, identificáveis e desejáveis na sua recepção. Tomando como exemplo a vontade, o prazer e, entre diversas habilidades, a dedicação e o talento de Andrey para a dança, comparo sua situação ao enredo de um vídeo, produzido pela empresa *Google*, sobre um personagem bailarino que é morador do Complexo do Alemão. Este vídeo faz parte de uma série, apresentando histórias e situações de favelas cariocas: “*Rio: Beyond the map*”¹⁴. São pequenos vídeos feitos para a internet, mesclando linguagens de publicidade e de documentário, interligados pela apresentação de Jonathan Haagensen (ator que estreou no cinema no filme “Cidade de Deus”) que, entre imagens aéreas do Rio de Janeiro e cenas

¹⁴ Disponível em: <https://beyondthemap.withgoogle.com>

cotidianas de favelas, realiza um percurso de moto, apresentando gravações do *Google street view*, atravessando o Morro do São Carlos, uma comunidade muito antiga da região central da cidade. Os vídeos que colocarei sob análise foram produzidos pela *Google*, em parceria com o Afroreggae, uma ong já mencionada no texto, que, entre seus vários projetos, desenvolvia um mapeamento de empreendimentos comerciais em comunidades “pacificadas”, na época de implementação das UPPs nas favelas cariocas.

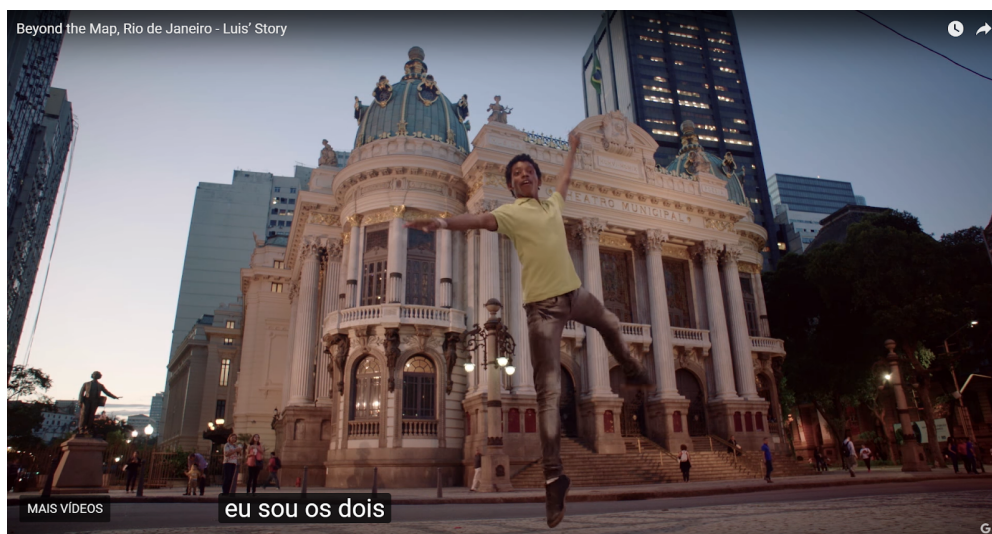
Cada vídeo apresenta um personagem e sua história de sucesso em alguma carreira ou atividade profissional. O que há de comum entre eles é o fato de que seus personagens principais narram suas histórias de vida e suas transformações, realizando seus sonhos.

No primeiro caso, faço uma comparação do gosto pela dança do nosso jovem artista Andrey, em relação à história contada rapidamente no vídeo sobre um personagem, morador do Complexo do Alemão, chamado Luís. Assim, podemos analisar aspectos históricos e ideológicos que envolvem estas narrativas e os simbolismos colocados em discurso pela empresa *Google*, pensando em suas articulações mercadológicas, tecnológicas e comunicacionais como construções de representação sobre sentimentos pessoais, territorialidades e ações sociais.

Luís é um morador do Complexo do Alemão que, segundo seu relato no vídeo, aprendeu a dançar brincando com um *videogame* de “luta contra o mal”, desde os três anos de idade. Em cena, aparecem algumas crianças jogando *videogame*, enquanto Luís narra sua inspiração, prazer e motivação para a dança, enfatizando que a desenvolveu na interação com o jogo digital. Identificando e perseguindo sua vocação e seu sonho, ele conseguiu estudar num curso de dança na sua comunidade e, graças ao seu talento e persistência, se inscreveu em um concurso. Foi escolhido, e agora faz parte de um grupo do corpo de bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A mãe de Luiz também dá depoimentos no vídeo, dizendo que ficou feliz e orgulhosa com a carreira escolhida pelo filho. Esta fala dela, porém, contrasta com uma confissão de medo íntimo do rapaz, fato que ele afirma em função do que sua mãe poderia pensar em relação ao seu gosto pela dança. De forma não verbalizada, a montagem do vídeo explora narrativamente a existência de um conflito em relação à sexualidade do jovem, deixando-a em suspenso, jogando com ambiguidades e mesclando sentidos gerais de violência e do contexto de preconceito sexual. Após um rápido suspense que antecede a cena da aprovação

materna em relação à escolha do filho, ele relata uma agressão sofrida quando era mais novo: um menino da escola furou sua mão com uma caneta, por preconceito contra o fato dele gostar de *ballet*. O jogo narrativo explora esta superposição de sentidos gerais de violência que serão superados ao fim, conforme é anunciado numa outra fala da mãe, quando ela enfatiza que “o pobre tem que lutar pela sua chance, que quando o pobre quer, ele também consegue”. O vídeo apresenta o personagem principal como um herói que venceu seus conflitos e obstáculos: a vida na favela, o preconceito machista e a violência, para alcançar seu sonho, a dança, aproveitando as oportunidades que a realidade lhe apresentou. A fala final do personagem é: “Eu sou morador de favela, eu sou dançarino, eu sou os dois”.



Evidentemente não se trata de realizarmos um julgamento moral sobre a mensagem transmitida pelo vídeo. A intenção ao realizar esta comparação é perceber algo do funcionamento da ideologia na construção do que está em discurso, pela forma como condensa, provoca e assimila desejos e vontades muito comuns, como podemos facilmente observar na semelhança entre o gosto pela dança de Andrey e o personagem Luís, assim como na ampla prática da dança como expressão cultural e popular.

A relativa e comum coincidência entre as habilidades de Andrey e Luís, me levaram a pensar na forma de inserir a dança na narrativa do nosso próprio vídeo. Durante a pesquisa, acompanhei e gravei ensaios que Andrey realizava num grupo de dança no Méier. Três vezes por semana ele se dirigia para um antigo clube, situado num velho sobrado, bem

próximo à estação de trem deste bairro do subúrbio carioca, e se juntava a cerca de 8 jovens dançarinos para criar e ensaiar suas coreografias. Gravei algumas boas sequências de imagens dele se dirigindo e dançando neste cenário. Infelizmente, depois de alguns meses, o grupo se desarticulou e os integrantes interromperam os ensaios. Desde o início do nosso contato, Andrey já se juntou a diversos outros grupos que, porém, depois de algum tempo se desfizeram, geralmente por motivos envolvendo brigas e disputas internas.

Podemos facilmente afirmar que o gosto pela dança é algo muito comum entre os jovens, variando em diversos estilos e movimentos. As formas populares do *funk*, do “passinho”, assim como os *b-boys*, o *break* e outros estilos, configuram percursos e sistemas construídos como negociações e hibridismos culturais que se transformam e se mesclam em diferentes danças urbanas muito difundidas pela juventude de favelas e periferias. A carreira de cada dançarino, obviamente depende e varia conforme as circunstâncias, habilidades e contexto social no qual estão inseridos. Nesse sentido, no exemplo do vídeo do *Google*, o *ballet* clássico constitui um dos pontos mais altos na hierarquia social construída historicamente em nossa realidade.

Na trajetória de Luís, sua admissão no circuito da dança clássica no Teatro Municipal, convoca sentidos ligados às convenções aristocráticas da boa arte, culta, oficial e corporalmente construída como cânone de domínio cultural das classes altas, uma herança perpetuada pela elite em símbolos de distinção e do “bom gosto”. A forma como a sua pequena história é narrada faz com que o espectador acompanhe um percurso de superação de vários obstáculos: a pobreza, o preconceito sexual e a violência. Estas situações são narradas em elipses temporais e imagens metafóricas construídas nas rápidas cenas do vídeo, que configuram sua “história de vida”, apresentada através de uma sequência de superações e um prêmio alcançado. Uma trajetória vitoriosa, contada como uma fábula, nos moldes narrativos que já abordamos (como um mini melodrama ou uma jornada do herói) onde aquele que luta pelo seu desejo é recompensado no fim.

Podemos considerar, criticamente, que o jogo narrativo colocado no vídeo movimenta um sistema centrado em sentidos hegemonicamente associados à favela, relacionando de forma geral e dispersa, preconceitos sociais e sexuais à violência, jogando ideologicamente para o espectador a ênfase no caminho individual, pela valorização da ação heroica de um

indivíduo que conseguiu sua proeza: “vencer” sua condição de “ser da favela” e atingir sucesso na cidade.

O vídeo tem curta duração e circula na internet desde 2016, junto com a série lançada pelo *Google* no período das Olimpíadas do Rio de Janeiro. Em nossa análise, o discurso associa um conhecido bordão, legítimo representante de uma moral perversa e benevolente: os pobres que vivem nas favelas têm possibilidades concretas de serem incluídos na cidade, só precisariam se esforçar para seguirem e alcançarem os seus sonhos.

Os sentidos simbólicos de representação no mapa do *Google*, a visibilidade da favela e seus moradores, são fartamente explorados pelas peças narrativas dos vídeos em questão. Como se, ao constar do mapeamento tecnológico e sendo visto nas imagens de aplicativos de celulares, as favelas estivessem sendo finalmente integradas à modernidade urbana da cidade. Evidentemente, a população de moradores de favelas, mais de 1 milhão de pessoas – cerca de 22% da população da cidade – constituem um mercado expressivo para o consumo de aparelhos e tecnologias de comunicação.

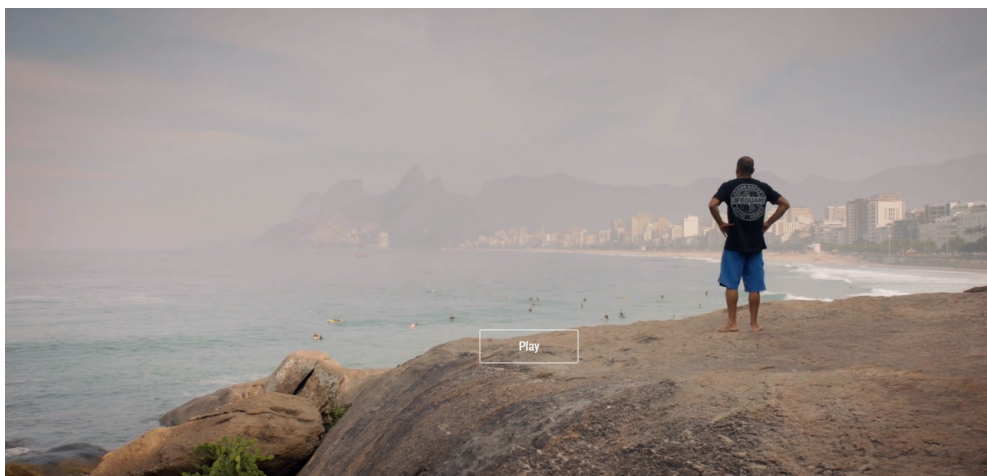
O segundo vídeo da série apresenta a personagem Paloma, moradora da favela da Maré. Ela inicia a narração dizendo uma frase que é muito repetida em toda a série: “toda favela é um ponto em branco no mapa”. Diz que “o correio não entra, correspondência não entra, como se eles não existissem”. Sobre suas lembranças do passado na vida da comunidade, afirma que “antes era tranquilo”, mas que a violência aumentou muito nos últimos anos e que, num tiroteio, a casa dela foi atingida por uma bala que entrou no banheiro. Segundo seu depoimento, a partir deste fato, da ameaça da bala perdida, ela passou a desejar mudar de vida: “queria dar a volta por cima, tinha que fazer alguma coisa”. Com muito esforço e dedicação aos estudos, ela consegue passar nas provas para a Universidade Federal do Rio de Janeiro e cursar ciências da computação.

Na história contada no vídeo, narrando a trajetória da personagem, ela atinge sua meta de chegar à universidade, atendendo a sua necessidade de mudança de vida. Porém, novamente, os sentidos de sucesso da história - o ingresso e a conquista de uma carreira universitária - são apresentados como resultados de suas escolhas e ações individuais, como se exclusivamente por seus méritos e esforços pessoais, ela tivesse alcançado a vaga na universidade pública e tivesse concluído o curso. Além disso, é como se a conclusão do ensino superior garantisse a desejada mudança de vida.



As narrativas dos vídeos não fazem menção ao contexto de ampliação da disponibilidade de vagas universitárias da última década, conforme consta em dados públicos anunciados, por exemplo, no portal da Rede Globo G1¹⁵, nem a políticas governamentais de cotas raciais e socioeconômicas. O curso universitário é representado no vídeo como uma conquista da ação privada da personagem e como resultado da sua luta para se desvencilhar da realidade violenta da favela. A violência é narrada como um sujeito, um oponente a ser vencido, uma situação que é superada, individualmente. Exclusivamente, pelo seu esforço e méritos individuais, ela alcança a meta de cursar a universidade. Discursiva e ideologicamente, a exaltação da trajetória individual, como caminho de superação da personagem, é expandida à coletividade quando, invocando contraditoriamente um espírito de integração da favela ao cenário urbano, na fala final do vídeo ela afirma: “essa luta é diária, pra dizer que a gente existe e que fazemos parte da cidade”.

¹⁵ Disponível no link: g1.globo.com/.../numero-de-matriculasno-ensino-superior-cresce-81-em-dez-anos



O terceiro vídeo da série narra uma história no Morro do Vidigal, na zona sul carioca. O personagem é Ricardo, um ex- baloeiro que, segundo seu relato, trabalhava para o tráfico de drogas, soltando balões e foguetes como sinais visuais para comunicação territorial. Na narrativa, após uma guinada na sua vida, seguindo seu sonho, ele cria uma escola comunitária de surfe. O personagem conta que corria muitos riscos soltando balão, em meio a muitas pessoas armadas, e diz que “morar na favela é muito difícil e arriscado”. Mas ele mudou para melhor e transformou sua vida quando se apaixonou pelo surfe e resolveu montar sua nova atividade. O vídeo mostra diversas cenas na praia do Arpoador, com o personagem Ricardo surfando e treinando com seus alunos, constituídos não só por moradores da favela. Crianças e jovens de várias idades, inclusive cadeirantes, se divertindo na areia e pegando ondas no mar. Ao fim da narrativa, Ricardo está dormindo no chão de um galpão, com muitas pranchas ao fundo. Na sua fala, afirma que está muito feliz e realizado, embora não esteja ganhando dinheiro. A mesma fórmula narrativa de uma história de sucesso e superação, de início conflituoso e difícil, na relação com o tráfico de drogas, sucedido pela ação transformadora e final feliz com um objetivo de vida alcançado.

Numa outra coincidência de interesses e trajetórias, o coordenador do Verdejar, Edson, também narra sua história de mudança de vida, deixando de ser um ex-baloeiro para vir a ser um ambientalista:

Eu sou hoje ambientalista, mas já fui baloeiro, no passado distante. E nesse momento da minha vida eu subia a Serra pra pegar balão, e depois, como ambientalista, eu acampe quase três meses na Serra, pra apagar fogo de balões, dos

festivais de balão dessa região, né... (Edson - depoimento extraído do vídeo “Olhares da Misericórdia – a serra que atravessa gerações” - 2015)

Importante enfatizar o fato de que Edson vive intensamente a militância e a luta pela aplicação e divulgação dos conhecimentos técnicos desenvolvidos pela agroecologia urbana e permacultura, coordenando e atuando com sua esposa, Marcelle, os projetos do Verdejar na Serra da Misericórdia e na região em torno ao Complexo do Alemão.

O depoimento de Edson segue o modo comum de narração de nossas histórias de vida, nossa “ilusão biográfica”, conforme aponta Bourdieu (1986). Tempo em sequência linear, sustentado como uma trajetória normal, de um “eu” acoplado em nossa ideia de permanência biográfica e dotado de uma identidade plenamente constituída. É interessante comparar as semelhanças entre as duas histórias, entre as atividades e mudanças de vida. Os prazeres, emoções e riscos de “ser baloeiro”, depois, a mudança de identidade na busca de outros sonhos. Novamente uma espécie de trajetória de herói, modo muito comum e arraigado como forma discursiva de narrarmos nossas trajetórias de vidas pessoais.

O último vídeo analisado sobre a série é apresentado pelo representante do Afroreggae, uma ong muito conhecida nacionalmente, com diversos projetos culturais e sociais em áreas periféricas e favelas, seu nome é José Júnior. Cito abaixo uma descrição de sua trajetória, retirada de um *blog* do próprio José Júnior, que também se confunde com a história da ong:

José Pereira de Oliveira Junior nasceu em dois de julho de 1968 e cresceu no Centro do Rio de Janeiro. Tinha tudo para escolher caminhos errados diante do cenário de criminalidade e hostilidade que moldaram sua infância, mas, diferente de muitos, optou pelo caminho alternativo. De Batman à Sócio Educador, José Junior começou promovendo festas de funk e reggae no Centro do Rio de Janeiro, o que despertou seu talento nato como empreendedor social. Com o surgimento do jornal impresso AfroReggae Notícias, a vontade de descriminalizar as ruas e difundir a cultura afro se consolidou e José Junior tinha plena consciência de que através da arte, muitos jovens deixariam de optar pelos “caminhos errados”. Em 28 de agosto de 1993, Junior teve a primeira prova de que sua luta nas comunidades do Rio de Janeiro seria grande. Os moradores da favela sofreram com uma chacina que matou 21 inocentes, em Vigário Geral. Um mês após a tragédia, começou um trabalho que deu início a uma nova forma de educação e descriminalização da cidade. Denominado então Grupo Cultural AfroReggae, o GCAR, passou a oferecer oficinas de reciclagem de lixo, percussão e de dança afro dentro da favela de Vigário Geral, no assim chamado Núcleo Comunitário de Cultura. Em 2010, durante a ocupação do Complexo do Alemão pelas tropas do Exército, Marinha, Polícias Civil e Militar, Junior se destacou na mídia como mediador de conflitos e auxiliador no trabalho de pacificação das favelas cariocas, usando como escudo a camiseta do AfroReggae. É reconhecido como um interlocutor e precursor da ponte entre autoridades e criminosos que, por algumas vezes, conseguem mudar de vida

por meio da arte, música e cultura. Junior é o “cara que fala com os dois lados”. Hoje, o AfroReggae conta com quatro núcleos de atuação, mais de 30 projetos em andamento, 9 grupos artísticos e programas de TV reconhecidos, como o Conexões Urbanas e Papo de Polícia, ambos no Multishow. Em 2013, comemorando os 20 anos de trabalho, abriu a primeira sede fora do Rio de Janeiro, um escritório de representação em São Paulo. Além disso, expande sua metodologia de trabalho social pelo mundo todo. As oficinas do AfroReggae já foram multiplicadas em países como a Índia, Colômbia, China, Inglaterra, França e em Cabo Verde, na África, a convite da ONU. Com diversos prêmios nacionais e internacionais, Junior leva como missão a vontade de mudar a vida de jovens que crescem esquecidos pela sociedade e de transformar nosso país em um lugar mais engajado, rico em cultura e igualitário.

(texto extraído de página do Afroreggae/José Júnior, da internet ¹⁶)

Conforme consta no texto, José Júnior é notória e midiaticamente conhecido e sua trajetória pessoal é marcada pela astúcia, mobilidade e habilidade em dialogar, qualidades que também o qualificaram para tornar-se uma figura do *mainstream* da indústria cultural.

José Júnior apresenta um dos vídeos da série da *Google*, e seu discurso em *off* inicia dizendo que: “quando você de alguma forma quer fazer a diferença, você tem que ir de fato nos lugares onde tem a centelha que você pode despertar pra algo novo”. Após essa fala ele aparece numa viela de favela com um grande equipamento de gravação e georreferenciamento da empresa *Google* preso às costas.



¹⁶<https://www.afroreggae.org/blog/jose-junior> - visitada em 10/01/2018

Olhando diretamente para a câmera, ele diz que, apesar da grande quantidade de moradores da cidade habitarem as favelas, o *Google Maps* não as exibia nos seus aplicativos de mapeamentos:

Era uma mancha cinza, como se ali nada existisse. O ‘Tá no Mapa’ (projeto do Afrorregae) vem, de alguma maneira, tirando as favelas da invisibilidade e jogando luz. O *Google* entendeu que esse projeto era um projeto de inclusão, mais do que digital, mas social! E a partir daí, partimos pra mapear o máximo de favelas, mas com foco não só na inclusão, mas também mostrar negócios (José Júnior – vídeo *Beyond The Map*).

Alguns bares e lojas são mostrados na sequência de imagens, enquanto a fala do personagem continua:

A gente consegue hoje trazer visibilidade e fazer com que as pessoas desses locais possam de alguma forma ser incluídas na sociedade como um todo.(...) O *Google* entendeu que esse projeto era um projeto de inclusão, mais do que digital, mas social, e a partir daí, buscamos mapear o máximo de favelas possíveis, mas com o foco maior do que só a inclusão, mas também de mostrar negócios (José Júnior – vídeo *Beyond The Map*).

É exatamente a positivação destes locais, através do mapeamento da empresa *Google*, o fato que chama atenção como simbolismo a ser problematizado e compreendido. As narrativas das imagens e falas dos personagens promovem discurso obviamente integrador e de transformação, a despeito dos obstáculos e das diversas dificuldades dos contextos apresentados.

Porém, além da utilização de histórias biográficas de sucesso individual, estes vídeos refletem uma entrada e visualização de espaços fortemente representados pela mídia hegemônica como territórios “marginais”, “perigosos” e repletos de “violência”. Portanto, do ponto de vista discursivo, a realidade dos inúmeros conflitos vividos e construídos historicamente nas favelas e periferias da cidade - e entre diferentes classes sociais -, sofre um silenciamento (Orlandi, 2004), ocorrendo uma neutralização ou apagamento de suas contradições.

Os sentidos da violência e do medo, além da dicotomia entre bem e mal, são ostensivamente reafirmados nos três primeiros vídeos. Mas estão ocultos e subentendidos no quarto vídeo, justamente o que enfatiza a importância do mapeamento, exibindo o aparato

tecnológico de produção de imagens digitais com tecnologias de georreferenciamento via satélite.

Ideologicamente, a utilização simbólica do processo tecnológico de mapeamento digital e as histórias de vida são narradas como provas reais de superação e sucesso, em jornadas onde os méritos individuais e a “busca pelos sonhos” são os caminhos que apontam prometidas recompensas, enfatizando associações de sentidos que passam a ser chamados de inclusão digital e social.

O simbolismo do mapeamento via satélite e a personalidade encarnada pelo apresentador José Júnior, neste quarto vídeo, podem ser compreendidos como representações metafóricas, através do uso de modernas tecnologias digitais sobre um cenário saturado da memória de conflitos violentos, envolvendo pesados contingentes policiais, além de veículos e armamentos.

Conforme também já foi mencionado, quando falávamos sobre a cobertura jornalística da rede Globo no episódio da fuga de dezenas de pessoas ligadas ao tráfico de drogas no Complexo do Alemão, e como consta no próprio texto sobre sua biografia, José Jr. é um personagem público que conta com notoriedade midiática por atuar na mediação de conflitos e em diversos projetos assistenciais, em ações viabilizadas por grandes financiamentos. De forma geral, nestas narrativas, ele representa uma espécie de herói, uma pessoa que transformou sua própria história ao consolidar formas de auxílio a outras pessoas, através de ações pessoais e projetos do Afrorregae, uma ong que cresceu atuando em várias favelas e que desenvolve diversas atividades culturais ligadas à música, audiovisual, moda etc. Nesse sentido, é importante observar que as táticas de vida e a sagacidade de José Júnior - que o levaram a desenvolver suas habilidades sociais – são invocadas no seu papel como apresentador do mapeamento do *Google*. Sua trajetória e atuação social, assim como o próprio Afrorregae, conhecidas midiaticamente, respaldam suas falas onde, por exemplo, apontam a necessidade de “que as pessoas desses locais possam de alguma forma ser incluídas na sociedade como um todo”, ou como ele afirma: “buscamos mapear o máximo de favelas possíveis, mas com o foco maior do que só a inclusão, mas também de mostrar negócios”.

Porém, neste empreendimento proposto pelo *Google* e apresentado por José Júnior, o que está colocado em discurso são formas e interesses de racionalidade financeira e

mercadológica que se sobrepõem a outras relações interpessoais. Por um lado, as tecnologias de telecomunicações e técnicas de imagens e mapeamento são vinculadas ao mercado e à explosão do fenômeno de venda e uso dos celulares e de diversos aplicativos, *softwares* e redes sociais, seguindo a lógica estrutural de obsolescência programada destes produtos. Por outro, retomando afirmações de Barbero (2013), permanecem como elementos simbólicos de distinção social que perpetuam muito mais divisões do que elos e conexões societárias. Em suas palavras:

O mercado não pode criar vínculos societários, isto é, entre sujeitos, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca, porém, sentido (Barbero, 2013 - pág 19).

Nesta perspectiva, como questionamentos finais, considero importante indagar sobre os sentidos discursivos da utilização de imagens e narrativas enfatizando o mapeamento e tecnologias digitais, especialmente por estarem sendo realizadas em função de interesses de uma gigantesca corporação mundial como o *Google*. De que forma tais ações podem significar melhorias das condições de vida e sociabilidade de pessoas e populações que, historicamente, vem sendo expropriadas por ações de empresas e por políticas públicas excludentes e violentas do próprio Estado? Que sentidos, simbolismos e emoções locais parecem estar sendo envolvidos neste tipo de imagens e representações de mapeamento tecnológico executados por uma empresa como a *Google*?

É no jogo conflituoso entre tais interesses dominantes e, internamente, na própria vida local que estão situadas as relações cotidianamente vividas na periferia e nos confrontos entre o que estamos chamando de táticas populares de resistências, em suas negociações e apropriações, frente a estratégias hegemônicas. Onde diferentes atores sociais interagem, intermediando posições, hibridizando e representando interesses distintos. O espectro político e hierárquico deste contexto discursivo é diverso e complexo, englobando desde produtos da mídia e sistemas da indústria cultural (dos canais e programas de TV, internet, “redes sociais” e dispositivos tecnológicos concentrados em grandes empresas, além do rádio, cinema, imprensa, etc), até a importância especial do espaço da escola pública e de

outros serviços e dispositivos do Estado (de saúde, polícia, etc.), além de igrejas e diferentes tipos de comércio – lícitos e ilícitos, formais e informais –, como também os diferentes tipos de associações de moradores e, de especial interesse, a crescente atuação de múltiplos coletivos culturais e ongs. Estas diversas instituições sociais se relacionam, direta e indiretamente, com as narrativas e hábitos das vidas cotidianas, intermediando localmente diversas interações e sociabilidades, negociadas e apropriadas de diferentes formas, em diferentes relações de poder. É jogando e atuando neste contexto dialógico e polifônico que se movimentam os jovens artistas, sobre os quais descrevo, a seguir, o último capítulo tratando do uso do vídeo como instrumento de pesquisa.

Capítulo 3 – Jogadas pela periferia no vídeo

Neste capítulo, buscarei descrever o uso e as escolhas feitas no vídeo da pesquisa, relacionando-as, de forma geral, ao campo técnico, histórico e de linguagens do audiovisual, comentando brevemente algumas distinções e diálogos entre dois diferentes gêneros cinematográficos convencionalmente instituídos como documentário e ficção.

Retomo então o que Simplício Neto Ramos de Sousa (2014) apresenta em seus estudos sobre o realismo no cinema. Do conceito aristotélico de *mimesis*, ao desenvolvimento da *perspectiva artificialis* (intensificado a partir do período do Renascimento europeu), o autor percorre movimentos, influências e disputas vividas em diferentes meios artísticos, passando pela pintura, teatro, literatura e fotografia para construir sua abordagem sobre o poder de construção do realismo que passa a ser encarnado pelo cinema.

Quando os irmãos Lumière enfim apontam suas câmeras para os fatos cotidianos, acabam por juntar em alguns anos uma enorme série de planos independentes, não coordenados, que são recebidos pelo público e comentados pela imprensa, como se fossem fatias visualmente captadas de uma realidade, puras descrições de fatos sociais. Assim, suprindo a demanda realista de que tanto falamos. Já se afirmou que, a partir desta postura dos Lumière, herdada dos pintores e escritores realistas, e de repórteres fotográficos como Jacob Riis, nasceu o cinema documentário. Portanto, dada a primazia dos Lumière, o cinema *em si* teria nascido documentário, observador do real, registro de evidências visíveis. A ficcionalidade, a narratividade, teriam se desenvolvido depois, em um processo lento de construção da chamada linguagem cinematográfica, processo que - por volta dos anos 20 -, já estaria praticamente completo.

Esse caminho rumo à ficcionalidade, iniciado por Méliès, evidencia a outra situação interessante. Os irmãos Pathé, Léon Gaumont e Méliès, cineastas-empresários, se imitavam mutuamente, em sua busca de público, de agradar a seu gosto pela faceta de espetáculo da novidade. O horizonte da narratividade – e, com ele, o da capacidade do cinema de substituir o teatro ou o romance – como a fotografia pretendeu substituir a pintura –, se estabelecem para o cinema. (...)

A capacidade de reencenar realidades era fascinante. Mesmo ao filmar histórias melodramáticas ou de enredo fantástico, havia um caráter ao menos de descrição propiciado pela imagem fotográfica, captada no real, que sustentava o processo. Tal condição só se sofisticou com o advento do cinema sonoro. O drama naturalista, baseado numa minúcia descritivo-representacional, estava vivo na nova arte cinematográfica (Sousa, 2014 - pág.41).

Sustentada neste efeito de verossimilhança, desde os seus primórdios, a cinematografia também foi largamente utilizada como prática etnográfica e descritiva, sendo desenvolvida em diversos campos científicos, da antropologia à medicina, e em vários tipos de contatos e abordagens sobre (outras) realidades e povos “exóticos”. Em continuidade com o quadro ideológico de cada época, o etnocentrismo e o evolucionismo sustentaram procedimentos e visões de mundo construídas nestas tradições e abordagens, onde o exotismo e o primitivismo, impingidos ao “outro”, são marcas intrinsecamente estabelecidas.

Fora do campo ligado a produções científicas, de maneira geral, em síntese, podemos afirmar que, no processo de constituição de suas linguagens, atravessando dicotomias e negociações entre heranças de diferentes expressões e convenções de gêneros, o cinema clássico narrativo se estabelece hegemonicamente em movimentos que gravitam em relação ao realismo nas representações. Neste processo, o termo “ficção” é tão central e dominante que, popularmente, passa a substituir e incorporar o que é considerado “cinema”, o “bom cinema”. Seu poder de representação, historicamente consolidado pela indústria cultural hegemônica como sistema simbólico e regime de percepção da realidade, é fortemente identificado às narrativas ficcionais, mas também estrutura a linguagem de documentários clássicos. Ambos materializam discurso com sentidos ideológicos de inferioridade ou exotismo dos que não detém o controle sobre os meios técnicos de produção, produzindo estética e imagetivamente estigmas e dominação sobre a identidade de povos e diferentes grupos sociais.

No período pós 2^a. guerra, o movimento chamado de neo-realismo italiano, ocupado com a reconstrução de uma imagem nacional, inicia a realização de filmes de ficção com atores não profissionais, abordando temáticas do cotidiano, com estilo e propostas estéticas que buscavam formas de maior aproximação e intimidade com o universo registrado.

Paralelamente em outras cinematografias, diferentes autores, ligados principalmente ao gênero documentário, passam a produzir novas abordagens, variando entre posturas mais reflexivas ou intervencionistas, inaugurando famosas polêmicas em distintas apropriações e trocas de nomenclaturas, tais como: “cinema direto” e “cinema verdade”, conforme aponta Fernão Ramos (2008):

As diferentes tradições terminológicas em torno dos conceitos de *direto* ou *verdade*, utilizadas para designar o novo documentário, são fluidas e variam de país para país, de autor para autor, de cineasta para cineasta, de acordo com a variedade linguística, preocupações com conotações secundárias dos termos e idiossincrasias idiomáticas. No entanto, existem algumas constantes estruturais, e alguns fatos históricos, que devemos conhecer para evitarmos o embaralhamento conceitual que os termos provocam. A referência às modalidades mais *participativa* ou mais *observativa* do novo documentário é uma delas. O fato de este não ser o único fator leva boas análises do período a se confundirem. Na raiz da confusão está a simultaneidade com que o novo documentário aparece em diferentes países, com nomes distintos, mas intercambiáveis, levando a um amadurecimento terminológico que deita linhas cruzadas em um contexto ideológico em rápida evolução. Evolução que pode ser descrita com a bela metáfora dos vermes devorando quem primeiro abriu a lata do deslocamento ideológico do documentário clássico*. A instabilidade do nome do direto corresponde, na realidade, à passagem de um primeiro quadro ideológico, no qual o novo documentário surge, a um segundo quadro que rapidamente se sobrepõe. Ninguém quer ficar com o mico *verdade* na mão, apesar de ele haver sido disputado em um primeiro momento (Ramos, 2008 – pág. 273).

A própria lógica industrial e de expansão de mercados, que continuamente desenvolve equipamentos mais leves e portáteis, foi tornando possível gravações sincrônicas de sons e imagens, gerando grandes mudanças no manuseio, agilidade e custos das filmagens. Tal fato está inextricavelmente ligado ao surgimento de novas propostas estéticas. Importante enfatizar o papel e tais mudanças no desenvolvimento tecnológico, porque permitiram possibilidades inéditas nas formas de representações cinematográficas, provocando alterações em convenções e limites entre ficção e documentário, no jogo de relações do dispositivo audiovisual com o espectador, e também nos posicionamentos entre quem filma e quem é filmado. Neste processo, obras de autores como Jean Rouch (1917-2004) passam a deslocar a relação entre o “eu” branco, ocidental e o “outro”, não-branco, nativo de mundos representados como “primitivos”. Suas formas narrativas e críticas tem objetivos políticos de desestabilizar o domínio ético e discursivo do centro em relação ao que era tido como periférico.

Na perspectiva discursiva que buscamos nos aproximar no desenvolvimento da pesquisa, podemos considerar que as diferentes abordagens e debates em torno do documentário e das relações com a ficção – pensando no que é construído como forma de representação sobre a realidade -, colocam em jogo complexas questões sobre o audiovisual, problematizando linguagens, estilos e posturas, em diferentes abordagens e construções simbólicas.

No Brasil, no decorrer destes acirrados debates sobre a verdade, o real e a construção de realidades pela representação cinematográfica, desde a produção do chamado cinema novo e de movimentos de documentaristas, curta-metragistas e, posteriormente, com a popularização de câmeras em formatos menores e amadores, do super-8 ao vídeo, novas propostas de realização audiovisual vem produzindo e acumulando diferentes formas de representações de grupos que tinham papéis restritos ou não participavam deste universo.

As mudanças tecnológicas e o progressivo barateamento da comercialização de equipamentos audiovisuais vêm ocasionando mudanças significativas na forma de representação audiovisual realizada por diferentes grupos em vários locais e momentos históricos. Sobre estes movimentos e propostas, destaco o nome “vídeo popular”, presente em iniciativas das décadas de 1980/90, na Baixada Fluminense com a “TV Maxambomba”, e em Olinda/PE, com a TV Viva, além da “TV Pínel”, com integrantes do campo da saúde mental, e do “Vídeo nas Aldeias”, com projetos ainda em atuação, ligados à realização audiovisual com cineastas indígenas, e tantos outros, em nomes mais atuais, tais como: “cinema de favela”, “cinema das quebradas”, “cinema negro” etc. Longe de afirmar que tais movimentos tenham alguma convergência com o mercado audiovisual em direção a algum tipo de demanda por democratização ou pluralismo político, cabe observar que propiciaram situações, onde o monopólio tecnológico sobre a produção sofre reconfigurações na manutenção de sua hegemonia técnica e estética.

Na esteira e tradição de tantas produções audiovisuais que buscam problematizar e deslocar eixos estabelecidos de representação, em experiências que transitam e criam novas opções e dispositivos de linguagem, é que posiciono e descrevo a seguir as sequências elaboradas com os jovens artistas, onde comento algumas de minhas escolhas na montagem da narrativa audiovisual sobre o nosso trabalho de pesquisa.

Sua construção dramática não segue ordem cronológica e a intenção metodológica, tanto nos momentos de gravação, quanto na forma da edição e exibição, era de que o uso dos equipamentos e dos elementos técnicos, e mesmo narrativos, estivessem perceptíveis, sem preocupação quanto a alguma abordagem previamente estabelecida. Não há uma ancoragem específica entre as posturas mais clássicas e cinematograficamente divididas entre a não intervenção, ou a interação explicitada entre o dispositivo audiovisual e os personagens. Os temas foram editados recortando trechos dos depoimentos e colocados em relação a

diferentes momentos e situações registradas, gerando sequências específicas, como por exemplo: sobre os ensaios e apresentação da peça, momentos dos jogos de cartas, apresentações de dança e a Roda Cultural.

Durante a pesquisa, realizei algumas exposições sobre os materiais produzidos com os jovens e conversamos sobre suas impressões. Por vezes registrei algumas destas conversas, indagando sobre suas opiniões. Inicialmente a ideia era realizarmos uma edição de modo compartilhado, porém por motivos de tempo e logística, não foi possível concretizar o vídeo desta maneira. Sendo assim, as decisões da montagem, assim como o manuseio da câmera, foram exclusivamente executadas por mim, utilizando nas gravações uma câmera fotográfica (Canon 5D-MarkIII), com uma objetiva 24-105mm, um tripé, um microfone de lapela e um headphone.

3.1. Sequência 1 – Brizolão Federico Fellini, seus professores e o bairro



A cena que escolhi para iniciar o vídeo foi a última gravação realizada no processo de pesquisa. Encontrei o Lucas, no Fellini, para ele me contar sobre um roteiro seu, de um

filme que estava sendo filmado por ele há algum tempo. Segue a transcrição de um fragmento do seu depoimento:

Lucas: - Bem, vai dar ok?

Paulo: - Pode falar...

Lucas: - Então! Eu fiz um roteiro aqui, querendo fazer uma homenagem ao... a essa escola, que eu estudei aqui durante 4 anos da minha vida, no ensino médio. Vocês estão se perguntando, né? Porque um ano eu repeti! Mas tudo bem, isso é outro fato, que a gente conta depois... Mas, enfim, essa aqui é uma homenagem que eu decidi fazer ao Brizolão Federico Fellini, e aos seus professores. Eu escrevi esse roteiro aqui que, além de homenagear os professores, também homenageia o Federico Fellini, que foi um cineasta italiano do século passado, muito famoso. Não tão famoso como deveria ser, mas a sua obra é reconhecida internacionalmente, e eu vi a importância de saber quem era aquela pessoa que... Muita gente que estuda na escola não sabe quem era... Por que sua escola leva aquele nome? E, ao pesquisar, isso ficou dentro de mim, e me levou a saber quem era esse cineasta, quem era Federico Fellini. Enfim, aí eu comecei a pesquisar e vi que ele tinha muita coisa que tem a ver comigo também, que ele gosta, que ele é cineasta, escrevia, dirigia filmes e me deixou interessado a querer também a fazer uma homenagem com um filme (Lucas, depoimento gravado em janeiro/2018).

Lucas está em primeiro plano, tendo ao fundo, desfocado, o prédio do Ciep Federico Fellini. Com o olhar um pouco acima da direção da câmera, ele me pergunta se já estou gravando e, com a minha resposta positiva, começa a dizer que elaborou um roteiro para homenagear a escola. Lugar onde estudou durante 4 anos de sua vida, no ensino médio. Após dizer essa frase, olhando direto para a lente da câmera, ele brinca, antecipando e confrontando um possível questionamento por parte do espectador. Ele se refere ao fato de ter repetido um ano e, em tom de confissão bem-humorada, ele comenta: “mas tudo bem, isso é outro fato, que a gente conta depois...”.

Os procedimentos formais da estrutura educacional e as polêmicas envolvendo o problema da repetição do ano escolar são temáticas muito presentes na vida e no cotidiano dos jovens. Nesse sentido, volto a mencionar o papel da escola como espaço disciplinar e operativo de regimes da verdade científica (Foucault, 2010) e como elemento de reprodução da estratificação social, concentrando formas de poder simbólico (Bourdieu, 1989). Entretanto, mesmo constituída como estrutura conservadora e reprodutora do *status quo*, e com toda a precariedade enfrentada na educação pública, paradoxalmente, a escola ocupa um lugar central na rotina familiar e comunitária, sendo decisiva na ampliação da margem de possibilidades para as trajetórias de vida dos jovens.

Compreendo, neste gesto da fala de Lucas, que o fato dele brincar com a repetição escolar constitui uma espécie de tática (Certeau, 1994), uma negativa silenciosa de reação frente ao enquadramento de forças sociais verticalizadas e abstratas, provenientes da lógica da escola. Forças que atuam na forma de obrigações e disciplinas, condicionando comportamentos e hábitos adequados à ordenação do tempo e do espaço organizacional (Santos, 1997), preparando-os e adestrando-os aos procedimentos e à obediência necessária ao mundo do trabalho.

No tom de gozação e ambiguidade da fala de Lucas, está presente um movimento de sentidos opostos, um jogo sutil que valoriza e desdenha, enfatizando a conquista do diploma do Ensino Médio, ao mesmo tempo que faz graça do fato de ter repetido um ano. Ele concluiu o ensino médio ao final de 2017 e, infelizmente, não conseguiu pontuação nas provas (do ENEM) para entrar em uma universidade pública, onde optou pelos cursos de Educação Física e, em segunda opção, Cinema. Lucas disse que fará as provas novamente, ao final de 2018, visando entrar num curso universitário. Repassei a ele uma listagem com pré-vestibulares gratuitos e, junto ao grupo do Verdejar e da Fiocruz, estamos tentando novos projetos que possam ajudar também nesse processo.

Prosseguindo em sua homenagem no vídeo, Lucas se refere à escola como Brizolão, utilizando um apelido pelo qual ficaram popularmente conhecidos os Cieps, construídos entre as décadas de 1980 e 1990, durante os dois mandatos de Leonel Brizola no governo do estado do Rio. Figura emblemática do campo da esquerda no cenário político brasileiro, Leonel Brizola teve papel destacado na resistência à ditadura militar desde a década de 1960 e marcou o contexto carioca e nacional no período de retorno às eleições diretas. No projeto dos Cieps, originalmente direcionados ao ensino em tempo integral e com múltiplos recursos voltados para o trabalho educacional, assistencial e nutricional com crianças e jovens de baixa renda, foram construídas cerca de 500 unidades em todo o estado. Sob acirradas críticas e polêmicas, que envolvem oposições não só no âmbito da política partidária, mas também divergências no plano educacional, estas escolas enfrentaram profunda estigmatização em diferentes e paradoxais sentidos, conforme apontam estudos sobre a educação no estado. Evidentemente, a abordagem sobre estas questões extrapolaria os limites da pesquisa, mas vale destacar o fato de que os Brizolões foram duramente depreciados de maneiras distintas e interligadas. Tanto pela descontinuidade de

investimentos públicos, em função das habituais mudanças empreendidas por governantes de outras tendências partidárias, quanto pela intensa negatividade construída no imaginário da cidade em relação às escolas públicas e, especialmente, atribuída aos Cieps. É exatamente em contraponto a este imaginário que considero importante observar como, nesta fala de Lucas, o espaço escolar está sendo interpretado com apreço e positividade, que reverberam no próprio uso do apelido Brizolão, contrastando com outras situações e contextos onde, inversamente, o nome carrega sentidos pejorativos, construídos histórica e ideologicamente como estigmas, exatamente por terem sido escolas destinadas às classes mais baixas na hierarquia social.

O depoimento e o próprio roteiro do filme planejado por Lucas realizam uma homenagem múltipla, sobrepondo diferentes sentidos e nomes, afetivamente citados em sua interpretação sobre o espaço da escola. A fala dele enfatiza o nome de antigos professores da escola e do diretor de cinema italiano Federico Fellini, reverenciando-os, mas principalmente, afirmando sua identificação – do próprio Lucas – e afinidade pessoal em relação às atividades praticadas pelo cineasta, no ato de idealizar e realizar suas obras. Assim como Fellini, Lucas também gosta de escrever e dirigir filmes, isso é enfatizado de forma direta e extremamente positiva em sua frase.

De forma geral, então, considero importante compreender os movimentos de sentidos afirmados por Lucas, de diferentes formas, sobre sua identificação com pessoas e histórias, realizando e valorizando o convívio da memória com o lugar. São sentidos enfatizados com orgulho, demonstrados no apreço por temas e figuras da história do bairro, sempre presentes em seus projetos artísticos pessoais, em seus desenhos, no teatro, e nas suas ações como militante do grupo Resgate Cultural do Engenho da Rainha (RCER). Lucas integra - junto com um grupo de amigos - o RCER, que realiza semanalmente em praça pública do bairro, as rodas culturais, com duelos de rimas entre *MC's*, trocas de livros e outras práticas, ao som e na cena do universo *hip hop*.

O apreço pelo convívio no bairro está presente também na forma alternativa com a qual Lucas construiu – aproveitando o dinheiro e o aprendizado do seu antigo trabalho como empregado de um grande supermercado -, montando seu próprio negócio de produção, venda e entrega de pizzas, circulando de bicicleta pela sua região, conforme já foi descrito no texto.

Continuando no depoimento, Lucas passa a mencionar as dificuldades para filmar seu roteiro sobre o Ciep Fellini. Processo onde se deparou com diversos tipos de problemas práticos, como por exemplo o pouco acesso a câmeras e a perda de arquivos digitais que inviabilizaram a conclusão da sua edição. “Mas tudo bem”, diz ele, concluindo assim suas considerações sobre sua empreitada audiovisual: “o material que eu consegui colher foi muito bom pra mim”.

Lucas prossegue na cena, lembrando, valorizando e citando nominalmente alguns professores e seus projetos (de teatro, dança, fotografia, moda e produção de filmes) realizados na escola. Atividades que, segundo ele: “agregavam muito na vida dos alunos”, e que “paravam esse bairro”. Em sua metáfora, o verbo *parar* é utilizado com sentido oposto, de movimentar, ou seja, projetos que provocavam agitação e prazer na vida coletiva do bairro. Neste trecho, Lucas faz naturalmente uma ligação da escola com o bairro, movimento que ele mesmo realiza na sua vida pessoal.

Em seguida, na narrativa do vídeo, enquanto a câmera realiza um plano geral em movimento para a esquerda, acompanhando o perfil da Serra da Misericórdia com os prédios e ruas do subúrbio em primeiro plano, Lucas diz o seguinte:

E eu passando a pesquisar essa escola e ver aonde todo esse espaço, como ele está hoje em dia, me dá até uma... uma dor no coração, entendeu? Que poderiam estar acontecendo projetos que paravam esse bairro! E hoje em dia está... É... como que eu posso dizer? Jogado ao armo... Que a escola já não é mais aquela coisa que esperávamos que seria. Mas, tudo bem, ela ainda cumpre seus papéis fundamentais. (Lucas, depoimento gravado em fevereiro de 2018)

Realizo um corte ao fim desta fala de Lucas, após ele dizer que “a escola já não é mais aquela coisa que esperávamos que seria. Mas, tudo bem, ela ainda cumpre seus papéis fundamentais”. Entra uma cartela preta com o título do vídeo: “Visões pegadas e jogadas pela periferia carioca”.



3.2. Sequência 2 - Douglas, Nick e o jogo de RPG

Em silêncio, as letras do título são mantidas por alguns segundos sobre a cartela preta e permanecem em tela na cena seguinte, onde duas mãos desfocadas jogam cartas sobre um tabuleiro. No momento em que uma das mãos se aproxima da outra, trazendo uma carta, as letras do título desaparecem. O silêncio é quebrado pela voz de Douglas que, sem ser visualizado (a câmera ainda está enquadrando as mãos e não revela nenhum rosto), está dando instruções para Isaías (aluno novo que estava se integrando ao grupo no fim da pesquisa) sobre as regras de um jogo de RPG:

Douglas: - Aqui ó, se a sua mão vier uma merda, cara... Recarregar mão. Você manda todos os... você e o oponente mandam...

(um som de telefone celular interrompe momentaneamente o diálogo)

Isaías: - Você manda?

Douglas: - Você e o oponente são obrigados a jogar as cartas do *deck* pra mão embaralhar, você força o oponente a jogar a própria mão e, se você estiver com a mão ruim, você esvazia a sua e saca novas. E o cara, se estiver com a mão boa, joga de qualquer jeito. É obrigado a jogar as cartas que estiverem na mão e embaralhar e sacar o mesmo número de cartas. Se precisar, carregar a mão...

O diálogo sobre o jogo prossegue. Douglas está ensinando algo sobre as regras e mostrando suas cartas de RPG e os tabuleiros (chamados de *decks*) para Isaías, enquanto Nick está ao lado, observando e escolhendo suas próprias cartas. Um aluno e uma aluna entram na sala onde o jogo de RPG está sendo preparado pelo grupo. Eles estão sentados no chão de uma sala de aula do Fellini, é a sala onde ocorrem os ensaios do Grupo de Teatro e onde ficam guardados os elementos do cenário e figurinos da peça “Vamos Verdejar”.

Acompanhei por diversas vezes Douglas, Nick e alguns outros alunos que se reúnem nesta mesma sala para jogar RPG. As imagens, símbolos e personagens deste universo estão representados nas cartas deste jogo, onde se mesclam histórias e mitologias de origens diversas: de desenhos animados e histórias em quadrinhos japoneses, a personagens e histórias da indústria cultural norte americana, passando por deuses, dragões, guerreiros, guerreiras, demônios, bruxas, em temas nórdicos, celtas, figuras medievais, pré-históricas etc. Nas cartas estão descritos seus poderes, suas armas e habilidades, além de suas peculiaridades e perfis específicos de cada personagem.

Douglas e Nick sempre fazem muitas referências a estes temas nas suas conversas habituais e práticas cotidianas. Frequentemente em suas falas, nas suas brincadeiras e nos seus perfis do *facebook*, eles acionam palavras e imagens citando o RPG, os desenhos japoneses e poderes de personagens destes múltiplos universos. Antes e após os ensaios da peça, os dois se juntavam para jogar, e estavam sempre combinando novos encontros, tanto na escola, como na sede do Verdejar, ou visitando-se mutuamente, em suas próprias casas. Lucas, o mais velho do grupo, não demonstrava o menor interesse sobre este jogo nem sobre temas deste universo. Por vezes, Lucas brincava com eles, em tom de “zoeção”: “pô vocês só pensam nessas paradas de *deck* e cartinhas”. Andrey e Portela interagiam com mais familiaridade, jogando e participando das referências nas conversas, principalmente fazendo piadas com as características dos personagens, comparando com pessoas e situações reais.

Douglas acompanha as ações do Verdejar, como integrante ativo há bastante tempo, ele chegou a conviver com Luiz Poeta, antes do falecimento deste, em 2011. Douglas também faz parte de um coletivo audiovisual, chamado Pega Visão, e do Ponto de Cultura Luiz Poeta, que são ações culturais da ong. Douglas já completou o ensino médio e é o único do grupo que não foi aluno do Fellini, mas que, por conta das atividades do Verdejar, conta

com livre acesso à escola. Durante alguns meses, no decorrer da pesquisa, Douglas frequentou um curso de programação de animação e jogos digitais, prática sobre a qual ele se referia com muito entusiasmo, sempre contando o que estava desenvolvendo no computador. O curso era realizado no bairro de Madureira, onde tentamos marcar algumas gravações que, porém, não conseguimos realizar.

Nick está no último ano do ensino médio no Fellini. Além de gostar muito do universo do RPG, joga futebol, basquete e queimado, e participa de diversas outras atividades extracurriculares que ocorrem na escola. Ele é muito próximo a Andrey, os dois com frequência brincam dizendo que são irmãos gêmeos e realizam diversos vídeos de humor produzidos para o canal deste no *Youtube*. Desde o princípio das atividades de criação da peça, Nick foi escolhido pelo grupo para representar o papel do protagonista Luiz Poeta.

Busquei me aproximar de Douglas e Nick, tentando identificar e mapear algo da complexidade deste cenário mágico do RPG. Mas, com o passar do tempo, percebi que este teria que ser o tema de uma nova pesquisa. O RPG constitui um sistema simbólico muito particular e específico. Eu me aventurei a jogar com eles algumas vezes, mas confesso que fui incapaz de entender e assimilar as regras e, claro, não cheguei perto de compreender o prazer deste jogo tão apreciado por eles. Até porque, todo o desenvolvimento das jogadas parece depender da familiaridade, gostos pessoais e de um processo de construção de perfis dos jogadores. Também não consegui estabelecer alguma forma de vinculação entre o universo do RPG e questões vividas na realidade construída na periferia da cidade.

De maneira bastante diversa, conforme abordamos no início do texto, o futebol representa elos profundos e coletivamente arraigados, como jogo de identidades e alteridades habitualmente estabelecidas, simbolizadas e praticadas em formas muito conhecidas no espaço social, como um código comum de familiaridade e sociabilidade na cultura de nossa “comunidade imaginada” (contrabandeando o conceito de Benedict Anderson, 2003), em nossa ideia de nação brasileira. Por sua vez, o universo do RPG constitui uma forma recente, algo que podemos entender como uma prática ainda *outsider* em relação a outros jogos e esportes tradicionalmente estabelecidos. Construído como realidade e materialidade específicas, circunscritas a uma espécie de cosmogonia muito particular, podemos considerar que o RPG faz parte de uma territorialidade imagética negociada entre múltiplas referências que, em

última instância, seguem sendo copiadas, reproduzidas e criadas no âmbito globalizado do mercado da indústria cultural.

Mesmo sem muito sucesso ao buscar esta aproximação, foi observando algo sobre o universo do RPG, dos personagens e da importância deste mundo mágico para Douglas e Nick, que pude perceber diferentes possibilidades e papéis dos jogos como construção das formas de sociabilidade e de identidades que articulam o simbólico e o imaginário. Por este motivo escolhi abordar o RPG no vídeo, como forma direta de tratar o prazer do jogo, em suas vitórias e derrotas, além do papel de imagens, regras, poderes e conflitos, pensando no fascínio que exercem nestes jovens, como representações de universos míticos, arquétipos e hierarquias fora da realidade cotidiana, algo mágico, ou de sentidos oníricos.

Nesse caminho, é interessante destacar uma pequena situação narrada no vídeo, onde Douglas conta para seus amigos que uma das suas cartas tinha a imagem de um demônio, fato que horrorizava a sua mãe. Ela o obriga a se desfazer da imagem. Douglas então usa água quente para retirá-la do papel, destacando fisicamente a camada com a imagem, jogando fora a representação do diabo, mas mantendo a carta. No seu relato, achando graça do medo da mãe em relação à simples imagem de um demônio, de forma obediente, ele acata sua ordem e autoridade, mas consegue preservar a posse da carta, garantindo a materialidade de sua pequena história e façanha. Assim como acontece na dramaturgia do jogo, as pequenas vitórias e derrotas são os elementos que dão prazer e emoção, tanto no ato das jogadas, como ao serem narradas e revividas como memórias.



3.3. Sequência 3 - Policial prende o vilão

A narrativa do vídeo entra agora numa situação de ensaio da peça “Vamos Verdejar”, gravada na mesma sala de aula em que os jovens jogavam RPG. Nick está usando um grande chapéu de palha, representando o personagem Luiz Poeta, e gesticula agachado, como se estivesse cuidando de algum plantio na terra. Na cena seguinte, Luiz Poeta/Nick está em segundo plano, observando a interação que acontece mais próxima à câmera, onde um policial, interpretado por Douglas, conversa com um empresário, interpretado por Lucas, realizando o seguinte diálogo:

Empresário: Boa tarde, chefe!

Policial: Boa tarde!

Empresário: Eu que fiz a reclamação. Olha a bagunça que esses vagabundos estão fazendo aqui em frente da obra!

Policial: Estou vendo, mas eu vim aqui averiguar outra situação.



Lucas é quem dirige a cena, conversando e apoiando com muita calma a atuação de Douglas, que está um pouco ansioso e com alguma dificuldade para falar o texto da peça.

Neste momento, Luiz Poeta/Nick só observa o diálogo dos dois. Os três jovens estão ensaiando a cena final da história, vestidos com seus figurinos. O espectador do vídeo (que ainda não havia sido apresentado à peça, nem ao seu enredo) está tendo o primeiro contato com a encenação, acompanhando a situação em que o empresário é surpreendido e, mesmo revoltado, este é algemado pelo policial.

Policial: O senhor que é o dono da obra?

Empresário: Sim, sou eu mesmo.

Policial: O senhor está preso!

Empresário: Como assim? Como assim? Se eu sou o dono da obra!

Policial: Por usar documentos falsos de posse do terreno.

Empresário: Como? E de onde você tirou isso?

O policial prende o empresário “por usar documentos falsos de posse do terreno”, e o surpreende porque, afinal, o dono da obra esperava que o homem de chapéu de palha fosse preso. Vitória do homem de chapéu de palha, derrota do dono da obra, com a polícia desempenhando um papel que, na perspectiva dos mais fracos, é o que se deseja da justiça e da atuação do Estado, na resolução de conflitos entre relações desiguais de poder. Minha intenção ao editar esta sequência, posicionando-a logo após o RPG, foi enfatizar, dentro da narrativa do vídeo, uma relação entre o jogo de poderes mágicos e o jogo teatral. Em estruturas narrativas populares, conforme vimos na jornada de herói ou no melodrama, atuam forças de conservação que, se por um lado, mantêm posições e hierarquias, por outro, também podem mobilizar reivindicações de mudanças e equiparações de injustiças, ou inversões de estigmas. Finalizo esta pequena sequência, dando início à seguinte, com uma cartela (abaixo) que situa, com mais algumas informações, o espectador do vídeo sobre a peça teatral que está sendo ensaiada pelos jovens:

Andrey, Douglas, Lucas, Portela e Nick realizam uma peça teatral sobre as lutas ambientais e conflitos de terras enfrentados por Luiz Poeta e a ong Verdejar, na Serra da Misericórdia.

3.4. Sequência 4 - Luiz Poeta, o conflito territorial e o discurso ecológico

Ensaando no terraço da sede do Verdejar (situada numa favela do Complexo do Alemão) os cinco jovens debatem com Edson (coordenador da ong.) sobre como representar uma antiga e violenta disputa – envolvendo a posse legal de terras - enfrentada por Luiz Poeta no início de suas atividades de preservação das matas e nascentes presentes em áreas do alto da Serra da Misericórdia. Conforme segue no diálogo:

Andrey: - Mas o terreno não tava à venda?

Nick e Lucas - Não, não teve venda!

Edson: - O terreno foi grilado.

Lucas e Douglas: - Foi grilado.

Edson: - Grilagem de terra é o seguinte: o cara faz um documento.

Lucas: - Ai!

Edson: - Bota numa gaveta com um monte de grilos, tô falando sério, com um monte de grilos dentro, e os grilos fazem um envelhecimento do papel. E aí eles, com o papel na mão, parecendo envelhecido, com uma data antiga, parece que o documento é realmente válido. Mas não vale nada! Foi exatamente o que aconteceu aqui. Quando foi ver, o cara falava que era o dono do terreno, quando foi ver, ele era filho do ex-dono do terreno. Porque o dono que era pai dele, e tinha falecido, já tinha vendido o terreno pra uma empresa de São Paulo, que tinha falido. Então ele era filho de um cara falecido, que já tinha vendido o terreno. Não era dono de porra nenhuma! Só que ele pegou documentos que eles tinham antigos lá, forjou um outro com o nome dele, e falou que era dono. Até a juíza acreditou nisso! Até a hora que o Poeta leu o processo todo, de ponta a ponta. Aí no processo ele viu lá a venda do terreno, a nota né, o RGI registrando a venda do terreno pra uma empresa de São Paulo. Fez uma reunião com a juíza, mostrou a ela o erro, aí ela: - "Ah, é mesmo!" Ela foi e voltou atrás com a decisão. Ela tinha dado ganho de causa pros caras. Ela voltou atrás.

Lucas: - Foi o Poeta que fez essa...

Edson: - Foi o Poeta que fez a leitura, é! É, a gente não tinha advogado!

Lucas: - Caraca! Perito! Muito bom!

Edson: - Aí ele viu, o Poeta mostrou a ela, e ela foi e retornou.

Lucas: - Viu como essa fala, isso aí pode ficar muito enriquecida?

A luta ambiental e a referência pessoal de Luiz Poeta são motivações muito presentes no discurso e práticas do Verdejar, surgindo especialmente como uma reverência em diversas falas dos jovens. No exemplo acima, Lucas demonstra muita admiração pela coragem e inteligência na atuação de Luiz Poeta, quando este reverte a situação jurídica, desmascarando

a “grilagem” e vencendo o empresário no conflito territorial. Pelo que acompanhei no curso da pesquisa, as atividades culturais e o trabalho com desenvolvimento de tecnologias ligadas à permacultura e à agroecologia urbana, praticadas pela ong, são favorecidas e baseadas afetivamente nesta forte ligação com a memória de Luiz Poeta e seu exemplo de atuação pioneira no Complexo do Alemão.

Além da descrição de conflitos territoriais enfrentados pelo Verdejar na Serra da Misericórdia e do papel de Luiz Poeta como personagem fundamental nesta história, é importante também destacar como as lutas e práticas da agroecologia urbana tem relações múltiplas, de confrontos e apropriações, frente à ampla circulação de temáticas ecológicas e preservacionistas, tão presentes atualmente em narrativas midiáticas do discurso hegemônico.

Os fortes apelos sentimentais e estéticos pregando, por exemplo, a defesa de espécies ameaçadas e de cenários de “belezas naturais”, são revestidos e sustentados pelo intenso investimento na ideia e imagens de “paraísos ecológicos” a serem salvos e mantidos intocados pelo homem. Tais abordagens constroem o que podemos chamar de um regime de sensibilidade de “defesa da natureza”, identificado ao surgimento de um messianismo ecológico que, dependendo do contexto, presta-se a desvalorização e, por vezes, criminalização, de formas sociais e atividades humanas tradicionalmente estabelecidas. Frente a este complexo e ambíguo cenário, a causa ecológica movimenta sentidos que se tornaram importantes elementos de conflitos socioambientais e disputas discursivas atualmente.

No primeiro capítulo tratamos do surgimento do conceito da agroecologia, em suas lutas e propostas contra ações e narrativas de grandes empresas que utilizam temas ecológicos e preservacionistas, incorporados ao discurso dominante, como argumentos vinculados à ideia totalitária e messiânica de “salvação do planeta”. Evidentemente não estamos negando a existência de ameaças concretas e urgentes quanto a gravíssimos problemas ambientais vividos mundialmente, mas sim, participando da denúncia crítica sobre o papel discursivo que tal situação catastrófica assume dentro da própria lógica e pulsão produtivista imposta no modelo capitalista. Neste sentido, a questão ecológica e de preservação da vida no planeta, em certa medida, são associadas a discursos que, desde a segunda metade do século passado - em virtude da carência de alimentos para a população de regiões danosamente exploradas em

sua história -, foram transformados em paradigmas e teorias estatísticas que sustentaram a chamada “revolução verde”. Na minha opinião, tais usos específicos de causas ecológicas e preservacionistas configuram uma espécie de poder discursivo que abriga interesses e ações radicalmente contraditórias, servindo à expansão de produtos, tecnologias e estratégias de grandes empresas altamente nocivas à saúde humana e ao meio ambiente.

É dentro deste terreno pantanoso que considero as lutas urbanas do Verdejar na Serra da Misericórdia como um exemplo concreto de práticas e territorialidades opostas ao discurso hegemônico preservacionista e ecológico que, unilateralmente, pregam a separação da “natureza” em relação ao convívio humano. Conforme já abordamos, o conceito da agroecologia é baseado exatamente nesta interação, defendendo negociações e experiências do saber tradicional com técnicas científicas adaptadas e construídas em conjunto, variando conforme cada contexto cultural e territorial, seja no meio rural, na cidade, no litoral, ou no interior, adaptando-se social, cultural e economicamente a cada tipo de ambiente e de biodiversidade. Experiências que são elaboradas na prática cotidiana, como formas diametralmente opostas à padronização realizada pelo discurso tecnicista hegemônico, esteticamente aliado a narrativas de grandes corporações financeiras e industriais agroquímicas, englobadas pelo agronegócio e representadas em ardilosos *slogans* publicitários, como na massiva campanha televisiva veiculada atualmente na rede Globo: “agro é *tech*, agro é *pop*”. No cerne deste discurso hegemônico, a vida urbana é cada vez mais apresentada como algo exclusivamente associado a modelos cientificistas de inovações tecnológicas, que desvinculam as relações locais entre capital e trabalho, elegendo a virtualidade do universo tecnológico digital como ápice das soluções técnicas, numa espécie modernizada de biopoder.

Esta situação discursiva atual, de passagem da “revolução verde” ao “salvamento ecológico do planeta”, apresenta uma particular ambiguidade que mistura ambientalismo e cientificismo tecnológico associados ao meio digital, atuando como padrões de resolução mágica dos conflitos e problemas da vida humana. De forma ambígua e criminosa, o charme de discursos preservacionistas e ecológicos - difundidos a partir de grupos de países dominantes - que atuam em defesa exclusiva de espécies e paraísos naturais, quando são aplicados à sócio biodiversidade de nações como o Brasil, transformam diversas populações

tradicionais - que sempre conviveram e mantiveram seus ecossistemas - em vilões do “atraso”. Tais ações e discursos ameaçam a diversidade e a riqueza cultural de diferentes modos de vida territorialmente estabelecidos, seja pela transformação empreendida por grandes empreendimentos e expansão de monoculturas, seja através de mecanismos paradoxais, como por exemplo, a criação de parques e reservas ambientais, que proíbem e destroem práticas humanas seculares, gerando diversos outros tipos de violências e conflitos socioambientais.

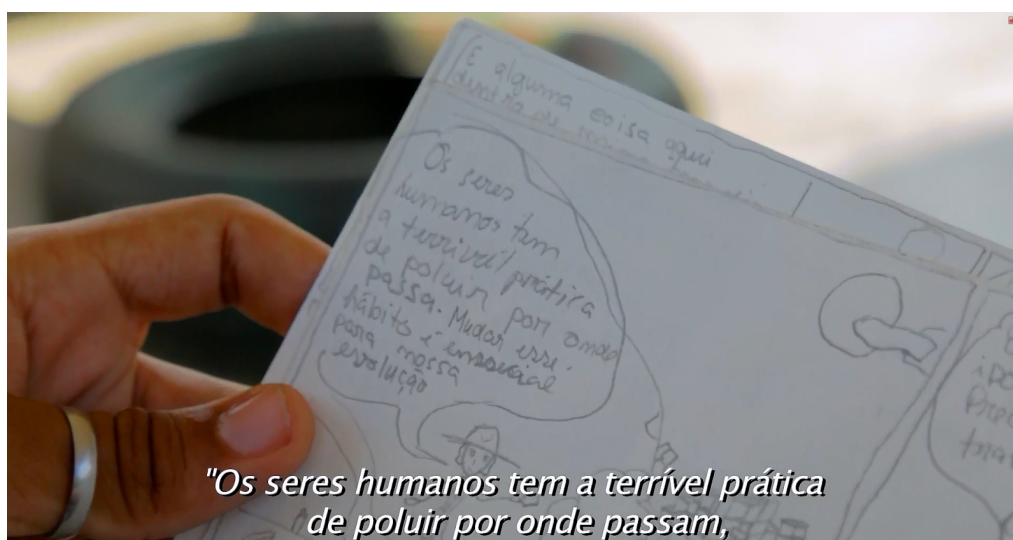
Conforme já mencionamos, na linha teórica proposta por Jessé Souza (2016, 2018), o “complexo de vira-lata” construído pela intelectualidade brasileira e propagado pela elite na construção e agenciamento do Estado, viabilizam e perpetuam a importação de padrões e paradigmas externos que conservam nosso modelo de desenvolvimento tecnológico na periferia das relações econômicas internacionais. O agronegócio desenvolvido no país e a ação de megaempreendimentos de mineração e de geração de energia expandem suas fronteiras, visando primariamente o aumento da exportação de *comodities*, conservando práticas e modelo econômico comparáveis à época colonial.

Diante deste cenário, diversos grupos, atividades e projetos alternativos constroem experiências que se capilarizam pelo país, em movimentos sustentados nos conceitos e lutas em torno da agroecologia e permacultura. No caso do Verdejar, são ideias e práticas aplicadas ao ambiente urbano, especificamente nas favelas que compõem o Complexo do Alemão na Serra da Misericórdia. Neste contexto, a preservação de nascentes e o reflorestamento das áreas verdes são conjugadas com plantio de hortas, horto-florestas comunitárias e desenvolvimento de tecnologias sociais que aprimoram o uso da água e do ambiente, favorecendo a economia e a solidariedade entre moradores. Paradoxalmente, a implantação e manejo da Serra da Misericórdia como uma Área de Proteção Ambiental e Recuperação Urbana (APARU), formalizada há quase duas décadas, graças às ações do Verdejar em conjunto com outros atores sociais, poderiam contribuir decisivamente na melhoria das condições de vida, gerando empregos e formas alternativas de geração de alimentos, lazer e renda no Complexo do Alemão. Porém, infelizmente, a região não recebe nenhum investimento, nem ações deste tipo por parte dos órgãos do Estado.

Por fim, é importante demarcar e enfatizar que existem diferenças profundas que distinguem a defesa da agroecologia em relação aos discursos hegemônicos que usam a ecologia estritamente como defesa do meio ambiente, em ações que excluem a territorialidade e o direito de diversas populações marginalizadas.

Nas conversas com os próprios jovens do grupo teatral podemos perceber a facilidade com que o discurso ecológico trabalha ideologicamente no bombardeio midiático e na exploração estética de temas e representações ligadas à proteção de espécies animais e à contemplação de “paraísos da natureza”. Facilidade e bombardeio comparáveis também, por outro lado, ao fascínio simbólico construído pelas imagens, equipamentos e sensações que o desenvolvimento da modernidade urbana e do atual universo tecnológico digital exercem no imaginário.

Confrontando estas considerações gerais, sobre os conflitos da agroecologia em relação ao avanço perverso de imagens e da apropriação de argumentos da ecologia por discursos hegemônicos, retornando à nossa pequena história, situada no ensaio da peça teatral que faz parte da narrativa do vídeo, a câmera enquadra um desenho em quadrinhos, elaborado caprichosamente por Lucas. No papel está escrito, e é lido por Andrey, o seguinte texto: “Os seres humanos têm a terrível prática de poluir por onde passam, mudar esse hábito é essencial para nossa evolução”.



Longe de efetuar julgamento ético ou moral sobre os conteúdos construídos pelos jovens em seus gestos, frases faladas ou escritas, importa aqui compreender algo do que está colocado em discurso. No caso da frase escrita na peça, o enunciado aciona um sentido geral que culpabiliza “os seres humanos”, como se estes pudessem ser incluídos em uma categoria única e indistintamente responsável pelos problemas da poluição. Culpa que é muito divulgada, acionada e internalizada discursivamente em diversas campanhas públicas, tais como: “economizar água, não desperdice essa ideia”. Em tais discursividades urbanas, estão ausentes, por exemplo, os interesses e ações terrivelmente poluentes da grande indústria que, por outro lado, é hegemonicamente representada pelo papel do empresariado como benfeitor altruísta que, via de regra, é identificado como o “grande gerador de empregos e desenvolvimento”. Ações empresarias onde podemos acusar que, além da maximização da mais-valia, intensificada pelos avanços tecnológicos e pela progressiva desvinculação de relações trabalhistas, com a anuência e agenciamento do Estado, os custos e danos ambientais da alta produtividade e do descarte do lixo, não são contabilizados, nem ressarcidos publicamente, sendo diretamente transferidos como problemas de saúde para as populações, contaminando a água e os ecossistemas locais.

Na narrativa realizada no nosso vídeo, entretanto, tais situações históricas, de profundos e sutis conflitos discursivos e suas formas territoriais não puderam ser exploradas. Cabendo então a estas análises escritas, o papel de problematizar seus movimentos de sentidos e suas contradições ideológicas, criticando aspectos do consenso construído em torno de imagens e argumentos que defendem a preservação ecológica, priorizando estritamente “espécies e paraísos naturais a serem salvos”.

Retomando o vídeo, a narrativa prossegue com o ensaio da peça teatral, descrevendo o conflito entre Luiz Poeta/Nick e o empresário/Lucas. Após uma discussão entre os dois, o empresário se retira de cena, afirmando que, como detinha documentos (“grilados”, como sabemos) comprovando a propriedade do terreno, ele retornaria para iniciar a construção de um condomínio e usaria de força física para retirar o Poeta, se este insistisse em permanecer protegendo o lugar. Na saída do empresário, o Poeta passa a conversar com um jovem, interpretado por Portela, que estava em cena todo o tempo, ajudando no plantio e preservação das matas, e ouvia a briga entre os dois homens.

Portela era aluno do Fellini, participou ativamente do grupo teatral e durante todo o processo de criação da história e dos ensaios. Entretanto, no início de 2017, se mudou com a família para outro estado. Ele chegou a encenar a primeira apresentação da peça no Fellini, tendo que viajar logo em seguida.



Na narrativa do vídeo, participando do ensaio, é a primeira vez que ele aparece em cena e, nesta sequência, inseri a reação dos outros quatro integrantes da peça, que riram e se divertiram muito ao assistirem a imagem e a fala do Portela exibida na tela de um computador *laptop*. Quando realizei uma das exposições dos materiais gravados para o grupo, registrei a reação e uma conversa com eles, na sala do Fellini. Já fazia quase um ano da mudança de Portela. Desde essa época, ele vêm se correspondendo por mensagens através de rede social da internet.

Na história da peça, Portela desempenha o papel de um jovem que se aproximava e demonstrava interesse e solidariedade às lutas do Poeta, interpretando um personagem que representa o grupo de jovens ambientalistas que se juntou para formar o Verdejar.

Após o embate com o empresário, o Poeta/Nick resolve passar a noite na mata para garantir pessoalmente a proteção contra a ameaça da chegada do empreendimento. Em sua

noite de vigília na mata, o Poeta viverá um sonho que lhe dará forças para enfrentar o empresário.

Esta sequência do vídeo termina com o próprio Portela anunciando a cena seguinte, enquanto brinca com os amigos fazendo um golpe de capoeira, levantando e passando o pé na direção deles. O diálogo encerra a sequência da seguinte forma:

Jovem: - Mas e o que você vai fazer, cara?

Poeta: - Ficarei aqui de sentinela essa noite.

Jovem: - Cara, você é realmente louco. Ficar aqui essa noite?

Poeta: - Sim, irei cuidar e manter esse lugar seguro!

Jovem: - Bem, pensando bem, agora entendo porque... Entendo o porquê da sua luta pela natureza, pela preservação! Se você precisar de ajuda, estarei sempre contigo!

Poeta: - Obrigado, jovem! Suas palavras renovaram minhas forças agora! Sua ajuda será sempre bem-vinda!

Portela: - Aê, agora muda de cena, não é não?!

3.5. Sequência 5 - Visões da noite na mata e a polêmica entre cidade e “natureza”

A câmera inicia esta sequência enquadrando novamente a história em quadrinhos elaborada por Lucas como roteiro da peça. Ouve-se uma música instrumental (ritmo *reggae*) que estava sendo tocada e tinha acabado de ser escolhida por Portela e Lucas para integrar a dramatização. Ambos conversam em frente a um computador, numa das salas da sede do Verdejar. O assunto entre eles é a cena em que o Poeta passa a noite na mata. Nesta situação, ele adormece e tem um sonho. Os dois jovens entram num debate (em um diálogo que já foi abordado no texto da pesquisa) sobre a necessidade de ser construída uma cabana, como elemento cenográfico que auxiliasse a representação desta cena de vigília do Poeta na mata. Portela defende esta ideia, Lucas é contrário.



Portela: - O Poeta vai tipo que acordar assim, só que sonhando ainda, tá ligado? Dá pra colocar uma parada como se ele ainda tivesse dormindo. Deixar a cabana lá... e colocar, como se fossem aqueles travesseiros, que aparecem em filme?

Lucas: - Mas a gente vai ter que montar uma cabana, ainda?

Portela: - Tem que montar a cabana! Mas a cabana é, pô, é com estrutura de bambu, mano! Tá ligado naquelas paradas que nego usa pra pescar? Aqueles assim, não sei se tu já viu no Discovery?

Lucas: - Ele só cochilou, no que ele... ele... naquela correria ele cochilou! A gente vai colocar cabana?! Ele tá no meio do mato!

A sequência é interrompida pela montagem que, em paralelo, insere novamente a cena dos jovens na escola, assistindo e comentando o vídeo, diante da tela do *laptop*. Lucas acha graça da discussão travada com o amigo (que nesta situação já residia fora do Rio de Janeiro há mais de um ano). No diálogo, Portela toma como referência cenas de filmes e de TV para defender a ideia de que seria importante haver uma cabana para proteção física do Poeta, frente aos perigos da mata. Lucas, mais pragmático, discorda. Vai alegar que ele mesmo, caçando com seu tio, já passou noite na mata sem precisar de cabana. Estes temas já foram tratados no texto e confrontados com o que Santos (1997) conceitua sobre a importância do desenvolvimento das técnicas humanas na relação com o espaço e o tempo, além das relações e representações entre o cenário urbano da cidade e da natureza.

Lucas: - Mano, tira essa coisa da cabana, bota o espaço aberto mesmo, Portela! Tipo assim... aqui ó! Pega a visão do desenho! Pega a visão do desenho, Portela, pega a visão do desenho! Assim, ele vai tá... ele vai tá acordado no meio da mata. E a coruja vai ser aquele negócio que ele gosta tanto, que ele viajou na coruja...

Portela: - Eu quero mostrar que o poeta, mano, ele tava ali na mata, mas é uma coisa, tá ligado? Que ele sabe fazer, cara! Não é qualquer um que vai pro meio do mato, tá ligado? Pra ficar assim de vigia, correndo perigo de ser picado por escorpião, de ser picado por cobra...

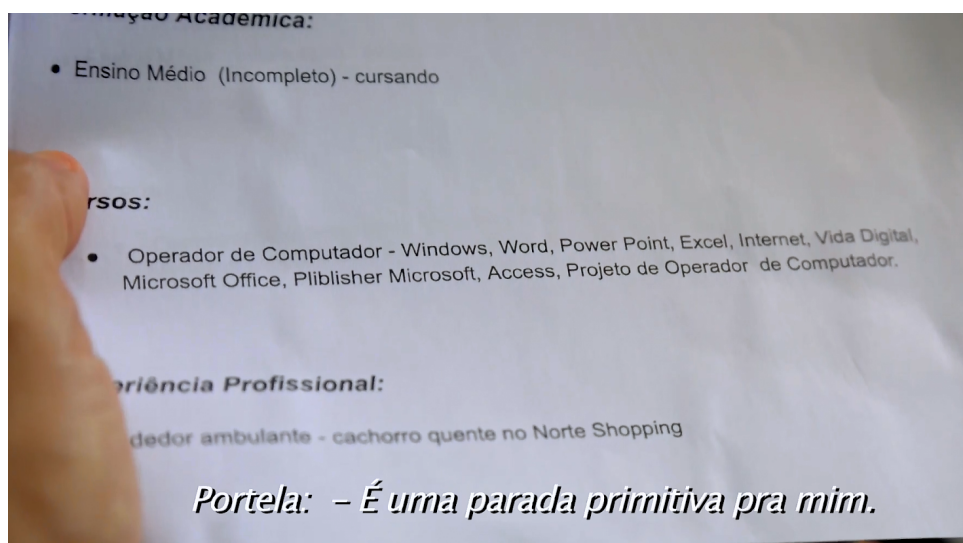
Lucas: - Eu caçava com meu tio, a gente ficava no meio da mata, e a gente não tinha cabana não.

Portela: - É uma parada primitiva pra mim.

Lucas: - Primitiva por que? Tu nunca ficou na mata de céu aberto não?

Lucas recorre a uma metáfora, muito usada atualmente na linguagem dos jovens, pedindo que Portela “pegue a visão” do desenho, referindo-se ao roteiro elaborado para a peça. Um papel com o roteiro desenhado como história em quadrinhos passa a ser mostrado pela câmera na imagem editada.

Aproveito o desenvolvimento do impasse entre os dois jovens na cena e, enquanto Portela diz que quer mostrar o que o poeta sabe fazer, na edição é apresentada uma imagem, onde está impresso um *curriculum vitae* numa folha de papel.



A câmera passeia pelos itens: “Dados Pessoais”, “Objetivos”, “Formação Acadêmica”, “Cursos” e “Experiência Profissional”. Durante a gravação, por acaso, eu

observei o Portela tirando este currículo de dentro de uma pasta e pedi para registrá-lo no vídeo, porque afinal, demonstra e materializa uma preocupação fundamental para estes jovens: obter um meio de geração de renda. No momento da edição do vídeo, esbarrei novamente com esta imagem e pensei na relação que ela poderia suscitar, ao ser mostrada como lista de habilidades de um candidato jovem à procura de trabalho na nossa “selva urbana”, ao mesmo tempo em que o Portela defendia a importância de mostrar o que o Poeta seria capaz de fazer na mata. Também escolhi utilizar a imagem do currículo por uma segunda razão: como o Portela teve que deixar o grupo teatral, por causa da viagem, e eu não pude realizar mais imagens com ele, considerei que esta seria mais uma forma de retratar sua trajetória e participação no grupo do teatro e na pesquisa. (Na única apresentação da peça em que ele pôde integrar o elenco, eu é que não consegui estar presente e só registrei as encenações realizadas após a sua viagem.)

3.6. Sequência 6 - O sonho: o escravo, o índio e a rainha

A câmera inicia enquadrando os punhos amarrados de Andrey, que interpreta o papel de um escravo chamado Zuzubá, sendo puxado por Lucas, que interpreta a rainha Carlota Joaquina. Os dois estão dentro de um sonho, na cena em que Luiz Poeta/Nick está de vigília e acaba adormecendo na mata. Andando pelas matas da região, a rainha e o escravo avistam um índio, interpretado por Douglas. O índio/Douglas, ao ver os dois estranhos, foge correndo. A rainha então solta o escravo, dando ordem para que este capture o nativo. O escravo obedece e, correndo, sai de cena. Enquanto Carlota/Lucas aguarda seu retorno trazendo o índio capturado, a personagem da Rainha começa um pequeno monólogo, fazendo planos sobre a exploração das riquezas daquele lugar:

Rainha: - Tomara que esse escravo traga logo ele (o índio), preciso desse cara aqui. Preciso conhecer bem essas terras! Vejo que aqui tem bastante montanhas. Eles devem saber se aqui tem alguma coisa valiosa. Esse ar também aqui, puro, pode ser até que me faça bem. Quem sabe eu também possa até construir um engenho aqui? (fazendo alusão ao bairro Engenho da

Rainha). É, tô vendo que o negócio de açúcar tá dando bastante lucro. Breve usarei mão de obra barata e vejo que aqui... pelo que... por esse nativo, acho que aqui tem bastante mão de obra barata. Os escravos que já encomendei... Carlota! Você parou pra pensar? Você soltou o escravo! Libertou ele na mata. Você acha que ele vai voltar? Não! Ele não faria isso comigo, pois quando eu pegaria ele de volta... 100 chibatadas seria pouco! Não! Mas pior que ele já tá demorando demais. Ahh! Será que eu fiz burrada? Vou ter que procurar o capitão do mato!

Misturando o conteúdo escolar das aulas de história à trajetória do pioneiro do Verdejar e à suposta origem do bairro Engenho da Rainha (onde foi implementado um engenho que pode ter sido propriedade de Carlota Joaquina), esta cena do ensaio nos traz o clássico mito das três raças que configuram o imaginário construído sobre a colonização e a formação racial da sociedade brasileira. A ganância e a violência da coroa portuguesa são representadas de forma caricata e bem-humorada, onde Lucas novamente desempenha com talento e dedicação este seu segundo papel no ensaio da peça.

Após a saída de cena da rainha, o escravo consegue encontrar o índio que, na interpretação espontânea de Douglas, estava agachado colhendo frutas, com uma postura bastante inferiorizada que, porém, é criticada com humor pelos amigos, e por ele mesmo, ao assistirem à exibição do vídeo editado:

Douglas: - O índio parece que tava preso no chão... Era eu, tava preso no chão? Era a gravidade! A gravidade que tava forte!

Nick: - Aí, certinho: a gravidade!

Andrey: - O índio parece um homem de Neanderthal...



Com o decorrer dos ensaios, os jovens foram modificando esta cena e, na montagem final da peça, ela foi concluída de forma bastante diferente. Porém, como ela retrata especificamente este “mito das três raças”, representando a presença do branco colonizador, do negro escravizado e do índio como um ser inferiorizado, decidi mantê-la na edição do vídeo. Os comentários acima descritos explicitam a crítica que eles mesmos fizeram posteriormente ao modo de figuração do índio. O próprio Douglas zomba de si mesmo ao haver interpretado o índio com o corpo colado ao chão. De qualquer forma, sua postura corporal havia indicado algo do desconhecimento no meio urbano sobre as populações indígenas e, de certa forma, de seu papel no imaginário como um ser “primitivo”.

Lucas, no próprio ensaio, também chama a atenção de Douglas sobre o índio, atribuindo importância à territorialidade, como fator fundamental na dinâmica das relações de poder, de forma semelhante ao que abordamos, por exemplo, na letra de *rap* do MC Marechal (“temos as planta do campo...”). Segue este trecho de diálogo entre Lucas e Douglas:

Lucas: - Uma coisa, que eu achei: seria o contrário, que você, o índio tá... tá todo...

Douglas: - Ofegante?

Lucas: - Ofegante não! O índio tá em ponto de força mesmo, porque o índio tá na localidade dele, tava na mata, conhece tudo.

Com relação ao escravo, Lucas conversa com Andrey e direciona a interpretação deste para que o escravo se identifique com a paisagem em volta. Dizendo para ele observar que há semelhanças entre aquelas matas e o seu lugar de origem, na África. Mantenho este diálogo na edição, concluindo esta sequência do vídeo e usando-a como passagem para a sequência seguinte, porque em ambas, Lucas aborda a relação entre o lugar e a memória. Em suas palavras, dirigindo-se para Andrey:

Lucas: - O escravo tá uma parte que você lembraria um pouco da África, de onde você veio, que essas terras aqui...

Andrey: - Já até montei o texto, já!

Lucas: - Você lembraria que essas terras lembrariam sua localidade lá da África, entendeu?

3.7. Sequência 7: Lucas no caminho da festa de *reggae* do *Digitaldubs*

Lucas havia acabado de falar para Andrey interpretar o escravo, imaginando “que essas terras lembrariam sua localidade lá da África”. Seguindo na narrativa do vídeo, faço um corte após esta fala de Lucas e tem início uma nova sequência, com seu depoimento registrado diretamente em entrevista para a câmera, dentro de uma composição do metrô. A câmera enquadra a paisagem do subúrbio, emoldurada pela janela do metrô em movimento que, neste trecho da cidade, segue pela superfície.



Na edição paralela, insiro novamente a situação em que os jovens assistem o vídeo, com Andrey e Lucas surpresos e reclamando: “Ih, cortou pra nossa vida!” / “Caraca, pra vida não!”. Após estes comentários, a edição retorna à situação do ponto de vista da janela, de dentro do metrô. A câmera recua um pouco, enquadrando as tranças do cabelo de Lucas e a expressão do seu rosto, observando algo lá fora. Até que ele exclama, olhando sorridente para mim: “Caraca, esse eu não tinha visto não! Os caras espancaram!” Ele referia-se a uma grande pichação, também chamada de *xarpi*, feita no alto de uma torre muito alta. Não abordei com mais profundidade este assunto naquele momento da gravação devido a um motivo prático: eu não havia entendido que ele estava se referindo ao *xarpi*, porque eu estava

com problemas na monitoração do áudio. Na edição, porém, considerei importante manter esta observação na narrativa construída do vídeo, já que a prática da pichação, do *xarpi* e do grafite, são formas simbólicas muito populares entre a juventude da periferia, como inscrição de suas marcas e identificações pessoais e grupais.

Lucas: - Me soltar com a câmera, cara... Ainda tô meio assustado. Vou começar a me soltar com as câmeras... E o... tá retornando aí? Esse daqui que sai aí?

Paulo: - Pois é cara, na verdade eu não tô conseguindo escutar, acho que o headphone tá com problema.

Também mantive este nosso diálogo acima, na edição, pelo que demonstra das situações comuns em qualquer prática de gravação. Tal recurso constitui um recurso clichê de linguagem audiovisual, muito utilizado para exibir ao espectador algo da realidade ambiente onde ocorreu a encenação, algo conhecido também pelo termo em inglês: *making off*. Entre posicionamentos mais ou menos participativos do dispositivo audiovisual na construção das cenas e nos tipos de interferências e abordagens escolhidas na edição, considero que o vídeo produzido nesta pesquisa oscilou entre dois tipos de situações: a primeira, com encenações especialmente construídas e voltadas para a câmera, como nos depoimentos e nas cenas de exibição do vídeo aos jovens; e a segunda, com situações que aconteceriam independentemente do registro, como o jogo de RPG, os ensaios, a apresentação da peça teatral e a roda cultural apresentada ao final do vídeo.

Situado dentro desta divisão, entre diferentes abordagens construídas pelo gênero do documentário, escolhi utilizar recursos comuns que revelam a minha presença com a câmera nas situações gravadas e na edição, jogando ao espectador o fato – ainda que óbvio no estilo documental - da existência de uma construção da narrativa audiovisual.

Na sequência do vídeo, acompanho Lucas em seu trajeto de metrô, do bairro do Engenho da Rainha até o Largo da Carioca. Na gravação, caminhamos até a praça Tiradentes, onde ele iria curtir uma festa de *reggae*, promovida pelo *Digitaldubs*, um grupo muito popular e ativo no cenário cultural há mais de uma década no Rio de Janeiro. No percurso, conversamos sobre diversos assuntos: sua vida pessoal, a origem rural, o medo de morar na região do Complexo do Alemão, o aprendizado cotidiano, a convivência no bairro, na escola,

a necessidade de geração de renda, as atividades culturais do Verdejar, sua paixão pelo teatro, etc. A maior parte destes assuntos já foi tratada em outros momentos do texto. Evidentemente, como é parte da rotina, não só em produções audiovisuais, mas em qualquer narrativa ou relato de pesquisa, obrigatoriamente temos que escolher assuntos e temáticas, excluindo grande parte das histórias e de outras possibilidades de abordagem. Na edição do vídeo, finalizei o depoimento de Lucas quando ele chega de metrô à estação da Carioca.

3.8. Sequência 8: Andrey: dança, trabalho, teatro, roda e rua

A câmera acompanha a caminhada de Andrey saindo da estação do metrô e chegando no Largo da Carioca. Escolhi realizar assim a passagem da sequência de Lucas para esta, de Andrey, como solução viável diante do material gravado, o que resulta em surpresa no espectador, com a repentina mudança de personagem.

Andrey fala que gosta e admira os prédios altos daquela região e, confundindo-se um pouco para escolher seu percurso, utiliza-os como referências físicas para se localizar e caminhar no Centro do Rio de Janeiro. No depoimento de Lucas, em trecho que não foi escolhido para integrar a narrativa do vídeo, ele menciona uma forma muito popular que exprime algo do imaginário sobre a cidade, chamando-a de “Babilônia, uma verdadeira selva de pedras”. De forma diferente ao Andrey, nesta fala, Lucas lembra que tinha medo de que os prédios altos se fechassem entre si, enquanto ele andava por aquelas ruas. Diz isso, gesticulando e tocando as mãos com as pontas dos dedos, referindo-se ao tempo em que trabalhara de *office boy* em um escritório no Centro.



E eu ficava revoltado porque eu não tinha uma renda.

Gravei o Andrey durante cerca de 40 minutos, num dia muito ensolarado, enquanto ele dançava, se apresentando (ao som do cantor Michael Jackson e de outras músicas do universo *pop* que tocavam em sua caixa de som) ao pé de uma grande obra de arte feita de ferro, que fica localizada próximo à Avenida República do Chile, no Largo da Carioca.

Após algumas pausas para descansar, registrei seu depoimento à sombra de um antigo relógio de ferro, que fica no outro extremo do Largo, perto da Rua da Carioca. Andrey descreve sua relação com a dança, comenta sobre sua necessidade de geração de renda e expõe sua visão sobre a forma das relações de trabalho na sociedade:

Eu dançava, o que? Tinha... acho que dois anos atrás! Cara, eu comecei há dois anos atrás. Era... eu acho que o que? Se eu tenho 17, eu tinha 15, 15 anos... Com a cabeça meio avoada. E eu ficava revoltado porque eu não tinha uma renda. Dinheiro! Não tinha, minha mãe não tinha muito dinheiro. Ela não tinha... Ela tinha muitas contas pra pagar! Não é questão de não ter dinheiro, ter ela tinha, mas ela tinha muitas coisas pra pagar. E eu, como eu ficava na minha, queria poder gastar com alguma coisa... E arranjar emprego ficava muito mais difícil na minha idade. Parece que nesse mundo, praticamente a gente nasce pra trabalhar! Eu já trabalho pra minha mãe, minha mãe já trabalha pra patroa dela, A patroa dela já trabalha pro tal tal...O governador já trabalha pro... sei lá o que?!

Em seguida, os assuntos editados na sua fala estão relacionados aos seus gostos pessoais e ao papel que ele atribui à arte e à produção cultural, chegando ao relato sobre o seu contato com o Verdejar e suas práticas socioambientais ligadas à divulgação da agroecologia:

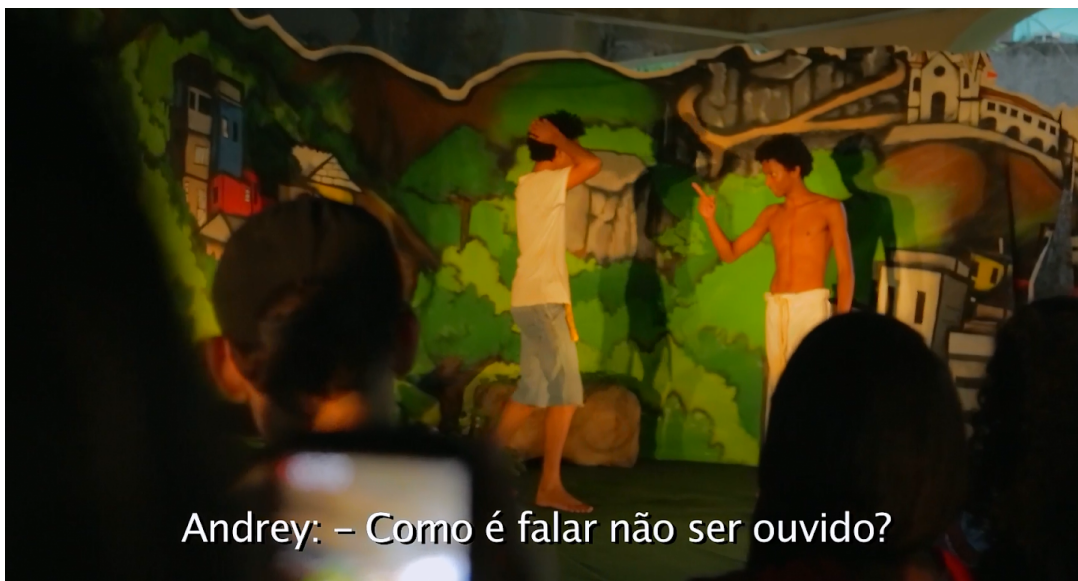
Gosto de dançar, atuar, escrever, desenhar e fazer vídeos! Eu conheci o Verdejar, acho que foi através da escola... Foi através de um depoimento que eu fiquei sabendo, aí... Tipo assim, eu sou um cara que eu gosto muito de teatro... Aonde eu vejo a palavra teatro, eu quero ir! Teatro, cultura, essas coisas, aonde eu vejo cultura, essas paradas assim, eu quero ir! Então, quando eu vi teatro, eu falei, não mano, eu tenho que ir! Aí eu fui, aí... Poxa, fui tendo algumas aulas, fui me envolvendo mais. Aí conheci o trabalho deles, que é um trabalho de cultura, socioambiental, agroecologia... E tipo, eu aprendi muitas coisas, e fiquei tipo: cara, tô dentro, vou ficar!

Edito as falas acima, como narração (em *off*) de Andrey sobre imagens de preparação do cenário da peça, momentos antes dela ser encenada no pátio do Fellini. Andrey continua seu depoimento, descrevendo suas impressões sobre a parte do sonho do Poeta na história contada, onde o escravo/Andrey aparece para fortalecer e referenciar as ações em prol do ambientalismo na Serra da Misericórdia:

Cara, a peça tá indo, tá ficando legal! Acho que a parte do Poeta tendo um sonho ficou bastante interessante, foi uma ideia boa! A gente tá tentando ver como é que a gente vai encaixar a parte do escravo. O pessoal tá tendo uma ideia de colocar o escravo como numa dança, sabe? Botar numa dança africana, assim, algo do tipo... Acho uma boa ideia, até porque eu vou fazer o escravo.

Nas imagens da peça, o Poeta/Nick está sonhando e não consegue falar, enquanto escuta o escravo/Andrey:

Você sente? Como é falar e não ser ouvido? Meu povo sofreu por séculos essa opressão! Meu povo, vindo da África, acorrentado pelo estalar do chicote. Tinha o direito de não poder falar. Construiu ruas e palácios para agradar a realeza. Mesmo assim, não desistimos, lutamos, mesmo que ninguém fosse por nós! Lutamos. Sangue por sangue foi derramado. Até que se ouviu ecoar o grito de misericórdia. Nossos filhos e mulheres morrendo... Até que fizemos o juramento, de que não haverá paz nesse lugar, enquanto o verde não voltar a dominar!



A fala do escravo evoca sentidos que associam a invisibilidade, a opressão, a violência e a resistência do povo africano, finalizando com a defesa da preservação do “verde”. Interessante notar como as lutas deslizam no discurso, identificando-se como ponto em comum entre diferentes injustiças: da escravidão racial para a ação ambiental.

Na edição da narrativa do vídeo, após esta cena do sonho, passamos para o fim da peça, onde Andrey começa a narrar (em *off*) seus lamentos, suas vontades e seus desejos como jovem, em trecho que já foi mencionado no texto. No momento, em que Andrey se refere à “empregada bonita”, insiro na edição a cena em que os jovens estão assistindo e rindo dele.



E, retornando à cena gravada em sua casa, ele completa a brincadeira, interpretando em tom sedutor a fala de sua empregada imaginária:

"Oi senhor, aqui está sua comida!" Eu queria ter muitas coisas, cara! Mas não posso! Porque... Tem que ter dinheiro... E... na vida... se tu não tem dinheiro, tu não consegue muita coisa, então... É! A gente tem que trabalhar... Basicamente isso. Ah! Vamo lá, vamo partir pra Roda Cultural! Vamo vê lá o que que a gente consegue. Né?! Vamo rimar, vamo rimar, dançar, curtir, porque hoje a festa é nossa!

3.9. Sequência 9 – a Roda Cultural do Engenho da Rainha

Ao som de “Tribunal de rua”, música muito popular do grupo “O Rappa”, em trilha sonora captada no decorrer das gravações da Roda Cultural do Engenho da Rainha (RCER), edito imagens mostrando livros disponíveis para troca, *xarpis* sendo escritos, além de Lucas quicando uma bola de basquete e cantarolando os versos do letrista Marcelo Yuka. Neste cenário da praça Abiúna, no Engenho da Rainha, semanalmente ocorre a Roda Cultural, onde *MC's* disputam rimas em espécie de torneio, no qual as duplas se sucedem, sendo avaliadas pela intensidade da aclamação ou reprovação do público presente. Lucas atua com entusiasmo no coletivo RCER, que organiza este evento. O apresentador, de maneira muito enfática, chama o público presente para se reunir em roda e anunciar as contendidas entre os *MC's*.

O fenômeno das rodas culturais acontece no Rio de Janeiro há mais de uma década, difundindo popularmente várias formas de expressão do estilo *hip hop*, como o *grafite*, a literatura e a música *rap*, entre outras, dentro de uma cultura periférica cada vez mais presente, crítica e atuante na sociedade.

Na pesquisa com os jovens, tais temáticas surgiram no fim do ano passado, quando Lucas passou a noticiar a realização das rodas e a convidar a participação de todos. Após realizar as gravações sobre as disputas de rimas entre *MC's*, me dei conta de que, novamente, eu estava diante de um jogo. Assim como no futebol, ou no RPG, os duelos e as formas como

são decididos os embates na roda de rimas, configuram mais um tipo de jogo onde estão em cena conflitos entre diferentes posições. Neste sentido, a própria encenação teatral ou as narrativas audiovisuais também apresentam elementos e propostas em seus jogos de cena. Entremeando as diferenças entre cada prática, o que chama atenção é o papel que os jogos desempenham como dinâmicas de representações culturais e identidades, construindo diferentes metáforas e novas perspectivas de diálogos intersubjetivos, no real em discurso.



Após algumas cenas onde ocorrem disputas de rimas entre *MC's*, Andrey se apresenta, dançando na praça, numa espécie de diálogo, revezando-se com outro participante da roda cultural. Quase no fim da dança, a música é interrompida devido a um problema no equipamento de som e, sob protestos do público que admirava a performance dos dançarinos, a apresentação dos dois é finalizada. Prosseguindo na edição, em voz *off*, inicio a última sequência que retorna à fala de Lucas na entrevista em frente ao Fellini. Em suas palavras que finalizam o vídeo:

Lucas: Eu acho que aqui tem... Como eu posso dizer? Tem muitas pessoas... Tem muitas pessoas aqui que tem um talento, que... que às vezes, elas... Ainda... elas... Mesmo não conseguindo se enxergar, mas por ela fazer uma simples coisa, a gente já consegue perceber aquele talento dela, e eu acho que... Ah, eu acho que... Isso pra mim é muito importante, cara!

Considerações finais

Por fim, espero que o desenvolvimento deste percurso de jogadas pela periferia possa reverberar sentidos, tanto na narrativa audiovisual realizada, como no relato sobre minhas interações com os jovens artistas que conheci na zona Norte carioca.

Na prática da pesquisa, assim como no texto, e na construção do vídeo, reafirmo a importância da aproximação que busquei como iniciante no trabalho da AD, na discursividade da cidade, considerando a materialidade das relações políticas entre linguagem, ideologia, história e sujeito, frente ao papel (e ausências) do Estado e da mídia, centrados na agência do capital. No conflituoso convívio urbano, entre imagens cada vez mais reproduzidas por múltiplas câmeras e aparelhos celulares, o universo digital parece funcionar como uma espécie de dispositivo mágico, na teleologia de um projeto tecnológico cientificista. Porém, da caixa preta fotográfica à informação digital auto programada em algoritmos, em jogadas pela periferia, a imaginação resiste nas falhas, entre brechas e contratempos, quebrando os compassos repetitivos do discurso e no atrito de diferentes linguagens. Na criatividade que subverte, aproveitando margens e frestas, interagindo com o que resta, face à monstruosidade produtivista, diariamente reproduzida nos processos de massificação e globalização dos mercados, que organizam o espaço, informando e ordenando estética e ideologicamente as hierarquias sociais e distinções simbólicas.

Além da leitura e escolha dos diferentes autores e textos, confrontados à prática da pesquisa, a escrita aparece como o desafio mais difícil. A fala e as reproduções audiovisuais guardam outras margens e relações com os sentidos e com os silêncios, têm outros repertórios e possibilidades.

Ao ficar amigo dos jovens artistas, do pessoal do Verdejar, de professores do Fellini e, por fim, de integrantes da Roda Cultural do Engenho da Rainha, busco pensar em como este projeto acadêmico pode contribuir com a ação e compreensão dos movimentos destes atores.

Como tentei descrever, na produção audiovisual e na escrita, a idéia principal é que a metáfora das jogadas ajude a configurar a complexidade política do que está em discurso. Espaço e tempo das manifestações culturais. Assim procurei sustentar e finalizar minha defesa

sobre a importância do convívio com os jovens artistas e a procura de construir formas de compreensão sobre a territorialidade e sociabilidade cotidianas, em seus conflitos e práticas históricas concretas que entrecruzam diferentes temas e cenários.

- Bibliografia

- . Altieri, Miguel. **Agroecologia: Bases científicas para uma agricultura sustentável** (PDF);
- . Alves, Rôssi. Nercolini, Marildo J. **A cultura urbana periférica – silenciamentos e táticas**. (artigo PDF);
- . Alvito, Marcos. **As cores de Acari: uma favela carioca**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001;
- . Anderson, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Ed. Companhia das Letras, SP, 2008;
- . Araújo, Inesita Soares de // Cardoso, Janine Miranda. **Comunicação e Saúde**. Ed. Fiocruz, RJ, 2007;
- . Arruda, Juliana. **Agricultura Urbana na Região Metropolitana do Rio de Janeiro: sustentabilidade e repercussões na reprodução das famílias**. Tese de doutorado/UFRJ 2011;
- . Barbero, Jesus-Martín. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia**. Ed. UFRJ, RJ, 2001;
- . Bakhtin, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem – Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. Ed. Hucitec, SP, 1981;
- . Bauman, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Ed. Jorge Zahar, RJ, 2001;
- . Barthes, R. Efeito de real. In: Vários autores. **Literatura e semiologia**. Ed. Vozes, Petrópolis/RJ, 1971;
- . Bourdieu, Pierre. **O Poder simbólico**. 13ª. Edição, Ed. Bertrand Brasil, RJ, 2010;
- . Campbell, Joseph. **O herói de mil faces**. Ed. Cultrix, SP, 1989;
- . Certeau, Michel. **A invenção do cotidiano – artes do fazer**. Ed. Vozes, Petrópolis, RJ, 1994;
- . Chaloub, Sidney. **A cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. Ed. Companhia das Letras, SP, 1996;
- . Coutinho, Renato Soares. **Um Flamengo grande, um Brasil maior: o clube de regatas do Flamengo e o imaginário político nacionalista popular (1933-1955)**. Tese de Doutorado defendida no Departamento de História da UFF/RJ, 2013;

- . Cunha, Marize Bastos da. Cenas históricas da participação popular na constituição de um campo de fronteira nas favelas do Rio de Janeiro. In: **Vida social e política nas favelas : pesquisas de campo no Complexo do Alemão** / Organizadora: Rute Imanishi Rodrigues. - Ipea, RJ, 2016;
- . Derrida, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: **Estruturalismo – antologia de textos teóricos**. Ed. Portugal, Lisboa/Portugal, 1970;
- . Elias, Norbert. **Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Ed. Zahar, RJ, 2000;
- . Enne, Ana Lúcia. Juventude como espírito do tempo, faixa etária e estilo de vida: processos constitutivos de uma categoria-chave da modernidade. In: Comunicação, Mídia e Consumo – São Paulo, (PPGCOM/ESPM) Vol. 7, n. 20, pág. 23 – 35, Nov. 2010;
- . Foucault, Michel. **Microfísica do Poder**. Ed. Graal, RJ, 1979;
- _____. **História da sexualidade I – A vontade de saber**. Ed. Graal, RJ, 2ª. Ed. 1979;
- . Geertz, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Ed. Ltc, RJ, 2005;
- . Gramsci, Antônio. **Concepção Dialética da História**. Ed. Civilização Brasileira, SP, 1981;
- . Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Ed. DP&A, RJ, 2006;
- _____. **Cultura e Representação**. Ed. PUC-Rio:Apicuri, RJ, 2016;
- . Helal, Ronaldo, Soares, Antonio Jorge e Lovisolo, Hugo. **A invenção do país do futebol: mídia, raça e idolatria**. Ed. Mauad, RJ, 2001;
- . Matioli, Thiago Oliveira Lima. Notas sobre o surgimento do bairro do Complexo do Alemão. In: **Vida social e política nas favelas : pesquisas de campo no Complexo do Alemão** / Organizadora: Rute Imanishi Rodrigues. - Ipea, RJ, 2016;
- . Melo, Victor Andrade de. **O futebol sob a ótica das ciências sociais**. In: Rev. adm. empres. [online]. 2014, vol.54, n.4 [cited 2018-04-14], pp.467-467;
- . Mendonça, Kleber Santos de. O RJTV e a (re)urbanização do Rio: uma cartografia da violência no discurso telejornalístico de pacificação (artigo apresentado no INTERCOM/2011);
- _____. Entre o mito da retomada do território e a política de silêncio: uma análise do discurso do RJTV sobre a “Pacificação” da Rocinha. In: **Comunicação & Inovação**, PPGCOM/USCS v. 16, n. 31 (43-58) maio-ago – 2015;

- . Nichols, Bill. **Introdução ao documentário**. Ed. Papyrus, Campinas/SP, 2016;
- . Novaes, Regina. Juventude, Religião e Espaço Público: exemplos “bons para pensar” tempos e sinais. In: **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro, 32(1): 184-208, 2012 (www.scielo.br/pdf/rs/v32n1/a09v32n1.pdf);
- . Orlandi, Eni Puccinelli. **Cidade dos sentidos**. Ed. Pontes, Campinas/SP, 2004;
- . _____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 6. ed. Pontes, Campinas/SP, 2005;
- . _____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Ed. Unicamp, Campinas/SP, 2007;
- . _____. **Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia**. Ed. Pontes, Campinas/SP, 2012;
- . Ramos, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. Ed. Senac, SP, 2008;
- . Rancière, Jacques. **O espectador emancipado**. Ed. WMF Martins Fontes, SP, 2012;
- . Rodrigues, Rute Imanishi. Uma construção complexa: necessidades básicas, movimentos sociais, governo e mercado. In: **Vida social e política nas favelas : pesquisas de campo no Complexo do Alemão** / Organizadora: Rute Imanishi Rodrigues. - Ipea, RJ, 2016;
- . Santiago, Claudia (coord.) – **Experiências em Comunicação Popular no Rio de Janeiro, ontem e hoje – uma história de resistência nas favelas cariocas**. NPC, RJ, 2016;
- . Santos, Milton. **A natureza do espaço – técnica e tempo, razão e espaço**. Ed. Hucitec, SP, 1997;
- . Sousa, Simplício Neto Ramos de. **"Rocinha 77" vs "Vida Nova sem Favela": Uma leitura axiográfica dos “documentários de favela”**. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Jan/Jun. 2014 (<http://www.socine.org.br/rebeca/PDF>);
- . _____. **A realidade brasileira no cinema: as teorias dos cineastas brasileiros sobre a representação do real**. Tese de Doutorado em Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, 2014;
- . Souza, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. Ed. Leya, RJ, 2017;
- . _____. **A Ralé brasileira: quem é e como vive**. Ed. Contracorrente, SP, 2018;
- . Simas, Eduardo Nogueira Bello. **Tem meio ambiente na favela? Ambientalismo na Serra da Misericórdia**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, Uerj, 2007;

- . Sodré, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Ed. Sulina, RS, 2002;
- . Stam, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Ed. Papirus, Campinas/SP, 2013;
- . _____ . **Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa**. Ed. Ática, SP, 2000;
- . Valladares, Lícia do Prado. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 15, n. 44, 2000;
- . _____ . **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Ed. FGV, RJ, 2005;
- . Weid, Jean Marc Von der. Um novo lugar para a agricultura. In: **Revista Agricultura familiar camponesa na construção do futuro**. Publicada por AS-PTA, RJ, 2012;
- . Whyte, William Foote. **Sociedade de esquina**. Ed. Zahar, RJ, 2005;
- . Zaluar, Alba; Alvito, Marcos. (Org.). **Um século de favela**. FGV Editora, RJ, 1998.